

ISSN: 2146-7765



EÜ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ
KONSERVATUVARI
DERGİSİ

Sayı: 1 Yıl: 2011

Yayın Sahibi

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ
(Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı adına)

Editör

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

Editör Yardımcısı

Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY

Dergi Yayın Kurulu

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY
Dr. Barbaros ÜNLÜ
Öğr. Gör. Veyis YEGİN
Öğr. Gör. Atabey AYDIN

Sekreteryaya

Nursel AKER

Basım Yeri

Ege Üniversitesi Basımevi
Bornova-İzmir

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Sertifika No: 18679

Basım Tarihi

16 Ocak 2012

Baskı Adedi: 150

Yönetim Yeri

Ege Üniversitesi
Devlet Türk Musikisi Konservatuarı
dtmk@mail.ege.edu.tr
0 232 388 10 24

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından
yılđa bir sayı olarak yayımlanır.

İÇİNDEKİLER

(Sayı 1, 2011)

Yeniden Başlarken	V
Onur AKDOĞU'ya İthaf.....	VII
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı: Tarihçe F. Reyhan ALTINAY	1
Anadoluda Müzikte İdeolojinin, Küreselleşme Sürecinde Yeniden Boyutlanması ve Yeni Yorumlar Berrak TARANÇ	15
Cumhuriyet Döneminin İlk Yıllarında Geleneksel Zeybek Oyunlarının Sahnelenmesi Hakkında Halil Oğultürk'le Yapılan Görüşme Mehmet Öcal ÖZBİLGİN.....	35
Geleneksel Müzikte Ses Üretme Bağlamında Türk Halk Müziğinde "Seslendirme" F. Reyhan ALTINAY	49
Nida Tüfekçi İle Söyleşi İlhan ERSOY	61
Dansçı Sağlığı - Dans Hekimliği Mesut NALÇAKAN.....	75
Meşk Geleneğinin Günümüzdeki Konumlanışı Fatih COŞKUN	83
Kültür-Sanat Yaşamımızda Yeni Bir Yükselen Değer: "Yerel Yönetimler" Esin KALELİ DE THORPE MILLARD.....	87
Kitâb-İ Edvâr Özgen KÜÇÜKGÖKÇE	91
Türk Müziği Çalgıları İçin Yeni Eser Tasarımı Çağrıhan ERKAN.....	95
Toygun Dikmen ile Müzik Yaşamı Üzerine Görüşme Serap AKDENİZ	99

Köçekçelerin Müzik Yapısı Hülya UZUN	107
Kudüm Veyis YEĞİN	113
Kemençede Yok Olan Bir Uygulama: "Ahenk Teli" Mehmet YALGIN	119
Türk Halk Oyunlarında Antrenman M. Aykut MİS	123
İlköğretimin İkinci Kademesindeki Müzik Eğitiminde Türk Müziğinin İşlevi M. Beste AYDIN	129
Türk Sanat Müziği Sanatçısı Handan Kara İle Almanya'daki Türk Müziği Üzerine Söyleşi Didem TAŞTABANOĞLU	139
Ege Üniversitesi Devlet Türk Muskisi Konservatuarı Kurucu Öğretim Elemanlarıyla Görüşmeler Atabey AYDIN	143

YENİDEN BAŞLARKEN...

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi” ilk kez Nisan 1990 tarihinde, Hocamız Onur Akdoğu’nun girişimleriyle yayımlanmaya başlamıştır. Konservatuar öğretim elemanlarının uzmanlık alanlarına göre kaleme aldıkları makalelerden oluşan derginin ikinci sayısı 1992 yılında yayımlanmış; aynı yıl içinde önce “Yesâri Asım Arsoy Özel Sayısı” adıyla üçüncü sayı ve ardından da dördüncü sayıya ulaşılmıştır. Derginin beşinci ve altıncı sayıları 1993 yılında, en son dergi olan yedinci sayı ise 1996 yılında yayımlanarak, derginin yayın hayatı bu tarihten sonra kesintiye uğramıştır.

Konservatuarımızın kuruluşunun 25. yılı nedeniyle yeniden yayın hayatına kazandırmaya çalıştığımız “Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi” bu özel sayı ile okuyucularıyla tekrar buluşuyor.

Konservatuarımız Bölümlerindeki öğretim elemanı kadrolarının her geçen yıl arttığı, özellikle son yıllarda akademik ilerlemeye yönelik çabalarının belirginleştiği göz önüne alındığında, böylesi bilimsel yayınların nicelik ve nitelik bakımından artacağına olan inancımız daha da kuvvetlenmektedir.

Konservatuarımızın kuruluşunun 25. yılı nedeniyle yayınladığımız bu özel sayıyı takip edecek olan “yıllık” periyotlardaki dergimize 2012 Akademik yılından itibaren “hakemli dergi” statüsü kazandırılması hedeflenmektedir. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi’nin hakemli dergi niteliğine kavuşturulmasında, Konservatuarımız dışındaki bilim insanları ve sanatçıların da katkılarına açılması, daha geniş bir yelpazede ve “disiplinler arası” bir içerikle yayın hayatına devam etmesi, dergimizin diğer önemli bir yönünü oluşturacaktır.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi’nin Geleneksel Türk Müziği, Türk Halk Oyunları ve Çalgı Yapımı alanlarında genç kuşakların geleneksel kültür değerlerini tanıması ve yaşatması bağlamında önemli bir işlevi yerine getireceği inancıyla başarılı, verimli ve uzun ömürlü bir yayın hayatına ulaşmasını diliyoruz.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi’nin yayımlanması aşamasındaki değerli katkıları için Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanı Orhan ÇETİNKALP ile onun şahsında bütün Ege Üniversitesi Basımevi personeline teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ
Konservatuar Müdürü
Bilim ve Yayın Kurulu
Aralık – 2011

ONUR AKDOĞU'YA İTHAF

Nilüfer AKDOĞU*

Lale AKDOĞU**

* E.Ü.D.T.M. Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Öğretim Görevlisi

** Müzik Öğretmeni

Müzikolog, besteci, koro şefi ve udî Onur Akdoğu, 17 Temmuz 1947'de İzmir'de doğdu. Müzikle ciddi ilk ilgisi, aynı zamanda İngilizce öğretmenliğini de yapan Mahmut Kudret Özarı'nın isteklendirmesiyle 1963'te gerçekleşti. 1968'de müziğin bilimsel boyutuyla ilgilenmeye başladı. Aynı yıl Hava Harp Okulunu, 1969'da Hava Lisan Okulu'nu, 1970'te de Hava Muhabere-Elektronik okulunu bitirdi. 1972'de Sedâ adıyla bir müzik bülteni yayınladı. 1976'da, bu kez 10 sayı sürecek Ezgi adıyla yeni bir müzik dergisini yayın hayatına soktu. 1973'de, Hava Kuvvetlerinden üsteğmen rütbesinde iken ayrıldı. 1974-1984 yılları arasında İzmir-Tekel Başmüdürlüğü'ne bağlı kuruluşlarda görev yaptı. 1976'da, Buselik Makamı ve Eleştirisi adlı ilk kitabı yayımlandı.

1979'da, bu dönemde Ege Üniversitesi'ne bağlı olan Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü'ne uzun bir süre öğrenci olarak devam etti. Bu yıllar içinde birçok kurum ve kuruluşta müzik nazariyatı ve tarihi konulu dersler verdi. 1984 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarına (EÜ, DTMK) öğretim görevlisi olarak atandı. 1985'de, EÜ, DTMK Kütüphane ve Arşivi'ni kurdu (Uzun yıllar öğrenci ve öğretim üyesi başta olmak üzere İzmir'e hizmet veren bu kütüphane 1999 yılında kapatıldı). 1987 yılında Koro adıyla yeni bir müzik dergisi yayınlamaya başlayan Onur Akdoğu, 1990'da da, EÜ, DTMK Dergisi'ni 1993 yılına kadar yayınladı.

1996'da, Türkiye'de ilk kez Müzik Eleştirmenliği Semineri düzenledi ve bir yıl süreyle devam ettirerek, seminere devam edenlere sertifika verilmesini sağladı. Aynı yıllar içinde; İzmir'den Anadolu'ya ve Ulusal Müzikoloji adlı dergilerin yayınlanmasına katkıda bulundu.

2000 yılında, üniversitedeki görevinin dışında İzmir-Karşıyaka Belediyesi'ne bağlı Karşıyaka Belediye Konservatuvarında 4 yıllık lisans düzeyinde eğitimin başlamasını sağladı. Tüm bu yıllar içinde birçok idari görevlerde bulunan Onur Akdoğu, değişik sempozyum ve kongrelerde sunduğu bildirimlerin yanında, ud sanatçısı olarak da ülkemizde tanındı. Birçok kez Almanya ve Fransa'da konferanslar ve ud resitalleri verdi. İlk kitabının yayımlandığı 1976 yılından 2006 yılına kadar 30'un üzerinde müzik eğitimi ve müzikoloji içerikli kitaplar yazdı. Yine 2001 yılında (Türk Müziği Dünyası) adıyla site açtı. Daha sonra bu sitenin adı turkmuzigidergisi.com olarak değiştirildi.

10 Mart 2007'de İzmir'de hayata veda etti.



KİTAPLARI

- Büselik Makâmı ve Eleştirisi/İzmir-1976.
- Türk Müziği Solfej Metodu 1 /1.Baskı: İzmir-1984, 2.Baskı: İzmir-1985, 3.Baskı: İzmir-1990, 4.Baskı: İzmir-1990, düzeltilmiş ve genişletilmiş 5. baskı: İzmir-2001.
- Türk Müziği Tarihi/Teksir/İzmir-1985.
- Aşıt Yöntemiyle Makamlar/Teksir/İzmir-1985.
- Ud Metodu 1 /Altı ayrı baskısı yapılmıştır. İzmir-1987, 1988, 1990, 1991, 1992, 1993.
- Ud Metodu 2/İzmir-1993.
- Ud Metodu/İki cilt bir arada düzeltilmiş 7.baskı/İzmir-2001.
- Türk Müziği'nde Kütüphanecilik ve Arşiv/1. baskı: İzmir-1985, 2. baskı: İzmir-1987; Makamsal Okul Şarkıları/Mustafa Polat'la Birlikte/İzmir-1987.
- Lise Türk Müziği/İzmir-1987.
- Tanbûrî Ali Efendi-Bir Yüksek Lisans Tezi ve Eleştirisi/İzmir-1989.
- Türk Müziği Bibliyografyası (9.yy-1928)/EÜ-DTMK Yayını/İzmir-1989.
- Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?/İzmir-1989.
- Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsıkîsi Konservatuvarı Tarihçesi/Teksir/İzmir-1989.
- Gönül Dergâhından Sımsıcak 6 Merhaba/İzmir-1990.
- Tarihçi, Müzikolog Yılmaz Öztuna/İzmir-1990.
- Üdi Nevres/Kültür Bakanlığı Yayını/Ankara-1990.
- Lemî Atlı/Kültür Bakanlığı Yayını/İzmir-1990.
- Ünlü Nihâvend Longa ve Çanakkale Türküsü Kimindir?-Kevser Hanım/EÜ-DTMK Yayını/İzmir-1990.
- Müzik Yönüyle Neyzen Tefrik/İzmir-1990.
- Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Müsıkî/Çeviriyazım: Dr. Fares Harîrî/İzmir-1991.
- Die Türkische Musik in Ihrer Entwicklung/Münster Başkonsolosu Duray Polat'ın desteğiyle/Münster-1991.
- Türk Müsıkîsi Nazariyatı Dersleri/Hüseyin Sâdeddîn Arel/Yay. Haz: Onur Akdoğu/Kültür Bakanlığı Yayını/1.Baskı: Ankara-1991, 2. baskı: Ankara-1993.
- Türk Müziği'nde Perdeler/1.Baskı: İzmir-1992, 2. baskı: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara-1992; 3.Baskı: Ankara, 1997.
- Türk Müziği'nde Eser Analizleri/EÜ-DTMK Yayını/İzmir-1993.
- Neler Yaptım Müzik İçin/İzmir-1994.
- Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler/1. baskı: İzmir-1996, 2. baskı: İzmir-1997.
- Ege'de Müzikçiler Ansiklopedisi-İzmir ve İlçeleri/İzmir-1997.
- Kutsal Hazinemiz Türk Halk Müziği 1/İzmir-2001.
- Yeni Başlayanlar İçin Solfej/İzmir-2003.
- Müziğin mi Var Derdin Var.
- Bir Başkaldırı Öyküsü-Zeybekler/İzmir-2004.

BESTELERİ

- Sanma ki kırılan son kadeh, dökülen son şaraptır bu elimden/Nihâvend Şarkı/Semâî/Söz: Onur Akdoğu/23 Ağustos 1971-Karşiyaka-İZMİR.
- Akşam olup, yatağıma yatınca (Kara Gözlüm)/Hicaz Şarkı/Aksak/Söz: ?/31 Ekim 1971-Karşiyaka-İZMİR.
- Gözlerde akşam, gönülde sırlar/Nihâvend Şarkı/Yürüksemâî/Söz: Onur Akdoğu/10 Nisan 1971-MALATYA.
- Damla damla boşalan gözyaşımda sen varsın/Nihâvend Şarkı/Semâî/Söz: Celâl Çetin/1972-Karşiyaka-İZMİR.
- Serapla geçti ömrüm, kalmadı zevk şarapta/Acemkürdî Şarkı/Semâî/Söz: Onur Akdoğu/1973-Karşiyaka-İZMİR.
- Yüce dağlar dümdüz olsun/Hicaz Şarkı/Curcuna/Söz: ?/1973-MALATYA.
- Ağlamaktır benim işim/Sabâ İlâhi/Sofyan/Söz: Yunus Emre/1973-Karşiyaka-İZMİR.
- Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden/Segâh Şarkı/Ağırdüyek/Söz: Ahmet Hâşim/1973-Karşiyaka-İZMİR.
- Yaşamın Dertleri 1/Süzidil Peşrev/Fahte/10 Mart 1974-Karşiyaka-İZMİR.
- Yorgun/Rast Sazsemâî/Aksaksemâî-Devrituran/1976-Karşiyaka-İZMİR.
- Yaşamın Dertleri 2/Süzidil Sazsemâî/Aksaksemâî-Semâî/1974-Karşiyaka-İZMİR.
- Hey gâfil, bir gün sana öl derlerse ne dersin?/Hüzzam İlâhi/Sofyan/Söz: Yunus Emre/1978-Karşiyaka-İZMİR.
- Bir yaralı ceylanım ben, düşmüşüm ocağına (Allahaşkına)/Muhayyerkürdî Şarkı/2*4/Söz: Oktay Tem/1973-Karşiyaka-İZMİR.
- Yürü fânî dünya/Segâh Şarkı/2*4-Semâî/Söz: Yunus Emre/1978-Karşiyaka-İZMİR.
- Dereköy Zeybeği/Hicazkâr Zeybek/9*4/1992-Karşiyaka-İZMİR.
- Yürü yalan dünya/Mâhur Şarkı/3*4/Söz: Yunus Emre/1978-Karşiyaka-İZMİR.
- İlk Defa/4 Sesli Koro İçin Hicaz Ağıt/2*4/Söz: Fâik Baysal/17 Ocak 1979-Karşiyaka-İZMİR.
- Başta kavak yelleri estiği günler hani? (Geçti Bor'un pazarı)/Muhayyerkürdî Şarkı/2*4/7 Ocak 1980-Karşiyaka-İZMİR.
- Yüzlerce İnsan/Ud İçin Segâh Peşrev/Fer/1985-Karşiyaka-İZMİR.
- İşte geliyor Efe'm, heybetlidir, Yörük'tür (Yörük Ali Efe için yazılmıştır)/Hicaz Şarkı/Aksak/Söz: Onur Akdoğu/1981-Karşiyaka-İZMİR.
- Hırs/Nihâvend Sazsemâî/Aksaksemâî-Semâî/24 Mart 1981-Karşiyaka-İZMİR.
- Yine de sevmedi/Segâh Şarkı/Sebare/Söz: Onur Akdoğu/6 Temmuz 1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Issız gecelerden siyah mı bilmem (Gözlerin)/Rast Şarkı/2*4/Söz: Ünver Oral/29 Ağustos 1981-Karşiyaka-İZMİR.
- Selâm olsun bizden güzel dünyaya/3 Sesli Koro İçin Segâh Ağıt/2*4/Söz: Ahmet Hamdi Tanpınar/1982-Karşiyaka-İZMİR.

- Yüzlerce İnsan/Segâh Peşrev/Fer/19 Temmuz 1982-Karşiyaka-İZMİR.
- Hicaz'dan Acemkürdi'ye Geçiş Taksimi/Koro İçin/Serbest/1983-Karşiyaka-İZMİR.
- Ud'dan Esinti/Ud İçin Acemaşîran Etüd/3*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Sabırsız/Ud İçin Acemaşîran Etüd/2*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Çocuk Sevinci/Ud İçin Acemaşîran Etüd/Nimdüyek/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- İnatçı Çocuk/Ud İçin Kürdîlihiczakâr Etüd/3*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Sarhoş/Ud İçin Kürdîlihiczakâr Etüd/3*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- İspanya'da Bir Türk/Ud İçin Kürdîlihiczakâr Etüd/2*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Sonbahar/Ud İçin Fa Nihâvend Etüd/2*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Buruk Bir Anı/Ud İçin Sib Nihâvend Etüd/3*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Çocuklar/Ud İçin Sib Nihâvend Etüd/2*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Ben Sana Demedim mi?/Ud İçin Nihâvend Etüd/2*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Kelebek Dansı/Ud İçin Nihâvend Etüd/3*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Lale ile Jale/Ud İçin Re Nihâvend Etüd/4*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Geleceğe Çağrı/Ud İçin Re Kürdîlihiczakâr Etüd/2*4/1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Ne atom bombası (Umurunda mı Dünya?)/Acemaşîran Şarkı/Devrihindi/Söz: Orhan Veli Kanık/4 Ocak 1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Dün gece sarhoştun Hâkim Bey/Bûselik Şarkı/4*4/Söz: Berran Erol/12 Ocak 1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Aldı benim gönlümü/Rast İlâhi/4*4/Söz: Yunus Emre/24 Ocak 1984-Karşiyaka-İZMİR.
- Senin dudakların pembe, ellerin beyaz (Bebek)/Sultâniyegâh Şarkı/2*4/Karşiyaka-İZMİR.
- Ud İçin Sonat/Şedaraban/1985-Karşiyaka-İZMİR.
- Elvedâ ey Tanrı'm/Nihâvend Ağıt/2*4-Serbest/Söz: Rüştü Onur/14 Eylül 1985-Karşiyaka-İZMİR.
- Göz üstünde kalem kaşlar/2 Sesli Koro İçin Nihâvend Şarkı/3*4/Söz: Onur Akdoğu/1985-Karşiyaka-İZMİR.
- Duygularımın Zinciri 1/Muhayyersünbüle Sazsemâi/Aksaksemâi/7 Mart 1986-Karşiyaka-İZMİR.
- Duygularımın Zinciri 2/Muhayyersünbüle Sazsemâi/Aksasemâi-Semâi/1987-Karşiyaka-İZMİR.
- Geçmişin Sesi 1/Evcârâ Sazsemâi/Aksaksemâi-Semâi/1987-Bornova-İZMİR.
- Geçmişin Sesi 2/Evcârâ Sazsemâi/Aksaksemâi-Devrituran/1987-Bornova-İZMİR.
- Zor Günler (Annem Sehâvet Akdoğu'nun Anısına)/Ud İçin Fabeşkomadiyez Hicaz Etüd/1987-Karşiyaka-İZMİR.
- Balıklar/Mi Hicaz Şarkı/Değişmeli/Söz: Yalvaç Ural/1987-Bornova-İZMİR.
- Anadolu/Fadiyez Hüzzam Çocuk Şarkısı/4*4/Söz: ?/28 Temmuz 1987-Bornova-İZMİR.

- Çocuk ve Oyun/Re Nihâvend Çocuk Şarkısı/2*4/Söz: İsmail Uyaroğlu/28 Temmuz 1987-Bornova-İZMİR.
- Cennettir Anadolu/Rast Marş/4*4/Söz: Fail Ali Ozansoy/28 Temmuz 1987-Bornova.
- Annemi Anıyorum (Annem Sehavet Akdoğu İçin)/Mi Hüseyinî Çocuk Şarkısı/4*4/Söz: Ali Yüce/28 Temmuz 1987-Bornova-İZMİR.
- Ata'm/Rast Çocuk Marş/2*4/Söz: Alper Sönmez/28 Temmuz 1987-Bornova-İZMİR.
- Çocuk ve Uyku/Rast Çocuk Şarkısı/3*4/Söz: İsmail Uyaroğlu/29 Temmuz 1987-Bornova-İZMİR.
- Çocuk ve Uçurtma/Çocuklar İçin 2 Sesli Rast Kanon/5*8/Söz: İsmail Uyaroğlu/29 Temmuz 1987-Bornova-İZMİR.
- Serçe/Nihâvend Çocuk Şarkısı/2*4/Söz: ?/29 Temmuz 1987-Bornova-İZMİR.
- Anayurt Anadolu/Kürdî Çocuk Şarkısı/4*4/Söz: ?/29 Temmuz 1987-Bornova-İZMİR.
- Öfkeli Adam/Ud İçin Rast Etüd/4*4/1987-Karşıyaka-İZMİR.
- Şaşkın/Ud İçin Segâh Etüd/3*4/1987-Karşıyaka-İZMİR.
- Sarhoşum/Sultâniyegâh Şarkı/2*4/Söz: Bedri Rahmi Eyüboğlu/13 Ocak 1988-Karşıyaka-İZMİR.
- Nimgelennek/Nihâvend Sazsemâi/Aksaksemâi-Semâi/1988-Karşıyaka-İZMİR.
- Haydi Abbas vakit tamam/Hicaz Şarkı/4*4-3*4/Söz: Cahit Sıtkı Tarancı/28 Ocak 1988-Karşıyaka-İZMİR.
- Büyütürken seni oğul, sor hele (Ana)/Rast Şarkı/3*4/Söz: Mehmet Yardımcı/11 Ocak 1989-Karşıyaka-İZMİR.
- Nilüfer/Ud İçin Hisarbûselik Sazsemâi/Aksaksemâi-3*4/1988-Karşıyaka-İZMİR.
- Telaş/Ud İçin Mi Hicaz Etüd/Türkakşağı/31 Ocak 1989-Karşıyaka-İZMİR.
- Sizi bir yerlerden tanır gibiyim (Ne Çok Enkaz)/Süzidil Alay/3*4-8*8/Söz: Ahmet Necdet/27 Ocak 1989-Karşıyaka-İZMİR.
- Beni bende arama, sen kendine sor beni/Rast Şarkı/Düyek/Söz: Cemalettin Alptekin/7 Mart 1989-Karşıyaka-İZMİR.
- Coşkulu Hüzün/Ud İçin Sabâ Sazsemâi/Aksaksemâi-Devrituran/9 Nisan 1989-Karşıyaka-İZMİR.
- Türkiye/Ud İçin Kürdilihicazkâr Sazsemâi/Aksaksemâi-3*4/19 Nisan 1989-Karşıyaka-İZMİR.
- Yolculuk/Segâh Sazeseri/Mavitren (Onur Akdoğu'nun bulduğu 13*8'lik usûl)/25 Haziran 1989-Karşıyaka-İZMİR.
- Müziğe gönül verdik, ezgi dolu ülkemiz (Konservatuar Marş)/Sultâniyegâh Marş/4*4/Söz: Onur Akdoğu/31 Ekim 1989-Karşıyaka-İZMİR.
- Dalların ucunda kımıldar imbat (Güzelim İzmir)/Neveser Şarkı/4*4/Söz: Şinasi Revi/1 Ocak 1990-Karşıyaka-İZMİR.
- Gün akşama döner, sevdân kadehlerde kalır (İzmir Düşü)/Nihâvend Şarkı/4*4-3*4/Söz: Ahmet Necdet/1990-Karşıyaka-İZMİR.

EGE ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI: Tarihçe

F. Reyhan ALTINAY

EÜ DTM Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Öğretim Üyesi, Doç. Dr.

Müzik ve tiyatro başta olmak üzere çeşitli sanat alanlarında öğretimin yapıldığı okul anlamındaki Fransızca *conservatoire* sözcüğü¹ (İng. *Conservatoire*²) ilk kez 16. yy. da İtalya'da kullanılmış olup 18. ve 19. yüzyıllarda Paris, Milano, Prag, Brüksel, Viyana, Varşova, Londra, Madrid, Lizbon, Cenevre, Leipzig³ gibi Avrupa kentlerinde kurulmuş olan müzik okullarının adı olmuştur. Ülkemizde ise Konservatuar niteliğinde bir okulun açılması 20. yy.ın başlarında İstanbul'da görülür. 1908'de II. Meşrutiyetin ilân edilmesinin ardından, İstanbul'da müzik ve tiyatro (temsil) alanındaki en önemli gelişme İstanbul Şehreminlerinden Operatör Cemil Paşa'nın çabalarıyla bir konservatuar kurulmasını belediye meclisine teklif etmesi ve kabul ettirmesi olmuştur. Bu dönemde ülkede henüz sanat eğitimi veren bir kurum bulunmadığı için Batılı sanatçılardan yararlanılması yoluna gidilerek, gençlerin yetiştirilmesi hedeflendi ve Fransa'da önemli bir tiyatro adamı olan Andre Antoine İstanbul'a davet edildi. Fransızca *conservatoire* sözcüğüne karşılık olarak "dâr-ül-bedâyi"⁴ adı altında, 1914 yılının Haziran ayında kurulan ilk Türk Konservatuvarı "Dâr-ül Bedayi-i Osmanî" tiyatro ve müzik bölümleri olmak üzere iki bölümden oluştu. Müzik bölümü "alaturka ve alafranga" olmak üzere iki şube; tiyatro bölümü de "trajedi, dram, komedi" olmak üzere üç şubede oluşturuldu.

İstanbul'da Şehzadebaşı – Letafet Apartmanında faaliyete geçirilen Dârülbedayi'nin kuruluşunda; tiyatro müdürlüğüne Reşat Rıdvan, müzik bölümü müdürlüğüne Ali Rifat Bey getirildi. Her iki bölümde öğretilecek dersler ve öğretmenleri tespit edilerek, ilk imtihan heyetince Dârülbedayi'ye girmek isteyen 197 öğrenci adayından 63'ü ile öğretime başlandı. Ancak, o sıralarda Birinci Dünya Savaşı ilân edilip Fransa savaş açınca M. Antoine Paris'e dönmek zorunda kaldı ve 4 Ağustos 1914'de, Dârülbedayi'nin açılması daha ileri bir tarihe alındı. Kasım 1914'de Dârülbedayi'nin yeniden açılışının ardından, kurumda Batı müziği öğretimi daha sonraya bırakılarak, müzik bölümünde

¹ TDK Türkçe Sözlük, "Konservatuvar", C. 2 (K – Z), Yeni Baskı, s. 893.

² Standart English Dictionary, "Conservatoire", İnkılâp Kitabevi, s. 101.

³ Müzik Ansiklopedisi, "Konservatuvar", C. 3, Say Yayınları, Ankara, 1985, ss. 737 – 738.

⁴ Ferit Devellioğlu, "dâr-ül-bedâyi", Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara, 2001, s. 167.

sadece Türk müziği öğretimine devam edildi. Tiyatro bölümü için bir de “temsil heyeti” oluşturularak yeni bir tiyatro grubu kuruldu. Böylece 1914’de bir Konservatuar meydana getirmek amacıyla kurulmuş olan Dârülbedayi, gelinen son noktada bir “Şehir Tiyatrosu” niteliğine dönüştürüldü.⁵

Ülkemizde ilk Konservatuar kurulması konusundaki bu gelişmelerden önce İstanbul’da müzik eğitimi daha çok cemiyetlerde sürdürülmeye başlanmış; hem eğitim hem de icra kurumları niteliğiyle Türk müziğinin kurumsallaşmasına öncülük etmişlerdir. Dârü'l-Musikii Osmanî, Dârü'l Feyz-i Musikî, Dârü't Talim-i Musikî, Gülşen-i Musiki, Şark Musiki Cemiyeti bunların başlıcaları olup ayrıca, o dönemlerde İstanbul’daki büyük konaklar ve evlerde de müzikseverler toplanarak “musiki meşkləri”ni devam ettirmiştir.⁶

Darülbedai’nin 14 Mart 1916’da tamamen kapanmasından sonra yalnızca müzik eğitimi veren ve klasik müzik eserlerini tespit eden bir başka kurum oluşturuldu. Ziya Paşa başkanlığında kurulan “Musiki Encümeni”nde Rauf Yekta Bey, İsmail Hakkı Bey, Zekaizade Ahmet Efendi ve Şehzade Ziyaeddin Efendi görev aldı. Kurulan bu yeni müzik okulunun adı “nağmeler evi” anlamındaki “Dârü'l – Elhan”dır. Dârü'l – Elhan talimatnamesi, Sultan Reşat’ın irade-i seniyyesi ile yürürlüğe girer ve 2764 no’lu ve 1 Ocak 1917 tarihli Takvim-i Vekayî’de yayınlanır. Daha sonraları İstanbul Konservatuarı ve İstanbul Belediye Konservatuarı adlarını alacak olan bu kurumun müzik tarihimizde Türk müziğinin kurumsallaşması bakımından önemi vardır.⁷ Kurum 1923’te Maarif Vekâleti Musiki Encümenliğinin lağvedilmesinin ardından İstanbul Valiliği’ne bağlanır.⁸

Darü'l-Elhân⁹ özellikle Cumhuriyet döneminde halk müziğine ilişkin ilk resmi çalışmaların da gerçekleştirildiği bir kurumdur. Yusuf Ziya Demirci’nin müdürlük yaptığı dönemde bir derleme heyeti kurulmuş ve bu heyet 1926 -1929 yılları arasında yurdun çeşitli yörelerine dört gezi yaparak 850 civarında ezgi toplamıştır. Rauf Yektâ Bey başkanlığında, Yusuf Ziya Demirci, Besim Tektaş ve Dürri Turan’dan oluşan heyetin derlediği bu ezgiler notaya alınarak, önce yedi, sonra on dört defter halinde yayımlanmıştır. 15. Defter ise Adnan Saygun tarafından notaya alınarak yayınlanmış türkülerden oluşmaktadır.¹⁰

Cumhuriyet döneminde İstanbul’da konservatuar kurulması konusundaki bu gelişmeler olurken Ankara’da da 1 Eylül 1924 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığına bağlı

⁵ Bu rapor Ankara, 10 Temmuz 1961 tarihli “Genel Rapor” başlıklı olup dönemin Milli Eğitim Bakanı Ahmet Tahtakılıç tarafından kaleme alınan metinden alınmıştır. *Türkiye’de Konservatuar Açılması Teşebbüsleri ve Devlet Konservatuarı İle Devlet Tiyatro ve Operasının Kısa Tarihçesi*, “Konservatuar Açılması Yolunda İlk Teşebbüs”, ss. 5 – 7.

⁶ Gönül Paçacı, “Cumhuriyetin Sesli Serüveni”, *Cumhuriyet’in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 11 – 12.

⁷ Paçacı, a.g.m., s. 12.

⁸ Paçacı, a.g.m., s. 13.

⁹ Gönül Paçacı, “Kuruluşunun 77. yılında Dâr-ül-elhân ve Türk Musikisi’nin Gelişimi I”, *Tarih ve Toplum*, S. 121, Ocak 1994, ss. 48 - 54; “Kuruluşunun 77. Yılında Dâr-ül-elhân ve Türk Musikisi’nin Gelişimi II”, *Tarih ve Toplum*, S. 122, Şubat 1994, ss. 17 - 20; *İstanbul Ansiklopedisi*, “Darü'l-Elhân”, C. 2, s. 556; *Meydan Larousse Ansiklopedisi*, “Dârülelhan”, C. 3, İstanbul, 1988, s. 406.

¹⁰ A.g.m., s. 22.

bir "Musiki Muallim Mektebi" kurulmuş ve 1 Kasım 1924'te öğretime başlanmıştır. 1924 – 1934 tarihleri arasında orta öğretim düzeyi için müzik öğretmeni yetiştirilmesinin hedeflendiği kurum; Hikmet Bayur'un Milli Eğitim Bakanlığı sırasında Musiki Muallim Mektebi, Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası ve Temsil Bölümünü içine alacak bir şekilde yeniden yapılandırıldı.

Atatürk'ün 1934 yılında Büyük Millet Meclisinin açılışında yaptığı konuşma, güzel sanatlar alanında atılımların yapılması ve sanatın kurumsallaşmasına ilişkin, dönemin kültür ve sanat insanları için önemli bir yol haritası olmuştur:

"Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, Ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk Mûsikisidir. Bir Ulusun yeni değişikliğinde ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeğe yeltenilen mûsikî bizim değildir. Onun için o yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu güzeyde Türk ulusal mûsikîsi yükselbilir, evrensel mûsikîde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim."¹¹

Bu konuşmasının ardından Atatürk'ün isteği üzerine 1934 yılında, Ankara'da "Milli Musiki ve Temsil Akademisi" kurulur; 2541 sayı ve 25.6.1934 tarihli teşkilat kanunnamesi gereğince de Türk müzikçileri ve ilgililerde bir kongre toplanarak "Türkiye Devlet Musiki Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri" adını taşıyan bir rapor hazırlanır.¹² Bu teşkilât kanunundaki başlıca esaslar şöyle belirtilmiştir:

1. Memlekette ilmî esaslar dâhilinde millî musiki işlemek, yükseltmek ve yaymak.
2. Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek.
3. Musiki öğretmeni yetiştirmek.

Bu gelişmelerin sonucunda, Ankara'da 1940 yılında Devlet Konservatuvarı Kanunu çıkarılmış ve biri müzik, öbürü temsil kısmı olmak üzere Konservatuar iki bölüme ayrılmıştır.¹³

1914 yılında Dârülbeydi ile başlayıp 1926'da Türk müziği öğretiminin resmen yasaklanmasının ardından; dernekler, cemiyetler, müzik okulları ve konservatuarlarda eğitim programlarında bazen yer verilerek, bazen de öğretimi yasaklanarak devam ettirilmiş iken; 13 Ekim 1975'de Resmi Gazete'de kuruluş yönetmeliği yayınlanarak Türk müziği öğretimi uzun yıllar sonra ilk kez resmen kurumsallaştırıldı. Türk Musikisi Konservatuvarı 1982 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü'ne bağlanarak İTÜ

¹¹ T B M M Radyo Başvekâlet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü, C. 3, S. 26, 15.1.1944, s. 4. (zabıt ceridesi, C. 25, IV. Devre, İçtimâ 4, birinci nutuk.)

¹² Türkiye'de Konservatuar Açılması Teşebbüsleri ve Devlet Konservatuvarı İle Devlet Tiyatro ve Operasının Kısa Tarihçesi, "Devlet Konservatuarları Kanun Tasarısı Gerekçesi", s. 28.

¹³ Türkiye'de Konservatuar Açılması Teşebbüsleri ve Devlet Konservatuvarı İle Devlet Tiyatro ve Operasının Kısa Tarihçesi, "Konservatuar Açılması Yolunda İlk Teşebbüs", ss. 7 – 9.

Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı adıyla yükseköğretim kapsamına alındı.¹⁴ Konservatuvarın bu süreçte önce Milli Eğitim Bakanlığından Kültür ve Turizm Bakanlığına daha sonra Kültür ve Turizm Bakanlığında Üniversiteye geçişi mümkün olmuştur.¹⁵

İstanbul'daki bu gelişmelerin yanı sıra, ülkemizde 1980'li yıllardan itibaren çeşitli kent merkezlerinde "Belediye Konservatuvarı" ile dernek ve cemiyetlerde Türk müziği konservatuvarlarının ilk çekirdek kadroları oluşturulmaya başlanmış; bunların bir bölümü daha sonraki dönemde yükseköğretim kapsamında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı kurumsal kimliğine kavuşmuştur. Bu kurumların başlıcaları ise şunlardır: Bursa Belediye Konservatuvarı, Samsun Belediye Konservatuvarı, Adana Belediye Konservatuvarı, Sivas Belediye Konservatuvarı, Konya Belediye Konservatuvarı, Kayseri Belediye Konservatuvarı, Adapazarı Belediye Konservatuvarı, Elazığ Belediye Konservatuvarı, Gaziantep Türk Musikisi Cemiyeti, Afyon Musiki Derneği.¹⁶

Ülkemizde Cumhuriyet döneminden itibaren Konservatuvarların kuruluşunda üçüncü önemli merkez ise İzmir olmuştur. 1935 – 1936 yıllarında Ankara'da Konservatuvarın yeniden yapılandırılması ve kuruluş çalışmaları için ülkeye davet edilen Paul Hindemith, ilk taslak yönetmeliği oluştururken, İzmir'de de bir konservatuvar kurulması ve İstanbul'daki Konservatuvarın ıslah edilmesi konusunda çalışmıştır.¹⁷

Cumhuriyet döneminin az öncesinde kent merkezlerinde kurulan musiki cemiyetlerinden bir bölümü, İzmir merkezi ve çevresinde Türk sanat müziği ve halk müziği faaliyetlerinin kurumsallaşmasını sağlamıştır. Bunların başlıcaları; İzmir Musiki Cemiyeti (1921), Eşrefpaşa Musiki Birliği, İzmir Türk Musikisi Cemiyeti (1946–1959)¹⁸ İzmir'de bir Müzik okulunun resmen kuruluşu ise 1954'te gerçekleştirilmiş ve bu okul 1958 –1959 öğretim yılında İzmir Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür. 1982 yılında YÖK'e bağlanan kurum, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı statüsüyle devam etmekte olup Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji bölümü ile aynı üniversite bünyesinde İzmir Buca'da Eğitim Fakültesine bağlı Müzik Bölümü de günümüzde İzmir kentindeki önemli yükseköğretim kurumları olarak hizmet vermektedir.

Ülkemizde Türk Müziği adı altında kurulan ikinci kurum Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'dır. 28 Mart 1983 tarihli resmi gazetede yayınlanarak yürürlüğe giren 1809 sayılı yasa gereğince Ege Üniversitesi bünyesinde Prof. Dr. Sermet Akgün'ün rektörlüğünde bir yüksekokul olarak kurulmuş olan konservatuvarın kuruluşu sırasında görevlendirilen E.Ü. Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Refet Saygılı (1984 – 1992) (E.Ü. Rektörü 1992 – 1999) Konservatuvar Müdürü, Turhan Toper ve Ayhan Sökmen Müdür Yardımcıları olarak okulun kuruluşuna önemli katkılarda bulunmuşlardır.

¹⁴ Yalçın Tura, *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988, ss. 48 – 49.

¹⁵ Tura, *a.g.e.*, s. 63.

¹⁶ *Müzik Ansiklopedisi*, C. 4, ss. 1224 – 1226.

¹⁷ *A.g.e.*, s. 29.

¹⁸ *Müzik Ansiklopedisi*, C. 4, ss. 1220 – 1224.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı bünyesinde ilk kurulan bölüm "Temel Bilimler Bölümü"dür. 15 Ekim 1984 tarihinde elli öğrenci ile öğretime başlanan bölümün ilköğretim kadrosu aşağıda yer alan isimlerden oluşmuştur.

Türk Sanat Müziği Öğretim Elemanları Kadrosu: Turhan Toper, Ali Rıza Avni, Onur Akdoğu, Akın Özkan, Ayhan Sökmen, Reşat Aysu, Mehmet Kutlugün, Güner Erman, Server Özbay, Şekür Ertüzün, Güldeniz Ekmen, Şenol Aksu, Mehmet Şeker, Emin Akan, Necati Çelik.

Türk Halk Müziği Öğretim Elemanları Kadrosu: Mustafa Hoşsu, Toygun Dikmen, Hale Gür, Hamit Çine, Ahmet Günday, Atınç Emnalar, Muammer Uludemir, Halil Yüreğilli, Celal Vural.

Batı Müziği Öğretim Elemanları Kadrosu: Adnan Polge, Necati Gedikli, Tevfik Tutu, Berrak Taranç, Fulsun Komutan, S. Özgen Akçağul.¹⁹

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümünde Türk müziğinin en büyük eksikliklerinden biri olan "kütüphane ve arşiv" ilk kez bu okulda, okulun öğretim görevlilerinden Onur Akdoğu tarafından kurularak öğrenci ve araştırmacıların hizmetine sunuldu. Turhan Toper tarafından kurulan sanat müziği ve Mustafa Hoşsu tarafından kurulan halk müziği koroları, okulun açılışından itibaren çeşitli konserler verdi.²⁰ Bu bölümün ilk akademik etkinliklerinden biri de 1984 yılında İTÜ TMDK'da B. Taranç ve O. Akdoğu'nun katılımcı oldukları bir paneldir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın kurulduğu ilk yıllardan itibaren, yukarıda belirtilen öğretim elemanı kadrolarının yanı sıra, TRT İzmir Radyosu'nun Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Şubeleri ile İzmir Devlet Klasik Türk Musikisi Korosu'nun ses ve saz sanatçıları da öğretim elemanı kadrolarında görev alarak; Türk müziği alanında bugünkü eğitimci ve sanatçı kadrolarının yetişmesinde önemli bir hizmet vermişlerdir. Bu sanatçı kadrolarını şöyle belirtmek mümkündür:

TRT İzmir Radyosu Türk Sanat Müziği Sanatçıları: Kutlu Payaslı, Mülkiye Toper, Mahmut Bilki, Vefik Ataç, İnci Yaman, Necla Soner, Selami Bertuğ, Selim Öztaş, Nejat Batıgün, Abdülbaki Gökçen, Gülten Yeğlin.

TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Sanatçıları: Hale Gür, Doç. Dr. Hüseyin Yaltırık, Köksal Coşkun, Mehmet Ali Çakar, Mustafa Yarıcı, Turan Özcan, Mahir Tokdemir, Kemal Kırmızı, İbrahim Dallıkavak, Yusuf Günday, Fedai Tekşahin, Bayram Salman, İsmet Egeli, Reşit Muhtar, Halil Çokyürekli.

İzmir Devlet Klasik Türk Musikisi Korosu Sanatçıları: Teoman Önalı, Şenol Aksu, Mehmet İriz, Ümit Atalay, Naci Derçin, Mehmet Şeker, Necati Çelik, Halil Baziki, Nabi Baziki, Selim Güler, Yavuz Akalın, Serdar Gökmen, Sami Emiroğlu, Celalettin Kahraman, Serhat Şaşmaz, Sedat Altınöz, Metin Gülen, Sibel Aşkın, Ayşe Küey.

¹⁹ *Müzik Ansiklopedisi*, "Türkiye'de Müzik Kuruluşları", C. 4, ss. 1219 – 1220.

²⁰ *A.g.e.*, s. 1220.

Konservatuvarın Çalgı Yapım Bölümünün ilk kuruluşunda görev almış olup daha sonra diğer kurumlara geçen öğretim elemanları arasında Turan Demirelli, Ejder Güleç ve Şinasi Özkan ile Konservatuar arşiv sorumlusu Nezih Bey de önemli hizmetler yapmışlardır.

Bölmüler

Temel Bilimler Bölümü

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarının ilk kurulan bölümü olan Temel Bilimler Bölümü, 1984 yılında elli öğrenci ile eğitime başlamış; bugün 380 öğrencinin eğitim almakta olduğu ve 43 öğretim elemanının görev yaptığı Temel Bilimler Bölümü'nde bir yıl hazırlık, iki yıl ön lisans ve iki yıl lisans olmak üzere toplam beş yıllık bir eğitim planı uygulanmaktadır. Bünyesinde Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olmak üzere iki ana sanat dalı yer alan Temel Bilimler Bölümü'nün amacı, Türk müziğinin yakından tanınması ve gelecek kuşaklara aktarılması için yetkin eğiticiler, araştırmacılar, akademisyen ve sanatçılar yetiştirmektir. Temel Bilimler Bölümü, Türk müziği alanında yetkin bireylerin yetiştirilmesi için lisans ve lisansüstü düzeylerde sergilediği uğraşın yanı sıra, çeşitli akademik ve sanatsal etkinlikleri de sürdürmektedir. Sürdürülen akademik çalışmalar, Türk müziği eğitimi çerçevesinde metot geliştirme, Türk müziğinin tarihi kaynaklarının çeviri yazımlarını hazırlama ve Türk müziği kuramının her açıdan geliştirilmesine katkıda bulunma amaçlarını taşımaktadır. Bu amaçlarla, Temel Bilimler bölümünde lisans ve lisansüstü tezler kapsamında çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiş ve bölümün öğretim elemanları tarafından çeşitli yayınlar yapılmış, bu bakımdan Türkiye'de en çok yayın yapan müzik bölümü olmasıyla haklı bir gurura sahip olmuştur. Temel Bilimler Bölümü'nün düzenlediği sanatsal etkinlikler ise sürdürülen akademik etkinliklerin sanat sahnesindeki yansımaları olma özelliğini taşımaktadır. Bölüm öğrencileri yıl boyunca öğretim elemanları rehberliğinde Konservatuar çatısı altında çeşitli sunumlar gerçekleştirmektedir. Bunun yanı sıra, akademisyen ve sanatçı kimliklerini bir arada taşımakta olan öğretim elemanlarımız da yurt içinde ve yurt dışında sanatsal etkinlikler düzenlemekte ve düzenlenen çeşitli etkinliklerde görev almaktadırlar.²¹ Ayrıca, bölüm öğretim üyesi Prof. Berrak Taranç'ın yürüttüğü üç proje yayımlanarak müzikoloji alanına sunulmuştur. Bu projeler "Anadolu Uygarıklarının Mitolojik Öykülerinin Günümüzde Türk Müziği ile Sentezi; Kadın, Dostluk, Sevgi, Barış Temaları ile Voice of İzmir", "Eğitilebilir ve Otistik Özelliği Olan Çocukların Rehabilitasyonlarında Müzik ile resim Yetisinin, İletişim Aracı Olarak Kullanılmasında

²¹ Bu metin Ege Üniversitesi'nin 55. Kuruluş Yılı kapsamında hazırlanan 2010 E.Ü. DTMK takvim çalışmasında Temel Bilimler Bölümü hakkındaki bilgilerden alınmıştır.

Sosyal Çevre Oluşturma Süreci”, “Avrupa Birliği Akdeniz İşbirliği (MEDA) Çerçevesinde Yaşayan Akdeniz Müziklerinin Kökenlerinin Araştırılması”.

Ses Eğitimi Bölümü

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü 1989 – 1990 Akademik yılında ilk kez öğretime başlamış olup Türk sanat müziği ve Türk halk müziği alanlarında ses icracısı (yorumcu) yetiştirmek amacıyla kurulmuştur. Ses Eğitimi Bölümünün kuruluş aşaması olan 1989 – 1990 Akademik yılından 1998 – 1999 Akademik yılına kadar Bölüm Başkanlığını tamburi, bestekâr Akın Özkan yürütmüştür. Türk Sanat Müziği alanına çok sayıda sözlü eser ve saz eseri ile yeni makam ve usuller kazandırmış olan Akın Özkan, bestelerinden oluşan notalı yayınları ile Türk Müziği tarihine önemli bir şahsiyet olarak damgasını vurmuş ancak, 2007 yılında vefat etmiştir.

Ses Eğitimi Bölümünde bir yıl Hazırlık, iki yıl ön Lisans, iki yıl Lisans olmak üzere toplam beş yıllık bir öğretim programı uygulanmaktadır. Ses Eğitimi Bölümü kuruluşundan bugüne kadar yaklaşık 300 kadar mezun vermiş olup bu mezunların bir bölümü Milli Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda müzik öğretmenliği, bir bölümü TRT Türk Müziği Toplulukları ile Devlet Türk Müziği Topluluklarında solist / korist olarak görev yapmaktadır. Mezunların bir kısmı ise ülkemizde Türk müziği eğitimi veren çeşitli üniversitelerde araştırma görevlisi, öğretim görevlisi ve okutman kadrolarında görev almıştır. Ses Eğitimi Bölümü’nde Hazırlık sınıfından itibaren temel müzik becerilerinin kazandırılması için öncelikle Türk Müziği Solfej ve Kuramı, Batı Müziği Solfej ve Kuramı, Ses Tekniği ve Çalgı Eğitimi adlı dersler okutulmaktadır. Lisans düzeyinden itibaren de Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği türlerinde Repertuar, Üslup Repertuar, Toplu Uygulama, Türk Halk Müziği Bilgileri, Halk Bilimi, Müzik Tarihi, Tür ve Biçim Bilgisi, Armoni, Piyano dersleri okutulmaktadır. Ses Eğitimi Bölümü öğretim elemanlarının başlıca akademik etkinlikleri arasında, çeşitli süreli yayınlarda ve ulusal / uluslararası bilimsel toplantılarda yayımlanmış makale ve bildiriler mevcuttur. Ses Eğitimi Bölümü’nde Ege Üniversitesi destekli tamamlanmış üç, devam etmekte olan üç farklı bilimsel araştırma projesi bulunmaktadır. Bu araştırma projeleri şunlardır: Ege’den Geleneksel Halk Müziği Örnekleri, Kırım Türkleri / Tatarların Tepreş ve dervize Ritüelleri, Erzurum Aşık Müziğinin Araştırılması, Anadolu Tahtacılarında Müzik, Çalgı, Dans, Giyim – Kuşam Geleneği, Ülkemizde Kullanılan Üfleli Halk Çalgılarının Araştırılması, Tokat Sıraç Türkmenlerinin Cem Ritüellerindeki Müzikleri ve Tokat’a Bağlı İlçelerdeki Uzun Havalara başlıklı bilimsel araştırma projeleridir. Ses Eğitimi Bölümü öğretim elemanları tarafından geleneksel Türk müziği icrası alanında yayımlanmış müzik albümleri bulunmakla birlikte, Bölüm öğretim elemanları ve öğrencilerinin hazırladıkları Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Dünya Müziklerinden Örnekler, çok sesli müzik türlerinde solo – koro konserleri ve dinletiler ile Türk Sanat Müziği Saz Eserleri, Zeybekler konulu topluluklar etkinliklerini sürdürmektedir.

Türk Halk Oyunları Bölümü

1989 yılında eğitim – öğretime başlayan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, geleneksel Türk halk oyunlarını bilimsel yöntem ve tekniklerle öğretmek, kültürel zenginliklerimizi gelecek kuşaklara aktarmasını sağlarken, bu alanda yetkin eğitimciler ve akademisyenler yetiştirmeyi de temel amaç edinmiştir. Bölüm ulusal ve uluslararası adaylara açık olarak her yıl, yetenek sınavı ile 30 öğrenci almaktadır. Yetenek sınavında aday öğrencilerin ritim, ezgi ve hareket algılama yetenekleri ölçülürken, bireysel sunum becerileri, toplu uygulama ve fiziki uygunlukları da değerlendirmeye tabi tutulmaktadır.

Türk Halk Oyunları Bölümü mezunları, serbest sanatçılıkları yanı sıra, Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde araştırmacılık, devlet okulları, özel okullar ve halk eğitim merkezlerinde müzik ve halk dansları öğretmenliği, üniversitelerde akademisyenlik ve özel topluluklarda dansçı olarak istihdam bulabilmektedirler. Türk Halk Oyunları Bölümünün öğretim ve sahneleme çalışmalarının temelini oluşturan etnografik alan araştırmaları ve halk oyunları derleme çalışmaları sonucu elde edilen belgeler Bölüm bünyesindeki arşiv odasında saklanmakta ve bunlardan eğitim ve uygulamaya destek olarak yararlanılmaktadır.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, kuruluşundan bu yana birçok kez katıldığı yurt içi faaliyetlerinin yanı sıra bugüne kadar gerçekleştirdiği yurt dışı gösteri programlarıyla da çeşitli halk müziği ve halk oyunları festivallerine katılmış, Üniversitemizi ve ülkemizi başarıyla temsil etmiştir. Bunlara örnek olarak; Almanya, Fransa, Belçika, Macaristan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Bosna – Hersek, İtalya, Polonya, Finlandiya, İsviçre, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçekleştirilen festivaller sayılabilir. Türk Halk Oyunları Bölümünün önemli başarıları arasında 1990 ve 2001 yıllarında kazandığı iki önemli dünya birinciliği vardır. Bunlar Polonya – Zakopane Halk Dansları Altın Balta Ödülü ve Halk Müziği Altın Çan Ödülü ile Fransa – Dijon Dünya Halk Dansları Yarışması Stilizé Dal Birinciliği Altın Madalya ödülüdür.

Türk Halk Oyunları Bölümü, alanı ile ilgili kültürel organizasyonların gerçekleşmesine de destek vermektedir. Bunlar arasında; 1999 ve 2001 tarihlerinde Ege Üniversitesi, Kültür Bakanlığı ve Unima Türkiye Milli Merkezi ile birlikte gerçekleştirdiği “4. ve 5. Uluslararası Geleneksel Tiyatro Festivalleri” ile “3. Balkanlar Halk Oyunları Festivali” gösterilebilir.

Türk Halk Oyunları Bölümü, gösteri, proje ve alan araştırmalarının yanında bilimsel çalışmalara da önem vermektedir. Bunlar 1 – 3 Aralık 1999 yılında Kültür Bakanlığı ile ortaklaşa gerçekleştirdiği “Türk Halk Oyunlarının Sahada Derlenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu”, 2002 – 2004 yılları arası Ege Üniversitesi desteğiyle gerçekleştirdiği “Yörelimizin Geleneksel Oyun ve Müziklerinin Araştırılması” projesi ve 2004 – 2006 yıllarında yine Ege Üniversitesi desteğiyle gerçekleşen “Azerbaycan Halk Dansları, Geleneksel Giyim – Kuşam, Müzik ve Halk Çalgıları Araştırması”dır. 2005 – 2008 yılları arası Devlet Planlama Teşkilatı'nın desteğiyle yürütülen “Balkanlar'da Halk Çalgıları, Geleneksel Giyim – Kuşam ve

Halk Müziği Müze ve Arşivi Oluşturulması” projesi ise tamamlanmış olup Geleneksel Giyim – Kuşam Müzesi olarak 2010 yılı içerisinde açılacaktır.

1996’da faaliyete başlayan Türk Halk Oyunları Bölümü Geleneksel Giyim – Kuşam Atölyesi, Türkiye’deki üniversiteler arasında tek örnektir. Atölye, giyim – kuşam üretimini, etnografik alan araştırmaları sonucu elde edilen yöresel örneklere ve aslına uygun biçimde gerçekleştirmektedir. Son sistem dikiş, nakış ve kalıp makinelerine sahip olan atölye, geleneksel kıyafetlerin yanında Tıp Fakültesi Hastanesi’nin kumaş mamul ihtiyacını karşılamakta, spor ve değişik sanatsal alanlara ait kostümleri de üretmektedir. Bugüne kadar çeşitli halk oyunları dernekleri, özel ve resmi kuruluşlara, tiyatro, tarihi dizi ve filmler ile belediyeler ve okullara üretim yapan atölye, Kültür Bakanlığı’na ve yurt dışına da üretim yapmaktadır. Kostüm atölyesinde, yurt içi ve yurt dışı sipariş karşılığı, yılda yaklaşık 3000 takım kostüm üretilmektedir.²²

Çalgı Yapım Bölümü

Çalgı Yapım Bölümü, 1989 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı bünyesinde kurulmuştur. Türk kültürünün bir parçası olan çalgıların bilimsel ortamlarda yapılmasını ve geliştirilmesini hedefleyen Bölüm, bu çalgıların gelecek nesillere doğru ilke ve yöntemlerle gerçek sanat anlayışı içerisinde aktarılmasını amaç edinmiştir. Bölümde Yaylı Çalgılar ve Mızraplı Çalgılar olarak iki ana sanat dalı bulunmaktadır. Her yıl 12 öğrencinin kabul edildiği bölümde eğitim süresi 1 yıl hazırlık, 4 yıl lisans programından oluşmaktadır. Beş yıllık eğitim süresini başarıyla tamamlayan öğrenciler, Çalgı Yapım Sanatçısı (Luthier) unvanını almaktadırlar. Ülkemizde geçmişi henüz yeni sayılabilecek olan çalgı yapım bölümünün akademik kadro açısından alt yapısını oluşturmak için akademik kariyer geliştirme ve bilimsel projelerle öğretim elemanı kadrosunun bilgi seviyesinin yükseltmesi hedeflenmektedir. Bu nedenle akademisyenler, çalgı yapım alanını direkt ya da dolaylı ilgilendiren çeşitli disiplinlere yönlendirilerek deri mühendisliği, matematik, fizik – akustik, orman mühendisliği, makine mühendisliği ve Türk el sanatları gibi konularda kariyer yapmaları sağlanmaya çalışılmaktadır. Bölümden mezun olan öğrenciler çeşitli üniversitelerde, devlet korolarında, TRT gibi kurumlarda iş imkânı bulabilmektedirler. Ayrıca, Milli Eğitim kurumunda branş öğretmeni olarak çalışabilmektedirler.

Konservatuvarımız çalgı yapım bölümü uygulamakta olduğu eğitim – öğretim programı yanında üretmekte olduğu çalgılar ve yeni tasarım projeleriyle her geçen gün daha da iyi noktalara doğru ilerlemektedir. Bölüm müzik piyasasına kazandırdığı yenilik ve tasarımlarla giderek daha da ilgi uyandırmaktadır. Yapılan tasarım çalışmalarının ulusal basında geniş bir biçimde yer alması da buna iyi bir örnektir. Çalgı yapım bölümünün en

²² Bu metin Ege Üniversitesi’nin 55. kuruluş yılı kapsamında hazırlanan 2010 EÜ DTMK takvim çalışmasında Türk Halk Oyunları Bölümü hakkındaki bilgilerden alınmıştır.

özelliği yanı, öğrenciye üretmek öğrenme imkânı sunmasıdır. Bölümde çalgı yapım eğitimi yanında ciddi bir müzik eğitimi de verilmektedir. Uygulanmakta olan bu program sayesinde, müzisyen çalgı yapımcılar yetişmektedir. Müzik eğitim kalitesi en az çalgı yapımcılığı kadar iyi seviyede öğrenciler yetiştiren bölüm, yarınlarda yeni açılacak üniversitelerin konservatuarlarında rahatlıkla görev yapacak nitelik ve kaliteye sahip öğrenciler yetiştirmektedir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Çalgı Yapım Bölümü fiziki olarak üç kısımdan oluşmaktadır: İdari Bölüm, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı ve Mızraplı Çalgılar Ana Sanat Dalı şeklinde planlanmıştır. Akademik takvim döneminde üretilen çalgılar yılsonunda çalgı satış biriminde satışa sunulmakta ve böylece geleneksel çalgıların aslına en uygun şekil ve tınıda günümüz ilgililerine ulaşması sağlanmaktadır. Çalgı Yapım Atölyesinden keman, gitar, kanun, bağlama, ud, klasik kemençe, tambur, kabak kemane gibi çalgılar satışa sunulmaktadır. Çalgı Yapım Bölümü vermekte olduğu örgün eğitimin yanında “kendi çalgını kendin yap” sloganıyla yola çıktığı, Ege Üniversitesinin tüm öğretim elemanı ve öğrencilerine yönelik bir hobi – sanat atölyesinin oluşturulması projesini hayata geçirmek üzeredir.²³

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Ses Kayıt Stüdyosu

Yapım çalışmaları 2002 yılında başlayan Ses Kayıt Stüdyosu, 2006 yılının Şubat ayında tamamlanmış ve faaliyetlerine başlamıştır. Yaklaşık 70 metrekarelik bir alanda kurulan stüdyo, günümüz kayıt teknolojisinin gerektirdiği tüm donanım ve cihazlarla donatılmış, bu anlamda profesyonel kayıt stüdyoları sıralamasında, Ege Bölgesi’nde birinci, Türkiye genelinde de altıncı sıraya yerleşmiştir. Stüdyoda, faaliyete geçtiği günden günümüze, birçok profesyonel ve amatör projeler üzerinde başarı ile çalışılmıştır. Dünyanın en son ve yeni kayıt teknolojileri arasında ilk sıralarda bulunan “Protools HD 2” sistem tabanlı olan stüdyoda ayrıca, müzik düzenleme ve midi programlama amaçlı bir çalışma istasyonu da bulunmaktadır. Öncelikli amacı eğitime hizmet olan stüdyo, gerek Konservatuar ve Üniversitemiz mensupları, gerekse Üniversitemiz dışında amatör veya profesyonel müzisyenler tarafından da kullanılmaktadır. Stüdyo, Türk Halk Oyunları Bölümü’nün gösteri müzikleri kayıtları, konser ve dinleti kayıtları, demo ve yerel radyo tanıtım müziklerinin yanı sıra test yayınında bulunan Radyo Kampüs Ege’ye de teknik destek sunmaktadır.²⁴

²³ Bu metin Ege Üniversitesi’nin 55. kuruluş yılı kapsamında hazırlanan 2010 EÜ DTMK takvim çalışmasında Çalgı Yapım Bölümü hakkındaki bilgilerden alınmıştır.

²⁴ Bu metin Ege Üniversitesi’nin 55. kuruluş yılı kapsamında hazırlanan 2010 EÜ DTMK takvim çalışmasında Ses Kayıt Stüdyosu hakkındaki bilgilerden alınmıştır.

Kuruluşundan Bugüne
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı
Akademik Kadrolar, İdari Kadrolar, Çalışanlar
(1984 – 2010)

Konservatuvar Müdürleri

Prof. Dr. Refet SAYGILI (1984 - 1993)	Prof. Dr. Haluk BAYLAS (2003 - 2005)
Prof. Dr. Ali Haydar BAYAT (1993 - 1999)	Prof. Dr. M. Hakan CEVHER (2005 - 2008)
Prof. Dr. Haluk BAYLAS (2000 - 2003)	Prof. Dr. Azmi TELEFONCU (2008 - 2009)
Prof. Dr. Suat ÇAĞLAYAN (28.01.2003 – 16.10.2003)	Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (2009 – 2010 devam ediyor)

Konservatuvar Müdür Yardımcıları

Turhan TOPER (1984 - 1989)	Dr. Cengiz AYDIN (1996 – 2002)
Dr. Ayhan SÖKMEN (1989)	Yrd. Doç. Dr. Cengiz AYDIN – Dr. Gani PEKŞEN (2002 - 2005)
Yrd. Doç. Fatma GÖKDEL (1989 - 1992)	Engin KARADAĞ – Kemal ZÜLÜL (2005 - 2008)
Güldeniz EKMEK (1992 -1995)	Doç. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN – Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (2008 - 2009)
Dr. Atınç EMNALAR (1989 - 2002)	Doç. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN – Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY (2009 – 2010 devam ediyor)
Dr. M. Hakan CEVHER (1996 - 1997)	

Konservatuvar Yönetim Kurulları

Prof. Dr. Ali Haydar BAYAT Doç. Berrak TARANÇ Doç. Dr. M. Hakan CEVHER Dr. Atınç EMNALAR Dr. Cengiz AYDIN Öğr. Gör. Şahin ÜNAL (1993 - 1999)	Prof. Dr. Haluk BAYLAS Prof. Dr. Ahmet YÜRÜR Doç. Dr. M. Hakan CEVHER Yrd. Doç. Dr. Cengiz AYDIN Yrd. Doç. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN Dr. Gani PEKŞEN (2003 – 2005)
Prof. Dr. Haluk BAYLAS Doç. Dr. M. Hakan CEVHER Dr. Atınç EMNALAR Dr. Cengiz AYDIN Gani PEKŞEN Dr. F. Reyhan ALTINAY (2000 – 2003)	Prof. Dr. M. Hakan CEVHER Prof. Dr. Ahmet YÜRÜR Doç. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN Yrd. Doç. Dr. Cengiz AYDIN Kemal ZÜLÜL Engin KARADAĞ (2005 – 2008)
Prof. Dr. Suat ÇAĞLAYAN Prof. Dr. Ahmet YÜRÜR Doç. Dr. M. Hakan CEVHER Yrd. Doç. Dr. Cengiz AYDIN Yrd. Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY Gani PEKŞEN (2003)	Prof. Dr. Azmi TELEFONCU Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ Prof. Dr. M. Hakan CEVHER Prof. Berrak TARANÇ Doç. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN (2008 - 2009)

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ
 Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
 Prof. Berrak TARANÇ
 Doç. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN
 Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY
 Yrd. Doç. Dr. Bahadır TUTU
 (2009 – 2010)

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ
 Doç. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN
 Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
 Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY
 Veyis YEĞİN
 Akut MİS
 (2010 – devam ediyor)

Bölüm Başkanları

Temel Bilimler Bölümü

Dr. Atınç EMNALAR
 (1996 – 1998)
 Doç. Dr. M. Hakan CEVHER
 (1998 – 2003)
 Prof. Dr. Ahmet YÜRÜR
 (2003 – 2008)
 Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
 (2008 – devam ediyor)

Ses Eğitimi Bölümü

Akın ÖZKAN
 (1996 – 1999)
 Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
 (1999 – devam ediyor)

Türk Halk Oyunları Bölümü

Yrd. Doç. Dr. Cengiz AYDIN
 (1996 – 2007)
 Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ
 (2007 – devam ediyor)

Çalgı Yapım Bölümü

Yrd. Doç. Berrak TARANÇ
 (1996 – 1999)
 Veyis YEĞİN
 (1999 – 2008)
 Aytaç AKARÇAY
 (2008 – devam ediyor)

Ana Sanat Dalı Başkanlıkları

Temel Bilimler Bölümü

TSM – THM
 Akın ÖZKAN – Toygun DİKMEN
 (1996 – 1999)
 Engin KARADAĞ – Gazi E. KAYA
 (1999 – 2002)
 Engin KARADAĞ – Mahmut KARAGENÇ
 (2002 – 2005)
 Prof. Dr. M. Hakan CEVHER – Gazi E. KAYA
 (2005 – 2009)
 Yrd. Doç. Dr. Bahadır TUTU – Gazi E. KAYA –
 Mahmut KARAGENÇ
 (2009 – 2011 devam ediyor)

Ses Eğitimi Bölümü

TSM – THM
 Onur AKDOĞU – Gani PEKŞEN
 (1996 – 1999)
 Ufuk DEMİRBAŞ – Gani PEKŞEN
 (1999 – 2002)
 Dilek Şafak ÇAKAR – M. Ali ÇAKAR
 (2002 – 2003)
 Dilek Şafak ÇAKAR – İlhan ERSOY
 (2003 – 2005)
 Seher DİLMAÇ – Zeynel DEMİR
 (2005 – 2008)

Seher DİLMAÇ – Dr. Gani PEKŞEN
 (2008 – 2009)

Ufuk DEMİRBAŞ – Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
 (2009)
 Ufuk DEMİRBAŞ – Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY
 (2010 – devam ediyor)

Türk Halk Oyunları Bölümü

İcracılık ASD – Öğreticilik ASD
 Abdurrahim KARADEMİR – Şahin ÜNAL
 (1996 – 2009)
 Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ – Doç. Dr. M. Öcal
 ÖZBİLGİN
 (2009 – devam ediyor)

Çalgı Yapım Bölümü

Mızraplı Çalgılar ASD – Yaylı sazlar ASD
 Aytaç AKARÇAY – Mehmet YALGIN
 (1998 – 2002)
 Cengiz COŞKUN – Mehmet YALGIN
 (2002 – 2008)
 Maruf ALASKAN – Ejder PAMUKÇU
 (2008 – devam ediyor)

Konservatuar Öğretim Elemanları

Temel Bilimler Bölümü

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER (Bölüm Başkanı)
 Prof. Berrak TARANÇ (EÜ Etik Kurulu Üyesi)
 Yrd. Doç. Dr. Bahadır TUTU (TSM Ana Sanat Dalı Başkanı)
 Mahmut KARAGENÇ (THM Ana Sanat Dalı Başkanı)
 Dr. Aşkın ÇELİK²⁵ (Öğretim Görevlisi)
 Atabey AYDIN (Öğretim Görevlisi)
 Aycan ÖZDEMİR (Öğretim Görevlisi)
 Barış DOĞAN (Öğretim Görevlisi)
 Beril ÇAKMAKOĞLU (Öğretim Görevlisi)
 Engin KARADAĞ (Öğretim Görevlisi)
 Erkan AYDIN (Araştırma Görevlisi)
 Dr. Esin KALELİ DE THORPE MILLARD (Araştırma Görevlisi)
 Dr. Fatih Salih COŞKUN (Öğretim Görevlisi)
 Gazi Erdener Kaya (Öğretim Görevlisi)
 Dr. Gökhan EKİM (Öğretim Görevlisi)
 Dr. Halil ALTINKÖPRÜ (Araştırma Görevlisi)
 Hülya UZUN (Öğretim Görevlisi)²⁶
 Levent USLU (Araştırma Görevlisi)
 Mahmut KARAGENÇ (Öğretim Görevlisi)
 Mehmet Hakkı BALAMİR (Araştırma Görevlisi)
 Münever Beste AYDIN (Araştırma Görevlisi)
 Dr. Nurdan TEZEL (Öğretim Görevlisi)
 Özgür ÇELİK (Araştırma Görevlisi)
 Salih SÜTOĞLU (Araştırma Görevlisi)
 Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU (Öğretim Görevlisi)
 Seher ERKAN (Araştırma Görevlisi)
 Serap AKDENİZ (Öğretim Görevlisi)
 Serdar BİRGÜLER (Öğretim Görevlisi)
 Dr. Süleyman Çağrıhan ERKAN (Öğretim Görevlisi)
 Tolga AKŞİT (Öğretim Görevlisi)
 Yusuf Kemal ZÜLAL (Öğretim Görevlisi)
 Alper DEMİR (Araştırma Görevlisi)
 Cabbar Sami BÜYÜKÖZTEKİR (Öğretim Görevlisi)
 Erdal GÜRAL (Öğretim Görevlisi)
 Kaşif DEMİRÖZ (Araştırma Görevlisi)
 Nilüfer AKDOĞU (Araştırma Görevlisi)
 Birsen Buket TÜZÜN (Okutman)
 Derya TANSU ATAHAN (Okutman)
 Didem TAŞTABANOĞLU (Okutman)
 Ergün KARADAĞ (Okutman)
 Metin ŞENGÜL (Okutman)
 Nesem YENİPAZAR (Okutman)
 Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE (Okutman)
 Dr. Serkan ÇELİK (Okutman)
 Tevfik Volkan ATAHAN (Okutman)
 Tuna ÇAKMAKLI (Okutman)

Ses Eğitimi Bölümü

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY (Bölüm Başkanı)
 Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY (THM Ana Sanat Dalı Bşk. - Md. Yrd.)
 Ufuk DEMİRBAŞ (TSM Ana Sanat Dalı Bşk. - Böl. Bşk. Yrd.)
 Dr. Gani PEKŞEN (Öğretim Görevlisi)
 Dr. Nuri MAHMUT (Öğretim Görevlisi)
 Özgen AKÇAĞUL (Öğretim Görevlisi)
 Seher DİLMAÇ MERİÇ (Öğretim Görevlisi)
 Dilek ŞAFAK ÇAKAR (Araştırma Görevlisi)
 Tolga MERİÇ (Araştırma Görevlisi)
 Tanju DÜRÜK (Araştırma Görevlisi)
 Ahmet UTKU (Araştırma Görevlisi)
 Zeynel DEMİR (Araştırma Görevlisi)
 Erhan ONAT (Okutman)
 Fikret DÖĞÜCÜ (Okutman)
 Halil İbrahim YÜKSEL (Okutman)

Türk Halk Oyunları Bölümü

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (Bölüm Başkanı)
 Doç. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN (Ana Sanat Dalı Başkanı)
 Abdurrahim KARADEMİR (Öğretim Görevlisi)
 Ahmet Serdar KASTELLİ (Araştırma Görevlisi)
 Ahmet Tufan GÜLDAŞ (Öğretim Görevlisi)
 Dr. Barbaros BOZKIR (Öğretim Görevlisi)
 Bora OKDAN (Araştırma Görevlisi)
 Dr. Ferruh ÖZDİNÇER (Öğretim Görevlisi)
 Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR (Öğretim Görevlisi)
 Hale Yamaner OKDAN (Araştırma Görevlisi)
 Muhammet Aykut MİS (Öğretim Görevlisi)
 Ozan KURGEN (Araştırma Görevlisi)
 Dr. Ömer Barbaros ÜNLÜ (Öğretim Görevlisi)
 Dr. Emir Cenk AYDIN (Öğretim Görevlisi)
 Bortan OLDAÇ (Okutman)
 Sema ERKAN (Öğretim Görevlisi)
 Şahin ÜNAL (Öğretim Görevlisi)
 Merih OLDAÇ (Okutman)
 Tarkan ERKAN (Okutman)

Çalgı Yapım Bölümü

Aytaç AKARÇAY (Bölüm Başkanı)
 Ali Maruf ALASKAN (Ana Sanat Dalı Başkanı)
 Ejder PAMUKÇU (Ana Sanat Dalı Başkanı)
 Atilla OKAN (Araştırma Görevlisi)
 Cengiz COŞKUN (Öğretim Görevlisi)
 Mehmet GÜLDAĞ (Öğretim Görevlisi)
 Mehmet YALGIN (Öğretim Görevlisi)
 Veyis YEGİN (Öğretim Görevlisi)
 Hüseyin KOÇAK (Okutman)
 Süha YILDIRIM (Okutman)

²⁵ 2011-2012 Akademik yılından itibaren Kars Kafkas Üniversitesi'nde görev almıştır.

²⁶ 2008 – 2009 Akademik yılından itibaren Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümünde görev almıştır.

Konservatuar Genel Sekreterleri

İbrahim YILDIRIM (1984 – 1988)
 Selahattin GÜZEL (1988 – 1998)
 Gürol ÖZUYSAL (1998 – 2007)
 Nursel AKER (2007 - devam ediyor)

Konservatuar Memurları ve Çalışanları

Günsel DİZLEK	Sevinç BODUR	Filiz ÖZDEMİR
Yusuf ŞENSES	Öznur ÖZPINAR	Canan ÖZYURT
Nermin DURU	Esengül FİDAN	Fadime YILDIRIM
Şenay ÇAY	Selime DOLAPÇI	Nuray YAŞAR
Zekeriya ÖZKOL	Nihal GÜZEL	Hikmet URGAN
Şükran YOLDAŞ	Gülbeyaz ÇENTEZ	Aynur BUDAK
Leyla KÜLEKÇİOĞLU	Ümit ALŞAN	Sevgi KILIÇ
Halil ÇALIK	Zeki YILDIRIM	Talih BURUNCUK
Mustafa ÇELİK	Can YEŞİLTEPE	Sevgi ÇAKIROĞLU
Sedat KARAYIĞIT	Mehmet ÖZDEN	Cemile ŞENTÜRK
Ayvaz AKDOĞAN	Zeynel ERSUBAŞI	Kadir UZMAN
Nihat GÜZEL	Yusuf ERAYTUN	Hakan UZMAN
Gül CANOĞLU	Handan MUSMUL	Üstün ÇABUT
Hülya ERSAN	Serpil ARUTLU	Abdullah KOÇ

Kaynakça

- DEVELLİOĞLU, Ferit. "dâr-ül-bedâyi", *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, 2001.
- İstanbul Ansiklopedisi, "Darü'l-Elhân", C. 2,
- Meydan Larousse Ansiklopedisi*, "Dârülelhan", C. 3, İstanbul, 1988.
- Müzik Ansiklopedisi*, "Konservatuar", C. 3, Say Yayınları, Ankara, 1985.
- Müzik Ansiklopedisi*, "Türkiye'de Müzik Kuruluşları", C. 4, Ankara, 1985.
- PAÇACI, Gönül. "Cumhuriyetin Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.
- PAÇACI, Gönül. "Kuruluşunun 77. Yılında Dâr-ül-elhân ve Türk Musikisi'nin Gelişimi I", *Tarih ve Toplum*, S. 121, Ocak 1994.
- PAÇACI, Gönül. "Kuruluşunun 77. Yılında Dâr-ül-elhân ve Türk Musikisi'nin Gelişimi II", *Tarih ve Toplum*, S. 122, Şubat 1994.
- Standart English Dictionary*, "Conservatoire", İnkılâp Kitabevi.
- TAHTAKILIÇ, Ahmet. "Genel Rapor" *Türkiye'de Konservatuar Açılması Teşebbüsleri ve Devlet Konservatuarı İle Devlet Tiyatro ve Operasının Kısa Tarihçesi*, "Konservatuar Açılması Yolunda İlk Teşebbüs", 10 Temmuz 1961.
- T B M M Radyo Başvekâlet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü, C. 3, S. 26, 15.1.1944, *Zabıt Ceridesi*, C. 25, IV, Devre, İctimâ 4, birinci nutuk.
- TDK *Türkçe Sözlük*, "Konservatuar", C. 2 (K – Z), Yeni Baskı, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, 1988.
- TURA, Yalçın. *Türk Müsîkisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.

ANADOLUDA MÜZİKTE İDEOLOJİNİN, KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE YENİDEN BOYUTLANMASI VE YENİ YORUMLAR

Berrak TARANÇ

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Öğretim Üyesi, Prof.

GİRİŞ

Müziğin iktidarla ilişkisi, kurulmuş ya da kurulmakta olan düzenin (buna İdeoloji de demek mümkündür) devamı ve insanların bu ideolojilere rızalarının sağlanması süreçlerinde önemli bir işleve sahip olmasıyla her zaman sağlamlığını korumuştur.

İdeoloji kişisel ve toplumsal davranışların temelini oluşturarak, felsefi ve siyasal öğretiyi oluşturan, genel düşünceler sistemidir. Bu sistem, bireylerin bireysel var oluş koşullarıyla ilişkilerinden kaynaklanan yaşama biçimleriyle ilgili tasarımların tümü (kültür, yaşam tarzı, inanç) olarak algılanır.

Müzik eseri, üretildiği ortamın hegemonyasını muhalefetini halk ve iktidar adına söylemlerini, yaşam biçimlerini içinde barındırır. (Yıldırım-Koç 2003: 43). İdeolojinin kendine özgü bir tarihi yoktur. Fakat ideolojiyi müzikle kodlayabiliriz. Bu bağlamda ideoloji, müziğin toplumsal süreçteki gelişimini tarihsel bir perspektifle izlediği için, doğal olarak müzik ve ideoloji ilişkisi boyutunda tarihsel bir akışa sahip olabilmektedir. "Tarihin öğelerinin ideoloji olarak tarih içine yerleştirme tarzlarının ideolojik üretimine dayanarak yorumlanmasını ve böylece ikinci dereceden ideoloji olarak kabul edildiğini iddia etmek doğrudur" (Eagleton 1985: 87).

İdeoloji, 18. yy.dan itibaren ideologların fikirleri ile bu fikirlerin kaynaklarını incelemeyi amaçlayan felsefe sistemidir. 18. yy.dan başlayan pek çok ideologun felsefesine ışık tutan ipuçlarını, Türk halk ozanlığı geleneğinde bulabiliriz. Bunun nedeni ise 18. yy.dan önce halk ozanlarının söylemlerinde kendi varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin tasarımlarını kullanmalarındır.

Müzik ses sistemi olarak duygusal ve düşsel dünyamıza ulaştığı gibi ideolojik boyutta toplumsal bir örgütlenmeyi sağlayabilecek kadar güçlü bir yapıya da sahiptir. Tarihsel akış içinde genel olarak ideolojik olarak yapılan pek çok hatanın faturası bir ölçüde tüketim malzemesi olan müziğimize de yansımıştır. Şöyle ki;

Avrupa da din dışı sanat müziği olgunlaşarak verilerini bandoya yansıtırken, bizde batı müziği gelişim sürecini ve gerçek sanat verilerini doğrudan askeri düzeyde uygular. Söz gelimi 1794 yılından önce Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak için, askerleri yetiştirmek amacıyla, Fransız subaylarının girişimleriyle bir boru ve trampet takımının kurulmasının sonucunda, mehter müziğinden ilk kopma etkilerinin oluşması gibi.

1826 yılında 2. Mahmut (1785-1839) Yeniçeri Ocağını kaldırırken, bu örgütün kapsamında olan Mehterhaneyi de kaldırarak, yerine ilk Batı müziği eğitim kurumu olan Muzika-yı Humayun'u kurar. Batı müziğinin yurda girerek, benimsenmesinin ve öğretiminin devlet tarafından üstlenilmesinin bu yönde ideolojik bir boyutta gerçekleştiği savunulabilir.

Mehterhanenin kaldırılmasından sonra yurdumuza gelen yabancı müzikçilerin, özellikle bandoyu çalıştıran İtalyanların marşları önceleri milli marş işlevini yüklenmiş ve bu dönemde çok seslendirilerek bir mehter marşının bandoya çaldırılması bile düşünülmemiştir. Aynı dönemde Mehterhane-i Hâkaaninin de yeniçerilik ögesi olarak görülerek kaldırılması ile Türk askeri mehter müziği de son bulur.

Gerçekte müziğimizde Batılılaşma hareketlerinin en yoğun ve verimli yılları Sultan Abdülmecit'in döneminde görülmele birlikte Tanzimat süresince sarayda Batı müziği, Klasik Türk Müziği karşısında çoğunlukla hafif verileriyle tanınır. Türk müziğinden koparak Batı müziğine bilinçsizce yönelme ise diğer konularda olduğu gibi müzikte de yabancılaştırma sorunlarını doğurur.

Yabancılaştırma sorununun bilincine vararak hareket eden bir padişah olarak Abdülaziz (1830-1876) görülür. Bu sultan döneminde, Türk müziğini yeniden canlandırılmak istenmiş ve bu müziğin ciddi koruma görmesi sağlanmıştır. Fakat tüm bu çabalara karşın Enderun eski durumuna getirilerek, Türk müziği geçmişin çizgilerine ulaştırılamamıştır. Bu yıllarda Hacı Arif Bey ile romantik ekolün başladığı, klasik dönemin tarihe karışmak üzere bir çizgide kaldığı bilinir. Dönemin bir özelliği olan Doğuya ve Batıya, eskiye ve yeniye yönelik iki yönün aynı anda bulunması, Donizetti'den sonra gelen, C. Guatelli (1988) Paşayı da etkiler. Böylece Guatelli öğrencilerini milli marşlar bestelemeye yöneltir ve öğrenciler geleneksel makamların aralıklarını gözeterek yerli motiflerle ezgiler yapmaya özenirler.

Muzika-yı Humayun'da yöneticilerin eleştirilen yönleri, halka Batı müziğini öğretmeden, bu müzik türünü resmi sanat haline getirme çabaları ve halkın gerçek kültür verisi olan öz müziklerini görmemezlikten gelme eğilimleri olarak görülür. İkinci Abdülhamid'in sultanlık yıllarında ise kendisinin ve hanımlarının çoğunun Batı müziği ile uğraşması yüzünden, Batı müziği Türk müziğinden daha üstün tutuldu. Bu etki ile sarayda sürekli bir opera ve operet grubu kurulur. Bu grubun üyelerinin tümünün Türkler olmayışı, bize halkın yeni müziği tamamen benimseyemediklerini kanıtlarken, geleneklere olan bağlılıkta gözlemlenir. Bu dönemde istenilen ve beğenilen yeni müzik karşısında, halkın geleneksel müziğinden ayrılmak istemediğini söyleyebiliriz.

Tanzimat, toplu yenileşme ile Batılılaşmanın resmen duyurulması olarak bilinir ve her alanda olduğu gibi müzikte de yenileşme kararı ile Batılılaşma düşüncesini getirir. Bu düşünce sonucunda, bize yöneltilen yenilikler önce dar bir alanda uygulanıyormuş gibi görülseler de, gelenek ve görenekleri sarsmada etken olurlar.

"Anadolu'nun kültür kişiliğini ve bütünlüğünü 19. yüzyıla kadar korumuş olduğu söylenebilir. Anadolu'nun dünya görüşü şeklinde beliren cemaatçiliğe, toplu güvenliğe, kanaatkârlığa, düzen ve uyuma dayanan bir hayat tarzı bu tarihe kadar çözülmeye sürmüştür. Ne var ki kendi içindeki ters gelişmelerin yer yer zorlamakta

olduğu bu kültürel yapı, Batı'yla temasın sonucunda yaralar alacak ve ekonomik çöküntüsünün paralelinde gelişen bir yozlaşma etkisini kültür alanında da duyuracaktır (Cem 1974: 530-531).

Bizde yenileşme düşüncesi, kendi kültür ürünlerimizin işlenerek daha üst düzeye getirilmesi uğraşının oluşmasına yönelik bir gelişme göstermemiş, sonuçta yaşam biçimleri değişime uğramış ve o güne değin kısmen de olsa varlığını koruyan, zevk ve inanç tümlüğü yavaş yavaş bozulmaya başlamıştır. Tanzimat döneminde müzik etkinliklerinde sorumluluk yüklenen sultanların, Türk ve Batı müziği arasında, sanat ve kültüre dayalı tam bir denge kuramayışları, baştaki yetkili kişilerin mutlak olarak iki müzikten birini tercih etmeleri, Türk ve Batı müziği çatışmalarını daha o yıllarda yeşertmiş, sonraki yıllarda ise gelişim Türk müziğinden çok şey götürecektir yönde olmuştur.

19. yy başlarında eski kültür çökmemekle birlikte, çözülme göstermiş, bunun doğal bir sonucu olarak da toplum ve kurumlar etkilenecek, bu etkileri nesillere devretmişlerdir. Bu değişim, yenileniş ve çözülüşte sanat çok duyarlı kalmış, bu duyarlılığın en yoğun alanı, önemli kültür ürünlerimizden birisi sayılan kendi müziğimiz olmuştur. Tanzimat döneminde ideolojik olarak yenileşme alanında yapılan hataların faturası, bir yerde müziğin üreticisi sayılan besteciler ve tüketici olan toplum tarafından, çok ağır olarak ödenir.

İmparatorluktan, ulusal devlete geçiş dönemiyle başlayan ideolojik kültürel ve sanatsal boyutta popülerleşme, müziğimizi de doğrudan etkiler. Geleneksel Türk Sanat Müziği türleri ve biçimleri, yüz yıllık süreç içinde, Batılılaşma kaygısı ile değişime uğrar. Bu değişim çoğu kez bazı çevrelerce, yozlaşma ile eşdeğer bulunarak eleştirilir. Tüm bu eleştirilere karşın, müziğimizde sanatsal ağır yaratıların yerine, geniş kitlelere yönelik hafif müzik öğelerinin yer aldığı biçimler ve türler inatla ortaya çıkar. Böylece toplum, bu değişim ve gelişim karşısında, çoğunlukla hoşgörüyeye dayalı bir kabullenme sürecini yaşar. Bu sürecin popüler kültür yönünden önemi ise her türlü müzikli oyunun, büyük kitlelerce benimsenmiş olmasıdır. Geleneksel temaşa sanatımızın müzikli danslı olması, müzikli sahne oyunlarına ilginin artmasına yardımcı olur. İkinci Meşrutiyetin ilanından (1908) sonra, "Avrupa'dan gelen toplulukların sürekli gösterileri ve Azerbaycan'dan gelen müzikli tiyatro oyunları, yazarları ve bestecileri etkilemiştir (Nutku 1985: 393).

İDEOLOJİK DÜŞMANIN MÜZİKTE YER ALMASI

Ulus oluşturma kavramıyla birlikte ideolojik düşman kavramı da Anadolu'da âşıklar arasında oluşur. Örneğin âşıklar kurtuluş savaşı ve sonrası türkülerde ortaya çıkan "düşman kavramı" genel olarak kullanılmış, ülkeyi işgal eden yunanlılar dışındaki diğer ulusları da kapsamıştır. Diğer bir söylemle düşman Türkler için ülkeyi işgal edendir ve bu kavram bir tek ulusu betimlemek için kullanılmaz.

Çanakkale içinde Aynalı çarşı
Ana ben gidiyom düşmana karşı

Nadir de olsa Türk marşlarında yunanlı düşmanın karşılığını almıştır. Örneğin; Kafkasya Marşı. Daha sonra bu marş İzmir'in Dağlarında Çiçekler Açar Marşına dönüştürülmüştür.

Kafkasya dağlarında çiçekler açar
Altın güneş orda, sırmalar saçar.
Bozulmuş düşmanlar hep yel gibi kaçar
Kader böyle imiş ey garip ana
Kanım helal olsun güzel vatana
(Beste: İzzettin Hümayi Elçioğlu)

Marşın dönüşmüş hali:
İzmir'in Dağlarında çiçekler açar
Altın güneş orda, ateşler saçar.
Bozulmuş Yunanlılar yel gibi kaçar
Kader böyle imiş ey şanlı Ata
Yaşa Mustafa Kemal Paşa yaşa

Cumhuriyet ile birlikte, kültürümüzün değişim süreci de hız kazanır. Batı kültürü her alanda varlığını gösterir. Türk bestecileri alt yapıdaki eksiklikler giderilmeden, çok sesli bestelere yönelirler. Zühtü Kuşçuoğlu, Hüseyin Saadettin Arel, Kaptanizade Ali Rıza Bey, Halil Bedii Yönetken gibi bestecilerimiz iyi niyetle çalışmalar gerçekleştirebilirler. Arel, geleneksel Türk müziğinin çok sesli olabilmesi için uğraş verirken, Dr. Suphi Ezgi ile birlikte "İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneğini" kurar.

Cemal Reşit Rey'in operetleri, Batılılaşma simgesi halinde toplum tarafından coşkuyla sevilir. Genç kitlelerce, tangolar medeniyetleşmenin simgesi olarak algılanırlar. Gazinolar çarliston, foksrot gibi dansların yurdumuzda tanınması ve uygulanmasına yardım eder. Arjantin, Rus, Yunan tangosundan sonra Necip Çakır, Fehmi Ege, Necdet Koyutürk gibi besteciler, İbrahim Özgür, Seyyan Hanım gibi şarkıcılar da bu türü popülerleştirirler. "Münir Nurettin Selçuk" plaklarında tangoya yer verir.

Cumhuriyet döneminde popüler kültürün ürünlerinin halk tarafından benimsenmesi ile popüler müzik verileri de artmış ve sahne müziğinde bazı değişimler olmuştur. Popüler sanat, eski halk sanatı izleri ile yeni değerler sistemini birlikte taşıyan, çoğu kitle beğenisini ön düzeye çıkaran niteliktedir. Popüler sanat ve kitle sanatının ortak noktası özgün olmaları ve kültür parçalarının yaratım süreçlerinden bağımsız yaygınlaştırmalarıdır.

TÜRKİYE'DE ULUSAL MÜZİK OLUŞTURMAK AMACIYLA TÜRK BEŞLİLERİ

Yurdumuzda 1927 yılından sonra, Avrupa'da müzik öğrenimi için Devlet bursuyla aralarında "Türk Beşlileri" diye bilinen bestecilerinde bulunduğu pek çok sanatçı gönderilmiştir. Ulusal müzik açısından gönderilen öğrencilerden beklenen ise Batı'nın aynen taklidi değil, bilim ve tekniğin ulusal öze uygulanması biçimindedir.

1937 yılında Hindemith'in Milli Eğitim Bakanlığı'na sunduğu 3 ciltlik rapor "Türk müzik yaşamının kalkınması için önerilir" adındaydı ve ulusal müzik okulu oluşturulabilmesi için bestecilerimize düşen görevler hakkında önerileri kapsıyordu.

"Ancak Hindemith'in buyurucu nitelikteki bu önerilerine rağmen, bestecilerimizin bireysellikten belli bir süre için de olsa vazgeçmemeleri, el ele verip ortak çalışarak ve her aşamada halkın nabzını yoklayarak tabanın beğenisini (zevkini)de kazanabilecek bir teknik ve biçem (uslup) oluşturamadılar. Hindemith'in Necil Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar ve Edvard Zuckmayer ile başlattığı çalışmaların sürdürülerek sonuçlandırılmaması nedeniyle, bu dönemde oluşturulan çok sesli eserler, beklentilerin tersine "ulusal bir okuldan" söz edilemeyecek derecede çeşitlilik gösterdi (Gedikli 1985: bildiri).

Adlandırmanın "Fransız Altıları" ve "Rus Beşlileri" ne dayanarak verildiği düşünülebilir. Gurubun üyeleri Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin"(1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) bulunmaktadır. Bu bestecilerimizin ulusal müzik anlayışı yanında çağın birçok müzik eğilimi de gözlemlenebilir.

Türk Beşlilerine, geleneksel Türk müziği öğelerini, Batı müziği yapısı içinde kullanmak gibi bir müziksel anlayışla yaklaşmıştır. Fakat bu beş üye, "Akses'in deyimi ile manada ve ruhta birlik içindedir ama hiçbir zaman bir araya gelerek bir çatı altında bir ilke saptaması yapamamışlardır. Türk Beşleri yalnız besteci değil, aynı zamanda Cumhuriyetin müzik kurumlarının kurulmasında öncülük etmiş kişilerdir. (İlyasoğlu 1999: 107)

Türk Beşlilerinin, halk ezgilerini tema olarak kullandığı pek çok yaratı örneği bulunmaktadır. Örneğin: Adnan Saygun'un "Anadolu'dan" adlı piyano parçalarında her bölümün ezgisi, halk müziğinden alınmıştır. "Pencereyi Yeşil Boya" sözleriyle başlayan türkünün ezgisi, Saygun'un keman yaratısında, "Havuz Başının Gülleri" türküsünün ezgisi, Necil Kazım Akses'in "Cumhuriyetin Ellinci Yılı" adlı orkestra yapıtında, "Koroğlu Yiğitlemesi", Bülent Tarcan'ın Üçüncü Orkestra Sütünde ve "Sepetçioğlu" ezgisi, Saygun'un Keman-Piyano için "Demet"inin son bölümünde tema olarak kullanmıştır.

Cumhuriyet döneminde gözde olan operetler konularını güncel konulardan alırlar. Operetlerdeki danslarda o dönemin yaşayış biçimi ile uyum içindedir. Böylece işitsel ve görsel değerlerin birleşimine yer verilir.

Cumhuriyetin çok partili dönemiyle birlikte bireylere, oylarıyla ülkenin yaşamında söz sahibi oldukları düşüncesi verilir. Köylerin, kasabaların kapalı yapıları, kırsal kesimin oylarına önem veren iktidarın uyguladığı politika ile bu bölgelerin canlanmasına, makineleşmesine, pazar için üretim yapar duruma gelmesine neden olur. Tüketim hızlanırken, çeşitli kesimlerin de hayat standartları yükselir. Radyonun yaygınlaşması, her çeşit eğlence yerlerinin bollaşması günlük yaşamı ve müziği etkiler.

Ulusçuluk 19. yy.ın liberalizmle birlikte en etkin politik söylemlerinden biri konumuna gelir" (Kutluk 1997: 195).

Atatürk cumhuriyetin ilanından sonra ulusal müzik konusunda şunları söylemiştir:

"Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir."

Atatürk'ün müzik konusundaki görüşü Batının aynen taklidi değil bilim ve tekniğin ulusal öze uygulanması biçimindedir. Diğer anlamda ulusal müzik oluşturulması yönündeki dileği, Türk milletinin dinamik karakterine dayalı fakat evrensel ölçütlerde, çağdaş çok sesli bir müzik olarak özetlenebilir

Köy Enstitülerinin, kurulmasıyla birlikte müzik ön plana geçer. Bu kurumlarda keman, mandolin, gitar, flüt gibi enstrümanlarla Batı müziğinin geniş kitlelere tanıtılması bir yeniliktir. Daha sonra bu enstitülerin yanlış bir düşünceyle kaldırılması ise eğitim ve müzik adına büyük bir kayıp olur.

Cumhuriyet Baloları, toplumu Batılı eğlence tarzına alıştırmaya amacıyla bir yenilik olarak algılanır. Bu balolarda bulunmak, modern ve Batılı olmak anlamındadır. Bu balolarda Atatürk'ü zeybek oynarken görmek de mümkündür.

Atatürk'ün Cumhuriyetçilik ve Ulusçuluk ideolojisi içinde müziğe bakış ideolojisi, 19. yy sonunda gelişen Türkçülük akımından, Fransız devriminin ideolojisi olan kardeşlik, eşitlik ve özgürlük ideolojisine ve Uzakdoğu hümanist ideolojisine kadar, geniş bir uluslararası düşünceyi, Ulusçuluk ve Cumhuriyetçilik ideolojisiyle yoğunlaştırır: Atatürk çok sesli müziğin kaynağını Türk Halk Müziğine yönlendirmiştir. Bu durum müzikte Kemalist, ideolojinin bir göstergesidir. Cumhuriyetle birlikte halk müziğinden yola çıkarak ulusal devlet anlayışında, ulusal müziğin oluşturulması hedeflenir. Bu bağlamda Türk halk müziği ezgilerinin derlenmesi ile ilgili çalışmalar; bu ezgilerin korunmasını etnik kimliklerin yerinde saptanmasını, halk müziği ezgilerinin çok seslendirilerek eğitim için kullanılmasını sağlar. Yapılan tüm bu çalışmalar Kemalist ideolojiye dayanan olumlu çalışmalardır.

"Ulus-devlet bağlamında, Ulusal ideoloji ile özdeşleşmeyen bölge ve topluluklar için müzik ve dans çoğu zaman, karşı olumlu ve farklılığı vurgulamanın elverişli bir yoludur"(Kaplan 2005: 80).

Türk bestecilerinin "halk müziği ezgilerini piyano, koro ve orkestra için çok seslendirmeleri de Cumhuriyet ideolojisinin sonucundadır. Bunu "Milli İdeoloji" üretmek adına halk müziğinin derlenmesi ve değerlendirilmesi olarak değerlendirebiliriz.

Cumhuriyet döneminde 3 Hindemit'in ve Bartok'un Türk Halk Müziğine verdikleri önem milli devlet - milli müzik" ideolojisinin benimsenmesinin bir göstergesidir.

ÂŞIK VEYSEL VE KEMALİZM

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren Türk halk müziğinde Kemalist düşüncenin yansımalarını görürüz. Özellikle Kemalist ideolojinin içinde var olan "Yurtta Sulh Cihanda Sulh" söylemi Osmanlı sonrası kitleler arasında var olan ayrımları ve ayrımları engellemek adına söylenmiş bir söylemdir. Bu bağlamda

Âşık Veyssel dostluk ve kardeşlik temalarını da Kemalist ideoloji ile işler.

"Kürt'ü Türk'ü ve Çerkez'i
Hep Adem'in oğlu kızı
Beraberce şehit, gazi
Yanlış var mı ve neresi"

Dizeleriyle ozan dostluk kardeşlik ve sevgi mesajlarını iletmektedir. Vatanın etnik ve dini guruplara ayrılmak istenmesine karşı o hep dizeleriyle cevap verir.

Âşık Veysel eşitliğe inanan, kin ve kavgaya karşı hümanist bir ozanıdır. Her tür ayrımcılığa karşıdır.

"Kur'an'a bak, incil'e bak Dört kitabın dördü de hak Hakir görüp ırk ayırmak Hakikatte yüz karası" (Bakiler, 1989, s45).

Bir Yunan filozofuna göre;

"Bir ulusun türkülerini yapanlar, kanunlarını yapanlardan daha güçlüdür. Âşık Veysel şöyle der: biz türkülerimizi daima artan bir heyecan ile söyleriz. Halk alaka duyduktan, bizi can-ü gönülden dinledikten sonra biz daha çok taşar ve coşarız." (Karaalioğlu 1980: 130). Ulusal ideoloji ile Ozan Arifin Mustafa Yıldız Doğan'ın çalışmaları da bulunmaktadır.

Kemalist İdeoloji: Atatürkçü ideoloji. Kemalizm Atatürk'ün toplumu çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarmak amacıyla uyguladığı düşünce ve ilkelerdir. Kemalizm Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılâpçılık ilkelerinin tümünü kapsar.

"Dünya dolsa şarkıyılan
Türküz, türkü çağırırız"

diyen ozan Aşık Veysel'in dizilerinde vatan, toprak, ulus, halk, Türklük temaları vardır.

Ulusal ideolojiyle yazmış olduğu şu dizeler buna örnektir. "Türk adı babamdan bana mirastır. Daha bundan başka adı neyleyeyim" Ozan diğer bir şiirinde ise;

"İftihar ettiğim büyük muradım"

Türk oğluyum! Temiz Türk'tür ecdadım" der.

Türkiye Büyük Millet Meclisinin kabul ettiği kanunla Âşık Veysel'e 1965 yılında "Ana dilimize ve milli birliğimize yaptığı hizmetlerden dolayı maaş bağlanıyor.(Ataş, 1998: 17).

Âşık Veysel Kemalist ideolojidedir ve bunu sık sık dile getirir.

"Ağlayalım Atatürk'e

Bütün dünya kan ağladı Süleyman olmuştu mülke geldi ecel can ağladı"

Bektaş ve Alevi ozanlar arasında da Kemalist ideoloji saygı görmektedir. Örneğin:

Elest Bezminde Demişiz Belî isimli (Atatürk Nefesi) şu dizeleri içerir: "Aman Ya Muhammed Medet ya Ali Ruhun Şad Olsun Atatürk hizmetin Baki On iki imamın kulu kurbanı fedadır yoluna, baş ile canı, İlalebet Budur Hakk'ın fermanı" (Yaltrık, 2003: 160).

Cumhuriyetle birlikte halk müziğinden yola çıkarak ulusal devlet anlayışında, ulusal müziğin oluşturulması hedeflenir. Ulusal müziğe yönelen besteciler halk bilim kaynağının derinliklerine dalabilmek için araştırmalar yapmışlar, çeşitli derleme gezilerine çıkmışlardır. İstanbul Konservatuvarı Derleme Gezileri, buna bir örnektir.

Ulusal müzik anlayışı, bestecilerin memleket ezgilerinin uyumunu bulmaya çalışmalarına neden olmuştur. Örneğin; Bizde Kemal İlerici uyumda Dörtlü sistemin savunuculuğunu yapmış ve Türk müziği armoni kitabını yazmıştır.

Ulusal anlayışla bazı besteciler, bizde yerel halk ezgilerini çok seslendirme yolunda çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalarda, halk ezgilerinin çok seslendirilmesi ve türkülerin çok sesli korolara uyarlanması amacıyla konuya yaklaşıldığı görülür. Yapılan çalışmalar incelenirken, müzik araştırmacısı olarak konuya eleştirel gözle bakmadan önce, başlangıçta bizde çok seslilik konusunda bir tabanın bulunmayışı gerçeği göz ardı edilmemeli ve bestecilerimizin yapmış oldukları çalışmalar küçümsenmemelidir. Ulusal olanın evrensel olanı getirdiği gerçeği de unutulmamalıdır.

Ulusal müzikte, halk bilimin gereçlerinden yararlanılması, bunların oldukları gibi veya benzetleme (varyasyon) yoluyla, yaratılara rastgele serpiştirilmesi demek değildir, ulusal müzik yazmadaki amaç kültürel, tarihsel ve toplumsal verilerdeki özü, bestecinin kişisel üslubuna sindirerek yaratıyı oluşturabilmesidir. Bu yüzden bestecinin, kendi ulusunun verilerini tanıması, kendi toprağını ve insanlarını severek, onlarla kaynaşması ve müzik dilinin anlatımını, kendi ana dili ve öz anlatımı olarak kullanabilmesi gerekmektedir. Ulusalılık aynı zamanda evrenselliğe yönelik yöntemidir.

Başka uluslara düşmanlığı körükleyen ve düşünceleri ulusal gelenekler içinde tutup, evrensel bilime katmayan bağınaz ulusçuluk anlayışıyla oluşturulmak istenen yapıt, gerçek bir sanat eseri olamaz. Unutmamak gerekir ki, müzik ayırıcı birleştirici bir işlev yüklediğinde gerçek değerine ulaşır.

ALTERNATİF YÖNELİŞLER ve BİRLEŞİMLER

Batı müziğini tanıtmak ve sevdirmek adına, "Harika Çocuk" burslarını destekleyen "Milli Şef Dönemi", Türkiye'nin Batılılaşma çabalarına örnek oluşturur. 1948 yılında özel bir yasayla, önce 8 yaşındaki İdil Biret ile 12 yaşındaki Suna Kan'ın, sonraki yıllarda on kadar "Harika Çocuk"un Paris'te piyano veya keman sanatçısı olarak yetişmesi devlet desteği ile sağlanır.

1955 yıllarından sonra, Ekrem Zeki Ün'ün, ulusal öğelerden yararlandığı görülür. "Tabanını Türk kültürüne oturtmaya yönelen besteci, müziğinin içeriğini özellikle İslamiyet öncesi Türk edebiyatı ile Tasavvuf ve "Mistisizm" gibi bize ve Doğu'ya özgü değerlerden oluşturmaya çalışmıştır(Gedikli,1951:521).

Ulusal okul yolunda ilk önemli adımı Kemal İlerici atmış, Türk müziğinin ezgisel, düzümsel ve tartımsal özelliği çok seslendirmede kullanılmıştır. Sistem tutarlıdır, öğretilbilirlik ilkesini taşır. Besteci Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Nedim Otyam'a kuramını öğretmiş, görüşlerini Muammer Sun, İlhan Baran, Cengiz Tanç, Sarper Özsan, Necati Gedikli, Ertuğrul Bayraktar gibi bestecilere de aktarmıştır.

Günümüzde halen ulusal bilinçle müzik yazan bestecilerimiz bulunmaktadır.

Kemal İlerici, Bülent Tarcan, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cenan Akın, Muammer Sun, İlhan Baran yaratılarında Türk sanat ve halk müziklerini gereç olarak kullanmışlardır.

Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, yaratma bakımından özgür bir yaklaşım içindedirler. Adnan Saygun "Anadolu'dan" adlı piyano parçalarında halk müziği ezgilerine yer verir, ayrıca, bestecinin Kerem Operasında "Havuz Başının Gülleri" türküsünün ezgisi duyulur. Necil Kazım Akses'in "Cumhuriyet'in Ellinci Yılı" adlı yapıtında "Koroğlu Yiğitlemesi" örnekleri bulunmaktadır. Aslında klasik Batı müziği eğitimi almış olan bestecilerimiz, halk müziği ezgilerinden yararlanarak, fakat özgün temaları olduğu gibi kullanmaktan kaçınarak, yüksek kültüre yönelik bestelerini oluşturabilme eğilimindedirler.

1910 yılından sonra doğan bestecilerimizden Ekrem Zeki Ün, yaratılarında duygusalı yerine düşünselliği önde tutar. Bülent Tarcan, Nedim Otyam, Cenan Akın, Muammer Sun, Yalçın Tura yerel müziklerimizden esinlenerek yaratılar verirler. Nedim Otyam, Yalçın Tura fon müziği konusunda yaratılar vererek Türk film müzikçiliğinin temelini atarlar, daha sonraki yıllarda ise hafif müziğe daha yakın verileriyle Cahit Berkay film müziği konusunda çalışır. Nevit Kodallı, zaman zaman yerelliğe başvururken, Ferit Tüzün iyi bir düzenleyici olarak görülür. İlhan Baran yaratılarında berrak yazı tekniğini uygular. İlhan Usmanbaş yapısalcı yaklaşımla müzik yazarken deneysel müzik alanında da eserler verir. Bu sanatçıların müziksel yaklaşımları ne yazık ki geniş kitle tarafından benimsenmemiş, bir zorlama olarak toplum tarafından algılanmıştır. Fakat yapısı ve özellikleri ile bu tarz müzik "yüksek" bir değere sahip, popülerliğe alternatifidir.

1950 döneminde Batılılaşma Amerikanlaşma ile eşdeğer tutulur. Nato'ya girmemiz, Marshall yardımı. Amerikalıların yurdumuza gelmesi ve Türk aileleriyle dostluklar kurması, Blue Jeans, Coca-Cola gibi Amerikan yaşam sembollerinin, bizde modernlik olarak algılanması dönemini getirir. Gazino Avrupa, Türk kültürünün bir karmaşa içinde halka sunulduğu eğlence ortamı olur.

1950 sonrası çok partili hayat, geleneksel türlerin yeniden fantezileşmesi, çok sesli müziğin topluma medeniyet, Batılılık ve modern düşüncenin bir uzantısı olarak zorla, karşılığını bulmadan kabul ettirmeye çalışılması olarak görülür.

Sanat, teknolojik gelişmeler ve sermayeye dayalı kültürel bir araç olduğu sürece sanatçıdan yana değil, kitlelere yönelik ürünler yaratmak zorundadır. Böylece karşı alternatif arayışlar, içerik boyutunda daima gündeme gelirler. "Popüler Sanat" olgusu, Cumhuriyet yönetiminin içindeki bazı kitlelerce benimsenir görülerek, dışlanmış bir eğlence ve zaman öldürme aracının ötesine geçememiştir. Fakat sanatçılar yine de bu sistemin anlayışına karşı, eserlerinde kullandıkları öğelerle geniş kitlelerde saygınlık uyandıracak arayışlara yönelmişlerdir. Yasarî Asım Arsoy bu yönde besteler üretirken, alaturka eğlence yerlerinde Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses gibi ses sanatçıları, alaturka olarak kabul edilen eğlence yerlerinde sanatlarından ödün vermeyerek sahne almışlardır. Tüm bunlara karşın "gazino tarzı" denilen kitle beğenisine yönelik yeni icra biçimlerinin ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur. Bu dönemde, Zeki Müren göze ve kulağa hitap ederken, gazino anlayışında yepyeni bir üslubun doğmasına önderlik etmiştir.

Kitle kültürünün alaturka alafranga kavramları arasında bocalaması, gazinolarda günümüze kadar izlerini bırakan etkiler yaratır.

Örneğin Strip-tease yabancı uyruklu topluluklarla yapılırken, oryantal dansözler de aynı gazinoda art arda yer alabilmiştir. Çiftetelli ile tango aynı kişilerce art arda oynanabilmiştir.

Yemekli, sazlı, göbek havalı, kır gezileri, aileler özellikle de beyler arasında yaygınlaşıp popülerleşmeyi oluştururken, danslı toplantıları, hatta bu toplantılarda kadın kadına dans edebilme alışkanlıklarını da beraberinde getirir.

1960'taki darbeyi daha sonraları, planlı ekonominin başladığı, sanayileşmenin hızlandığı bir dönem izler. 1960'tan sonra özel teşebbüsün ve sanayi yatırımlarının artışı kırdan şehre, daha önceki yıllarda başlamış olan göçün hızlanmasını sağlar.

Sanayi devrimiyle birlikte, halk türkülerinde toplumsal başkaldırı motifleri yerini duygusal ve romantik motiflere bırakırlar. Ayrıca kente göç etmiş bireylerin özlemlerini dile getirir. Böylece türküler, geleneksel Türk Sanat Müziği bestecileri tarafından da kullanılır. Yesari Asım Arsoy türkülerden yola çıkarak, kentte yaşayan toplumun beğenisine yönelik eserler verir.

Bu yıllarda apartmanlar, geleneksel büyük aileler yerine, çekirdek aileye göre yerleşim imkânı sağlar. 1960'lı yıllar gecekonduların büyük alanlara yayılması ve yeni yaşam biçimlerinin kurulmasını da birlikte getirir. Almanya'ya işçi akımı, Avrupa'ya gidip gelen bireylerin yeni yaşam biçimlerine adapte olmaları ve yurtlarına gelirken oradan kültürel birikimlerini de getirmeleri toplumsal başkalaşımaları da beraberinde getirir.

HALK EVLERİ: 1932 Halk Evleri var oldukları sürece kültürümüze önemli katkılarda bulunmuşlardır. Halk Evlerinde Piyano öncülüğünde konserlerin düzenlenmesi, şan ve enstrüman kurslarının oluşturulması, eğitim müziği kaygısını da oluşturur. Bu kaygı ile besteciler, pek çok halk türküsünü dört sesli, karışık koro, eşlikli koro, ses-piyano, ses- orkestra gibi oluşumlar için çok seslendirme yoluna giderler. Halk Evlerinin dokuz kolundan biri olan güzel sanatlar kolu müzik geceleri düzenler. Batı müziği ve Batı tekniğine göre Türk müziği yaratılması ve gelişmesine yönelik çalışmalar yaparak kurslar ve konserler düzenliyordu. 12 Eylül'den sonra halk evlerinin kapatılması ise müzik ve eğitim yönünden üzüntü vericidir.

1960-70 kuşağında gözlemlenen tüketim alışkanlığının yerleştirilmesidir. Daha sonraki yıllar ise ekonomide bozukluk, yokluk ve karaborsa gibi olguları da gündeme getirecektir. 1970 yılında Almanya'dan göçün etkisiyle, Avrupa'dan kaçak olarak getirilen eşyalar Türkiye'de büyük bir alıcı kitlesi bulur. Bireylerdeki yeme içme alışkanlıkları da değişerek, ayaküstü, çabucak yenilebilecek kısacası "fast food" yiyeceklere rağbet artar.

Batılı gibi yaşamak isteyen, modernlik adına bazı Batı davranışlarını benimseyen aile yapısı, kendisine karşıt konumda geleneğine sıkıca sarılan aile yapısını bulur. Sonuçta Türkiye artık doğulu bir toplum olmaktan çıkmıştır, ama Batılı bir toplum kimliğine de giremez.

ARABESK MÜZİK İLE İDEOLOJİDEN UZAKLAŞMA

1968'de Türkiye'de ideoloji açısından yeni yapılanmalar oluşurken, köyden kente göç olgusuyla varoşlarda arabesk bir yaşam biçimi de oluştu. Tüm bu gelişmelerin paralelinde öğrenci ve işçi hareketleri ile ideolojik müzikte yeni yapılanmalar gelişirken, varoşların müziği de arabeskte yaşam buldu. Arabesk müzik bir anlamda varoşlarda yaşayan bireylerin "Bir Teselli Ver Bana", "Batsın Bu Dünya" sözleriyle kendilerini ifade edebilme şekilleri olarak yüzeysel bir ideolojik boyut kazandı.

İşçi sınıfı 1968 yılları sonrası göçle geldikleri kentte çektikleri acıların ve çilelerin karşılığı olarak Türk halk müziği ya da Türk sanat müziği şarkılarında karşılığını bulamadılar. Özellikle Orhan Gencebay'ın "arabesk" tarzı müziğinde söz konusu acılar ve çileler ikili bir yapının içinde karşılığını buldular. Sözler bu çilelerin bire bir isyanını dile getirmekteydi. Batsın Bu Dünya, Bir Teselli Ver, Çekmediği Dertler Çile Kalmadı gibi şarkılarda özellikle sosyalist ideolojiyle besteleniyormuş gibi bir zihniyet ön plana çıkmıştı. Fakat müzik ve düzum (ritim) olarak bu şarkılar son derece canlı ve coşkulu yapısıyla çelişki oluşturmaktaydı. Bu durum bir anlamda ideolojinin ideolojisizliği olarak yorumlanabilir. Bu müzikal yapı bu topraklar için yabancı değildi çünkü rebetikoda da aynı yapı söz konusudur. Arabesk müzikte sitardan buzikiye kadar birçok çalgı geleneksel çalgılarımızla iç içe kullanılmıştır. Aslında Anadolu'da arabesk müziğin o dönemlerde çok sevilmesinin bir nedeni de bu müzik tarzının sözel olarak zaman zaman ezgisel boyutta rebetikoya benzemesidir.

Köyden kente göç olgusuyla ortaya çıkan Orhan Gencebay'la geniş kitlelere ulaşan nihilist düşünceyle yapılmış bir müzik ile doruk noktasına ulaşan arabesk müzik, İbrahim Tatlıses ile yeni bir boyut kazanır. İbrahim Tatlıses'i bazı çevreler, Kürt kimliğinin temsilcisi olarak değerlendirdiler. Onun çalışmaları için piyasa halk müziği teriminin kullanıldığını da görüyoruz.

1990'larda Varoş kültürünün pop müziğinin söz ve ritm olarak bestelediği yıllarda, solistlerin alt yapılarının çoğunlukla Batı veya Türk müziği Konservatuvarlarına dayandığı gözlenir. Zaman zaman pop müzikle arabesk birbiriyle kaynaşarak Türkiye coğrafyasına özgü fantezi müziğin oluşmasına neden olur.

Arabeski resmi ideolojinin dayattığı kimliğe bir karşı çıkış olarak ileri süren görüş, bu özgürlük ortamının pop müziğini de etkilediğini savlar. Pop müzik ve arabesk müziğin kardeşliği, modern dille yeni bir kentlilik biçiminin ortaya çıkmasını sağlar. Müslüm Gürses'in yüksek kent kültürü sahibi olduğunu söyleyen "Sosyete Aya İrini de, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" kompozisyonunda verdiği konser küreselleşme adına yapılan, kültürsüzleşme ve ideolojisizleşmeye bir örnektir. Bu örnek ile klasik sanatların popüler anlamda tüketilmesinde, özellikle müziğin, başlangıçta arabesk, giderek de pop müzik özgürleştirici bir ortamı besliyor gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Bu popülerleşmede, toplumun demokrasi isteği ile örtüşen bir özgürlük talebi asla söz konusu değildir. Bu da yapay bir anlamlandırmayı ortaya çıkarmaktadır. Pop müzik tüketicisi bu alanı, anlık kaçışların yaşandığı kuşatılmış bir vaha olarak görmektedir. Aslanan özgürlük değil, giderek büyüyen bir sektörün kendi çabalarıyla zenginleşmesidir. Ancak çok az örneğin dışında pop müzik üretiminde ne

müzikal estetiğe, ne de toplumsal olana ilişkin fikir üretimi vardır. Devlet ve siyaset ekseninin kendi korumacılığında, günceli ve vasatı meşrulaştırıp, çok müşteri edinme isteği, pop müziğin belirleyicisi olmuştur. 21. yüzyılda pop müziğinde, olumlu sonuca, iyi yetişmiş besteci, düzenleyici yorumlayıcı (ses ve saz sanatçıları) dayanışması ile ulaşılmalıdır.

ANADOLU POP'UN İDEOLOJİK YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ

1960'lı yıllarda Ruhi Su, türkü kökenli ezgileri yorumlarken daha sonra Anadolu pop akımının temellerini oluşturacak sanatçıları etkiler. Anadolu Pop, yeni ve özgün tını elde edebilmek kaygısıyla elektronik çalgıların halk müziği çalgılarıyla bir arada kullanılmasıyla halk müziği ezgilerinden yararlanılarak oluşturulan müzik olarak gelişir. Bu müziklerde düzenlemelerde elektrogitar,org,bateri, kabak kemane, kemençe, ney, zurna, kaval gibi çalgılara yer verilir.

Anadolu Pop'un ilk yılları için şunları söyleyebiliriz:1960 yıllarında Ruhi Su, türkülere yönelik ezgileri yorumlarken sonraları Anadolu pop akımındaki sanatçıları örneğin Moğollar'ı etkiler. Rahmi Saltuk, Zülfi Livanelli gibi sanatçılara da önderlik eder. Daha sonraki yıllarda Alpay, Erol Büyükburç, Esin Afşar, Fikret Kızılok, Cem Karaca, Dönüşüm, Üç Hürel gibi şarkıcı ve topluluklar yerli bestelere yönelmeleri ile dikkati çekerler.

Erkin Koray, 1960-65 yılları arasında rock müziğin etkisinde sahnedeki yerini alırken, 1960 sonraları ve 1970lerde Çağdaş Batı müziği bestecilerimiz halk türkülerini çok seslendirirlerken, buna paralel olarak hafif müzik alanında Anadolu pop denilen bir yapılanmaya gidildiği görülür.

1960 sonları da Esin Afşar, Hümeýra, Fikret Kızılok gibi sanatçılar Âşık Veysel'in sazı ile söylemiş olduğu ezgilerini, kolej eğitiminin etkisiyle, gitar eşlikli ve çok sesli olarak seslendirerek, kitlelere, ulaşırlar. Düzenlemelerde, elektrogitar, org, bateri, kabak kemane, kemençe, ney, zurna, kaval gibi yerel çalgılara da yer verilir. Barış Manço, Cem Karaca, Selda, Edip Akbayram, Atilla Özdemiroğlu, Moğollar, Modern Folk Üçlüsü, Üç Hürel, Dadaşlar, İstanbul Gelişim gibi gruplarla Anadolu pop yayılır. Bu arada Türk Sanat Müziği motiflerine yönelen ve motifleri Batılı anlayışla sunmak adına Erkin Koray, Yurdaer Doğulu gibi sanatçılar Alaturka Pop türüne yönelirler.

1970'lerin ortalarında ise Özdemir Erdoğan, Barış Manço, Ersen, Doğan Canku, Timur Selçuk özgün besteler oluşturdular. Tüm sosyal olgular, müziği de doğrudan etkiler, 1970'lerde fabrikada, çalışan kadın "Fabrikada Tütün Sarar Sanki Kendi İçer Gibi" dizeleriyile hafif müzik dağarında yerini alır.

Anadolu Pop ile politik içeriğin kitlelere iletilmesinde Âşık Mahsuni Şerif ile Muhsin Akarsu'nun eserlerini yorumlayan, Cem Karaca, Edip Akbayram, Selda etkili oldular. 1970-1990'lı yıllar Anadolu Popun ideolojik yaklaşımlarla yoğun olarak üretildiği ve tüketildiği evredir. 1990 yıllardan sonra Anadolu Pop politika ve sanatın bir arada sunum arenası niteliğindedir.

DOKSANLI YILLAR ve KÜRESEL ARAYIŞLAR

Sezen ekolünün örnekleridir. Ayrıca Sezen Aksu ekolünü daha akademik ve üst bir kültüre yönlendirmek amacıyla Goran Bregovic ile Dügün ve Cenaze isimli albümüyle farklı bir arayışa yönelir. Bu arada amaç Goran Bregovic'in söylemi ile "Beş yüzyıl sizin etkiniz altında kaldık, doğal olarak şimdi Osmanlı'nın nağmelerini ve ritimlerini kullanma hakkına sahibiz". Sezen Aksu'nun kökenleri araştırma arzusu, bu albümün yaratılmasına neden olur. Örneğin "Hidrellez", ne yazık ki albüm geniş kitlelere seslenememiştir.

PROTEST MÜZİK VE TÜRK HALK MÜZİĞİ SORUNSALI

Sanatın ideolojiden uzaklaştırılmak istenmesine bir karşı duruş olarak 1980'li yıllarda protest müzik önemli bir temsil yeteneği kazandı.

"Ulus - Devlet bağlamında, Ulusal ideoloji ile özdeşleşmeyen bölge ve topluluklar için müzik ve dans çoğu zaman, karşı olumu ve farklılığı vurgulamanın elverişli bir yoludur." (Kaplan 2005: 80).

Protest müzik: İdeolojik sözlerle toplumsal diyalektikleri sergilemek, beğenilmeyen sosyal düzeni yapılan haksızlıkları eleştirerek protesto etmek amacıyla doğdu, halk müziği ezgi ve ritimleriyle beslendi. Bu müzikte Türk halk müziği çalgıları ve Batı müziği çalgıları birlikte yer aldı ve Batı müziği armonisi (alt yapı olarak) kullanıldı. Protest müzik pop - rock - arabesk gibi müzikler aracılığıyla dinleyicilere ve kitlelere ulaştırıldı.

1970'lerden sonra sol ideoloji ile halk ozanlığı geleneğinden protesto etme yönünde eğilim gösteren Âşık Ali İzzet Özkan, Âşık Mahsuni, Âşık İhsanî vb. ile bağlama ve bağlama ailesi protest müzikle özdeşleşir. Bağlamanın usta yorumcuları olarak kabul edilen Ruhi Su, Zülfü Livaneli, Arif Sağ, Rahmi Saltuk, Sami Gürbüz kendi ideolojilerini halk müziği ezgileriyle dinleyicilerine ulaştırdılar. Protest müziğin oluşumunun temelini; ideolojisizliğin bir dayatma olarak sunulmasının sonucundaki başkaldırı oluşturur. Bazı kesimlerce protest müzik özgün müzik adıyla da anılır. Cem Karaca, Edip Akbayram, Selda Bağcan, Melike Demirağ bu dönemde protest müziğin ses sanatçıları olarak görülürler. Baran, Yorum, Kızılırmak, Ekin gibi gruplarda protest müziğin temsilcileri olurlar.

Protest müzik Kürt kimliğine sahip çıkmak isteyen müzik uğraşanlarınca da benimsenir. Geleneksel Kürt ezgilerinin ideolojik anlayışla seslendirilmesinde, yorumcuların söylemlerinde bir değişim, dönüşüm ve başkalaşım görülmektedir. Adeta halk müziğindeki ağız özellikleri sol içerikli protest müzikle birlikte yerlerini düz ve yalın söylem tekniğine bırakır. Bu yönleriyle yorumcular çeşitli eleştirilere hedef olurlarken, bazı dinleyiciler yeniden oluşturulmuş bu söylem tekniğini olumlu olarak değerlendirirler, özellikle mırıldanma gibi bazen konuşur gibi veya haykırır gibi duyulan vokaller, çalgı benzeri kullanımlarıyla dikkati çekerler.

1991 yılında Kürt dilinin kullanılmasıyla bu yönde albümler çok sayıda üretildi. Protest müzik değişik söylem boyutlarıyla değişik ideolojilerin kitlelere ulaştırılmasında bir iletişim aracı olarak kullanıldı.

Muhlis Akarsu'nun eserlerini yorumlayan, Cem Karaca, Edip Akbayram, Selda, bu iletişimde etkili oldular. 1970-1990'lı yıllar Anadolu Popun ideolojik yaklaşımlarla yoğun olarak üretildiği ve tüketildiği evredir. 1990'lı yıllardan sonra Anadolu pop politika ve sanatın bir arada sunum arenası niteliğindedir.

"Türk pop müziği, 1970'li yılların ortalarında yeni yönelimlere tanık oldu... Kuşkusuz bu dönemde de iyi çalışmalar vardı ancak bir süre sonra işin suyu çıktı ve müzik neredeyse tümüyle bir yana bırakılarak parçalar yalnızca slogan konumuna geldi" (Kutluk Mart 1997,67).

Türkiye'de 1970'lerden sonra sol ideoloji ile halk ozanlığı geleneğinden protesto etme yönünde eğilim gösteren Âşık Ali İzzet Özkan, Âşık İhsani vb. ile bağlama ve bağlama ailesi protest müzikle özdeşleşir. Bağlamanın usta yorumcuları olarak kabul edilen Ruhi Su, Zülfü Livaneli, Arif Sağ, Rahmi Saltuk, Sami Gürbüz kendi ideolojilerini halk müziği ezgileriyle dinleyicilerine ulaştırdılar. Protest müziğin oluşumunun temelini; ideolojisizliğin bir dayatma olarak sunulmasının sonucundaki başkaldırı oluşturur. Bazı kesimlerce protest müzik özgün müzik adıyla da anılır. Cem Karaca, Edip Akbayram, Selda Bağcan, Melike Demirağ bu dönemde Anadolu popun yanında protest müziğin de ses sanatçıları olarak görülürler. Baran, Yorum, Kızılırmak, Ekin gibi guruplar da protest müziğin temsilcileri olurlar.

Protest müzik Kürt kimliğine sahip çıkmak isteyen müzik uğraşanlarınca da benimsenir. Geleneksel Kürt ezgilerinin ideolojik anlayışla seslendirilmesinde, yorumcuların söylemlerinde bir değişim, dönüşüm ve başkalaşım görülmektedir. Adeta halk müziğindeki ağır özellikleri sol içerikli protest müzikle birlikte yerlerini düz ve yalın söylem tekniğine bırakır. Bu yönleriyle yorumcular çeşitli eleştirilere hedef olurlarken, bazı dinleyiciler yeniden oluşturulmuş bu söylem tekniğini olumlu olarak değerlendirirler. Özellikle mırıldanma gibi bazen konuşur gibi veya haykırır gibi duyulan vokaller, çalgı benzeri kullanımlarıyla dikkati çekerler.

Oysa gırtlığın otantik olarak kullanılması geleneksel Kürt ezgilerini ideolojik boyutta yorumlayanların da sorunu olarak görülebilir. Bu sorunun aşılması için "dilok" denilen dans ve eğlence türkülerinin seslendirilmesi tercih ediliyordu.

"Bunun sebebi de guruptaki sanatçıların "Jawik" adlı uzun hava türündeki eserler için kaçınılmaz öge olan "otantik Kürt gırtlığını kullanmaktan yoksun olmalarıydı" (Gündoğar 2004).

1991 yılında Kürt dilinin kullanılmasıyla bu yönde albümler çok sayıda üretildi. Protest müzik, değişik söylem boyutlarıyla değişik ideolojilerin kitlelere ulaştırılmasında bir iletişim aracı olarak kullanıldı.

Bu bağlamda Yurtsever Kardeşler de ulusal ideoloji ile rock müzik alanında yerlerini aldılar.

Kardeş Türküler Kürt, roman müziği vb. etnik gurupların müziklerini kaynaştırıcı ve birleştirici olarak çok seslilik ögesini de göz ardı etmeyerek sunabilmektedir. Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübünde Türk, Kürt, Azeri ve Ermeni şarkılarını büyük bir özenle seslendirerek ismini duyurdu.

Kardeş Türküler 1997 yılında Türk, Kürt, Ermeni, Gürcü, Laz halk müziği ezgileri ile Alevi müziğinden örneklerin yer aldığı diğer bir albüm çıkardı. Bu çalışma ortaklaşa

yaşanılan coğrafyada değişik etnik oluşumların müziklerinin otantik değerlere bağlı olarak bir arada sunulması ilkesiyle yapılmıştır denilebilir. Albüm oturtumdaki (çalgılamadaki) çeşitlilik, sözlerde orijinal dilin kullanılması, vokal ve değişik düzum (ritim) denemelerine yer verilmesi, nüansların korunmaya çalışılması ile dikkat çekicidir.

1980'li yıllardan sonra protest müzik kapsamında ideolojik içerikli protest arabesk önem kazanır.

Popüler müzik alanında önemli gelişmeler yaşanırken, popüler kültür ürünlerinin müziğe yansımalarıyla birlikte kimlik kavramı da müzikte yer aldı. Bu bağlamda Aleviler kendi sözlü ve ezgisel semahlarına, deyişlerine, nefeslerine kendi kimliklerinin ve inançlarının bir göstergesi olarak sahip çıktılar.

"1960 ve 1970'lerin politikal şartlarında Alevi gençlerin çoğu politize oldu. Ve onlar ortak inançlarından daha fazla kendi kimlik ve politikal eğilimlerini seçtiler" (Dinçer 1998: 35).

Rahmi Saltuk 1975'li yıllarda Alevi deyişlerini yorumlarken sol ideolojiye uyan çalışmalar da yaptı. Sivas yangınından sonra Aleviler müziğe ideolojik ve protest bir yaklaşımla baktılar.

2000'li yıllarda kimliklerin tartışılır olması ile değişik etnik topluluklar kendilerine özgü söylemlerini oluşturdular.

Batı uyumu (armonisi) ve bağlama ailesini kullandı. Televizyonda Ahmet Şafak "Alaturkayız" isimli şarkısıyla Türk olma ideolojisini Avrupa'daki Türk önyargısına karşı, Batı uyumu (armonisi) ve bağlama ailesini kullandığı oturtum anlayışıyla pop müzik alanında verme yolunda çalışmalar yaptı.

İSLAMİ İDEOLOJİNİN FROTEST YANSIMASI OLARAK YEŞİL POP

1980 sonrasında İmam Hatip okullarının yaygınlaşmasına paralel olarak, pop müzikte İslami ideolojinin gelişmesini gözlemleyebiliriz. Bu yönde üretilen müzik daha sonra "Yeşil Pop" adıyla adlandırılarak ürünlerini piyasaya sürebilmiş, halk müziği kaynaklı oluşuyla büyük bir dinleyici kitlesine ulaşabilmiştir.

Yeşil Pop konusunda Ertuğrul Bayraktarkatal şunları belirtir:

"Dini konuları ve siyasal İslâm'ın sorunlarını dile getiren, geleneksel dini müzik şemasına uymayan popüler müzik kalıpları içinde bestelenen, icra edilen bir müzikle karşı karşıyayız. Hele de İslamiyet'te müziğin yasaklanmasının ve olumlanmasının çok tartışmalı olduğu düşünülürse "Yeşil Pop'un ne kadar geleneksel kalıpların dışında bir hareket olduğu görülmektedir..."sözleri İslami hareketin sorunlarıyla direkt ilişkili olup, siyasi müzik niteliğindedir.

Kullanılan diğer temalarda İslamiyet'e yönlendiricidir. (2002: 182-186).

Günümüzde "Yeşil Pop" ideolojik boyutunun yanında küreselleşmeden dolayı çok dilli bir boyutla yorumlanmaktadır. Örneğin: Sami Yusuf, Hasbi Rabbi isimli şarkısını İngilizce, Arapça, Türkçe, Hintçe olarak değişik dillerde seslendirir. Görsel malzeme olarak bu ülkelerin günlük yaşamları içinde klip mantığı ile Sami Yusuf'un şarkı söylemesi sunulur.

İDEOLOJİDEN FELSEFEYE DÖNÜŞÜM KARDEŞLİK VE DOSTLUK TEMALARI

1980 sonrası barış kültürü medyadaki çalışmalarla yoğun bir şekilde desteklenmektedir. Pek çok besteci, söz yazarı, düzenlemeci bireysel olarak yapmış oldukları çalışmaların ortaklıklar oluşturabilecek şekilde geliştirilmesi ülkeler arasındaki iletişimin artmasına neden olacaktır. Barış bireysel düşünce sistemiyle başlar, toplulukların ve ulusların ortak benlik oluşturmalarına neden olur. Bireysel düşünceler ideolojilerin oluşmasına yardımcı olurken ideolojiler politikaları, politikalar bilim, sanat, kültür, eğitim gibi tüm dalları ve barış kültürünü doğrudan etkiler.

1980 sonrası çeşitli müzik guruplarının ideolojik söylemleri yerini yavaş yavaş Akdenizli olmak ve Akdeniz felsefesine bıraktı. Akdeniz felsefesi ise kardeşlik ilkesine dayanır. Özellikle üç dinin kardeşliği çok önemlidir.

Ayrıca müzikle dostluk kardeşlik mesajları 1975 yılında Türk-Yunan dostluğu bağlamında gündeme gelmiş Fikret Kızılok Bülent Ecevit'in şiirinden Türk-Yunan Şarkısı'nı bestelemiştir.

Yeni Türkü gurubu ise 1980 sonrası değişmiş, dönüşmüş ve başkalaşmış olarak Akdeniz müziği yapmaya ve giderek ideolojisizliğe doğru yol almaya, ideoloji yerine küreselleşme ile benimsenen dostluk, kardeşlik felsefesine dayanan eserler üzerinde yoğunlaşmaya başladı: Gerçekte Yeni Türkü gurubunun değişim, dönüşüm, başkalaşım evreleri Türkiye'deki pek çok ideolojik söylemi olan müzik gurupları ve bireyler için de geçerli olur.

Akdeniz kültürü geçmişinde yaşadığı faşizm ve savaşlar yüzünden acılarla yoğrulmuştur. Günümüzde Akdeniz kültürü, kültürlerin iç içe ve bir arada yaşayabileceği bir barış ortamında yeniden oluşmaktadır. Doğal olarak bu barış kültürü müziği de belirler.

KÜRESELLEŞME İLE BİRLİKTE TÜRK HALK MÜZİĞİNDEKİ İDEOLOJİSİZLEŞME

İdeolojikleştirme, toplumsal grubun kendi rolü ve tarihsel durumuyla ilgili tutarlı bir tasarımlar bütünlüğü içinde kendini bulmasına yarayan süreç olarak karşımıza çıkar. Diğer anlamda; "İdeolojilerin bir bütün olarak toplum düzeyinde değil de sadece gruplar içinde ve gruplar arasında bir anlamı vardır." (Dijk, 2003: 49).

Yurdumuzda 1980 sonrası, özellikle Turgut Özal hükümeti ile birlikte zihniyet değişikliği yaşandığı için hümanist ve toplumsal değerler yerlerini bireysel ve çıkarıcı değerlere bıraktı. Bu değerlerin ön plana geçmesi, özellikle Amerikan tarikat sistemlerini Osmanlı'nın tarikat zihniyeti ile yeniden yoğurarak potlaç kültürünün belirlediği bir ideolojinin ortaya çıkmasına neden oldu. Bu da zaman içinde medya ve televizyon ile desteklenerek gerçek bir evrenin değil de geçmiş gibi sunulan bir evrende ideolojinin ideolojisizliği ön plana çıkarıldı. Aynı zamanda sanat politikadan uzak tutulmalıdır düşüncesiyle, bir dönem devlet eliyle müzik ideolojisizleşmeye yönlendirildi. Engels'e göre, Devlet, insan üzerinde etkili ilk ideolojik güç olarak karşımıza çıkar. "Aile, sivil toplum ve devlet bir birlik içindedir. Hegel böylece ideolojik uzlaşması var olan sosyal düzenin maddi kurumlarında oluşturur". (Eaglaton, tarih belirtmemiş: 194).

Tüm bunlara karşın kaynağı halk müziği olan protest müzik ideolojisizleştirmeye karşı duruşunu korudu.

Küreselleşme sürecinde Türk halk müziği post-modernizmin de etkisiyle gelenek ile yenileme, koruma ve değişim, kitle kültürü ve otantiklik ile popülerlik, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki diyalektik gerilimlerin odak noktası olarak yeni yorumlar ile yeni boyutlar kazandı. Post-modernizm de belirgin kurallar zincirin ve manifestonun (bir düşünce perspektifinde gerçekleştirilen eylem hakkındaki bildiri) olmayışı, diğer anlamda ilkesizliğin ilke, kuralsızlığın kural olması, Türk halk müziğinin küreselleşme sürecinde yeniden boyutlanarak ideolojisizleşmesine neden olarak gösterilir.

Küreselleşme ve postmodernizmin etkisi bilimsel bilginin ön plana geçmesini sağlarken, Halk müziği ezgilerinde Batı müziği armoni yöntem ve tekniklerin önem kazanmasını sağladı. Bu bağlamda çalgıların teknik olanaklarından yararlanmak için bazı deneysel çalışmalar gerçekleştirildi.

SONUÇ

Küreselleşme sürecinde Türk halk müziği post-modernizmin de etkisiyle gelenek ile yenileme, koruma ve değişim, kitle kültürü ve otantiklik, otantiklik ile popülerlik, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki diyalektik gerilimlerin odak noktası olarak yeni yorumlar ile yeni boyutlar kazandı. Post-modernizm de belirgin kurallar zincirinin ve manifestonun (bir düşünce perspektifinde gerçekleştirilen eylem hakkındaki bildiri) olmayışı, diğer anlamda ilkesizliğin ilke, kuralsızlığın kural olması, Türk Halk müziğinin küreselleşme sürecinde yeniden boyutlanarak, ideolojisizleşmesine neden olarak gösterilir.

Küreselleşme ve postmodernizmin etkisi bilimsel bilginin ön plana geçmesini sağlarken, Halk müziği ezgilerinde Batı müziği armoni yöntem ve tekniklerinin önem kazanmasını sağladı. Bu bağlamda çalgıların teknik olanaklarından yararlanmak için bazı deneysel çalışmalar gerçekleştirildi.

"Postmodernler bir takım göndermelerle oynarlar... Bu göndermeler ya çok vurgulanır, taşıdıkları anlamlar bakımından kullanılır ve geçmiş müziklerin bir arka plan oluşturması istenir, ya da hiçbir tarihsel anı taşımayan çok kaygan bir müziksel materyale dönüşür" (Chevassus 2004:103).

Postmodernizm ile pozitif bilimler doğrudan gelişme, ulus devlet anlayışı, endüstrileşme, kapitalizm, demokrasi, laiklik, insan hakları, teknoloji, brokrasi ve uzmanlaşma önemini yitirir. Kitsch ve metafizik değerler ön plana çıkar. Türk Halk Müziği de bu oluşumların dışında kalmamıştır. Küreselleşme sürecinde belirsizlik, parçacılık, farklılık, yerel bilgi, etniklik, alt kültür, kültürel çoğunluk, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısı ön plana çıkarak post-modern anlayışın temsil kodları olarak kabul gördü. Tüm bu kodlar Türk halk müziğinin yeniden boyutlanmasında ve yeni yorumların oluşturulmasında yer aldılar.

Küreselleşme yeryüzündeki tüm ideolojilere karşı olup, küreselleşme yandaşları kendi çıkarları doğrultusunda tüm dinlerin ideolojisini "ılımlı" yaklaşımları ile

kullanarak ideolojisizleşmeye doğru bir benzetim (gerçekmiş gibi) yaratmaya yönelmiştir.

Küreselleşme sürecinde internetin etkisiyle ve MP3 çalar aracılığıyla her evde dünya müziklerinden ortalama olarak 1200'e varan örneklerin stoklanabileceği olanaklar elde edilmektedir. Bu durum kültürlerarası müziksel yakınlaşmayı sağlayarak, müzik alanında bireysel ve toplumsal etkileşimi kolaylaştırmaktadır. Tüm bu gelişmeler her ulusun kendine özgü yöresel özelliklerini etkileyerek, müziğin ortak paydalarla birleşmesine neden olmaktadır.

Günümüzde müzikler herkesin beğenisine yönelik olarak üretilmeye başlanmıştır. Bu üretim ve tüketim ilişkileri boyutunda müzikteki ulusal, bölgesel ve etnik özellikler yer yer aşınmaya uğrayarak sözel, oturtumsal (çalgısal), yorumsal, düzümsel (ritimsel) birlikliliklerin her gurupça benimsenmesi sonucunda ideolojisizlik yeni bir ideoloji gibi algılanmaktadır. Bu bağlamda düşünecek olursak küreselleşme sonucu bağdaşma ile müzikteki ulusal öğeler uluslararası öğelerin etkisiyle değişime uğramıştır. Bu değişimin en yoğun uygulama alanı ise Türk ve Yunan müzikleri arasındaki kaçınılmaz kaynaşmanın, son yıllarda melezleşmeye doğru gidişi olmaktadır. Sonuçta kendi halk müziğimizi, deyişlerimizi küreselleşmenin kitsch tehdidinden korumak gerekiyor. Ulusların halk müziklerinde, o halkın duyguları saklıdır. Bu yüzden hayatın her alanında olduğu gibi müzik alanında da globalizm büyük bir tehlike unsurudur. İşte bu nedenle eğer halk müziğine sahip çıkar, onu korursak, onun izinden gidersek, duygularımızı, insanlarımızı da korumuş oluruz.

Kaynakça

Kitaplar

- ATAŞ, Hayri, "Âşık Veysel Hayatı - Sanatı Eserleri", İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1998.
- BAKILER, Yavuz - Bülent, "Âşık Veysel", Türk Büyüklüğü Dizisi 123, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- CHEVASSUS, Beatrice Ramaut, "Müzikte Postmodernlik", Çev. İlhan Uzmanbaş, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004.
- DIJK, Teun Van, "Söylem ve İdeoloji Çokalanlı Bir Yaklaşım", Hazırlayan: Barış Çoban, Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınları, 2003.
- EAGLETON, Terry, Eleştiri ve İdeoloji Çev. Esen Tarım, Serhat Öztöpaş İstanbul, İletişim Yayınları, 1985.
- EAGLETON, Terry, "Estetiğin İdeolojisi", Çev. B. Gözkan, H. Hüner, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Domaniç, A. Çitil, B. Kiroğlu, İstanbul, Doruk Yayıncılık, Tarih belirtilmemiş.
- GEDİKLİ, Prof. Dr. Necati, "Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları", İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999.
- GÜNDOĞAR, Sinan, "Halk Şiirlerindeki Protesto Geleneğinden Günümüz Politik Şarkılarına Muhalef Müzik", İstanbul, Devin Yayıncılık, 2005.
- KAPLAN, Ayten, "Kültürel Müzikoloji", İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005.
- KUTLUK, Fırat, "Müzik ve Politika", Ankara, Doruk Yayıncılık, Mart 1997.
- TARANÇ, Berrak, "Müziğe Yazınsal Dokunuşlar", İzmir, Meta Basım, 2000.
- TARANÇ, Berrak, "İki Kıyının Müziği", Ankara, Ürün Yayınları, 2007.
- TARANÇ, Berrak, "Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri", Ankara, Ürün Yayınları, 2007.

YALTIRIK, Hüseyin, "Tasavvufî Halk Müziği - İlahiler- Nefesler - Tatyânlar -Değişler-Semahlar", Ankara, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı, 2003.

YILDIRIM-KOÇ, Vural-Tarkan "Müzik Felsefesine Giriş", Ankara, Bağlam Yayınları, 2003.

Diğerleri

AKSOY, Bülent, "Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi". "Tanzimat Döneminde Müzik", İstanbul, İletişim Yayınları, c: 5, 1985.

BAYRAKTARKATAL, Ertuğrul, "21.yy Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu", Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 15-16 Mart 2002.

CEM, İsmail, "Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi ", İstanbul, Cem Yayınları, 1974.

DİNÇER, Fahriye, "Semahs M Historical Perspektive" ICTM 20 TH ETHNOCHOREOLOGY Symposium, İstanbul-Turkey, Boğaziçi University Folklore Club, Ağust 19-26-1998.

GEDİKLİ, Necati, "Çok Sesli Yeni Bir Türk Sanat Müziği Oluşturmanın Neresindeyiz?", Çok Sesli Müzik Sempozyumu, İstanbul,2-4 Mayıs, 1985.

GEDİKLİ, Necati,"Ekrem Zeki Ün", E.Ü.G.S. F. Müzik Bölümü Yüksek Lisans Tezi,1981.

KALLIMOPOULOU, Eleni, "Ulusü Temsil Etme: Türk Sazı ve Yunan Tamburası Örneği", İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, Müzikte Temsil, Müziksel Temsil Uluslararası Kongresi (Kongre Özetleri), İstanbul, Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 7-8 Ekim 2005.

İLYASOĞLU, Evin "Cumhuriyetin Sesleri". İstanbul, Tarih Vakfı, Ekim 1999.

MUTLU, Erol,"BGST Müzik Biliminin Albüm Çalışmaları, Hardasan – Azeri Şarkıları ve Kardeş Türküler",Dans Müzik Kültür Folklore Doğru Çeviri Araştırma Dergisi 63,Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul, Boğaziçi Matbaası,1998.

NUTKU, Özdemir,"Dünya Tiyatro Tarihi 2" İstanbul, Remzi Kitabevi.

İnternet

<http://www.aksiyon.com.tr/delay.Php?=122715>

CUMHURİYET DÖNEMİNİN İLK YILLARINDA GELENEKSEL ZEBEK OYUNLARININ SAHNELENMESİ HAKKINDA HALİL OĞULTÜRKLE YAPILAN GÖRÜŞME

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN

EÜ DTM Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, Öğretim Üyesi, Doç. Dr.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde halk oyunları sahneleme çalışmalarına yönelik organize yerel halk oyunları ekiplerinin ne zaman, nasıl ve kimler tarafından oluşturulduğuna dair elimizde kesin bilgiler yoktur. Ancak araştırmalarımızda pek çok bölgede halk oyunları ile ilgili kişilerin bireysel çabalarıyla gösteri amaçlı mahalli guruplar oluşturdukları saptanmaktadır. Türk halk oyunları sahneleme çalışmalarının öncülerinden olan Halil Oğultürk İzmir'de 1935 yılında civar kasabalardan gelmiş, kahvehane önlerinde gösteri yapan mahalli halk oyunları ekipleriyle karşılaştığını belirtmektedir. Oğultürk'e göre bu guruplar yerel kişilerden oluşmaktadır. Dansçılar için yerel oyunlar sadece farklı bir ortamda sergilenmek dışında bir değişime uğramamıştır.

Bu yazıda Türkiye'de halk oyunlarının sahnelenmesi konusunda resmi olarak görevlendirilmiş ilk kişi olan Sayın Halil Oğultürk'le 13.10.2010 tarihinde yapılan görüşmede, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında geleneksel zeybek oyunlarının sahnelenmesine yönelik anılarını ve verdiği bilgileri içeren bilgiler yer alacaktır.

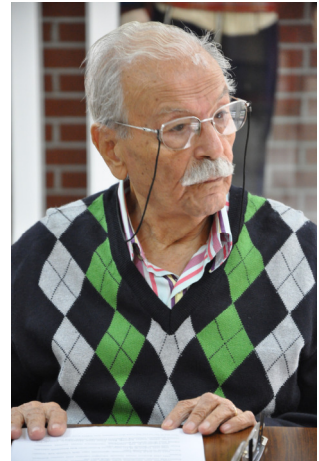
HALİL OĞULTÜRK'ÜN HALK OYUNLARI ÇALIŞMALARI

Halil Oğultürk; 1918 yılında Çanakkale'nin büyük Anafartalar köyünde doğdu İlk ve ortaokul yıllarında gittiği mahalli düğünlerde geleneksel oyunlara ilgi duymaya başladı.

1938-1942 Gazi Üniversitesi beden eğitimi spor bölümünde okudu. Okuduğu süre boyunca halk oyunları faaliyetlerinde dansçı olarak görev aldı.

1942-1945 Balıkesir Gönen ilçesinde askerliğini yaparken yerel oyunları derlemeye başladı.

1945-1949 Erkek Sanat Enstitüsünde öğretmenlik yaptı. Halk evlerinde halk oyunları kursları açarak oyun eğitimi yaptı.



1949-1952 Türkiye’de ilk kez açılan Devlet Konservatuvarı Bale Bölümünde müfredata konan ‘milli danslar’ dersinde öğretmenlik yaptı.

1952-Yugoslavya’da halk oyunlarının sahnelenmesi üzerine inceleme çalışmaları yapmak üzere devlet tarafından görevlendirildi.

1956 yılında Turizm Bakanlığı Basın Yayın Genel Müdürlüğünde yörelerde halk oyunları guruplarının belirlenerek sergilenmesi konusundan sorumlu olarak çalışmaya başladı.

1957 yılında çeşitli yörelerden seçilen yerel halk oyunları ekipler Türkiye adına resmi görevli olarak ilk defa bir yurt dışı festivaline katıldı.

1960 Türkiye’yi temsilen seçilen mahalli ekipler ilk kez İngiltere’de düzenlenen bir uluslararası halk oyunları yarışmasında yer aldı.

1964 Dünya Turizm Yılı nedeniyle turizm haftasında çeşitli il ve ilçelerden 37 ekipten 452 dansçının katılımıyla, Ankara Selim Sırrı Tarcan Spor Salonunda 5 gece 4 gün süren halk oyunları şenliği düzenlemiştir.

1970 İzmir İl Kültür Müdürlüğüne atandı. Halk oyunlarının sahnelenmesi ve halk oyunları yarışmaları koşulları, sergilenen oyun çeşitlerinin artırılması, sahnelenen oyunların yöresel özelliklerinin ve gelenekselliğin korunmasına yönelik pek çok eleştirel makale yayınladı.

HALİL OĞULTÜRK İLE YAPILAN GÖRÜŞME*:

TARİH: 13 Ekim 2010

YER: Ege Üniversitesi Balkanlar ve Anadolu Giysileri Müzesi

Ö. ÖZBİLGİN Bugün 13 Ekim 2010 Ege Üniversitesi Balkanlar ve Anadolu Giysileri Müzesi’ndeyiz. Bugün burada olmamızın amacı Türk Halk Oyunları’nın Sahnelenmesi! Tabii sahne demekten kastımız illa sahneye çıkması demek değil de, daha önce Cengiz hocam ile konuştuğumuz gibi ilk örgütlenmeler, işte bu işi bilinçli yapmaya başlamalar gibi. Sizden bu konuda bilgi almak istiyoruz. Yanımızda Halil Oğultürk var, Cengiz Aydın hocam ile birlikteyiz, ayrıca Bora Okdan, ben Mehmet Öcal Özbilgin ve öğrencimiz Murat Sönmez ile birlikte bu röportajı burada gerçekleştireceğiz.

* Halil Oğultürk’le Mehmet Öcal Özbilgin’in yaptığı görüşmede Etnografya müzesi müdürü Yard. Doç. Dr. Cengiz Aydın soruları ve yönlendirmeleriyle yer alarak görüşmeye katkı sağlamıştır. Kamera kaydı, Türk Halk Oyunları Bölümü Öğr. Gör. Bora Okdan tarafından; ses kaydı, Türk Halk Oyunları Bölümü Yüksek lisans Öğrencisi, Gaziantep Üniversitesi Türk Halk Oyunları Bölümü Öğr. Gör. Murat Sönmez tarafından yapılmıştır.



H. OĞULTÜRK

Hay hay, bildiklerimi aktarırım ben size.

Ö. ÖZBİLGİN

Şimdi 19. ve 20. yüzyıllarda çağdaşlaşma adına siyasi ve kültürel alanlarda görülen hızlı değişim, halk oyunlarının geleneksel yapısının ve sunuş biçiminin de değişmesine neden oldu, doğal olarak. Çoğunluğun beğenisini kazanma yoluyla, sahne sanatına dönüştü halk oyunları. Yaygın bir sanat kolu ve sosyal faaliyet haline dönüşerek topluma yeni kazanımlar getirdi. Şu anda biz bunu böyle düşünüyoruz. Ancak bakıldığı zaman kültürel açıdan, bazı değişimler olabilir, gittiler geldiler olabilir. Şimdi; size ilk sorumuz şu, Cumhuriyet'in ilk döneminde, halk oyunları sahneleme çalışmalarına yönelik organize, yerel halk oyunları ekiplerinin ne zaman, nasıl ve kimler tarafından oluştuğu hakkında bize bilgi verebilir misiniz? Bildikleriniz...

H. OĞULTÜRK

Şimdi, benim bu konuda bildiğim; Halk Evleri kurulduktan sonra, her yıl, Halk Evleri'nin kuruluş yıldönümünde, yurdun çeşitli yerlerinden meydana getirilmiş o halk oyunlarına ait olan ekipler Ankara'da toplanıyordu ve ilk olarak Türk Ocağı olarak yapılmış olan o bina sonra Halk Evleri Genel Merkezi olmuştur.

Ö. ÖZBİLGİN

İzmir için mi konuşuyorsunuz?

H. OĞULTÜRK

Efendim.

C. AYDIN

Ankara.

Ö. ÖZBİLGİN

Ankara için mi konuşuyorsunuz?

- H. OĞULTÜRK Ankara için konuşuyorum. Şimdi Ankara'da Küçük Tiyatro olarak şey ediyor, orası tiyatro vaziyetinde aynı zamanda. Oraya geliniyor, toplanılıyor ve orada Halk Evleri'nden gelen ve yahut bu konuda çalışan kişiler bir program yapıyorlardı. O programa göre ekipler çıkıyorlar, oyunlarını oynuyorlardı orada. Ben o zaman Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Beden Eğitimi Şubesi'nde, evvela ikinci sınıftaydım Beden Eğitimi Şubesi'nin ikinci sınıfındaydım.
- Ö. ÖZBİLGİN Yıl kaç oluyor acaba?
- H. OĞULTÜRK Efendim.
- Ö. ÖZBİLGİN Kaç yılında?
- H. OĞULTÜRK 1940 yılında, 1940 yılında. Öğretmenlerime söylüyordum, yöneticilerine söylüyordum. Böyle böyle bir konu var, Halk Evleri'nde toplanıyorlar, müsaade ederseniz akşam gösterileri var; e ben tabi Gazi Eğitim Enstitüsü'nde yatıyorum, belirli bir saatten sonra çıkmak yasak. Belirli bir saatten sonra girmek yasak. Ben müsaade alıyordum onlardan, onlarda bildiriyorlardı şeye, idareye ve ben izinli olarak çıkıyordum okuldan. Doğru Halk Evine gidiyordum, merkezine. Oraya gittiğim zaman tabi içerisi bütün davetlilerle dolu, gösteri yapılacak, gösteri yapacak ekiplerin hepsi, Halk Evinin sahnesinin arkasında. Kimisi kıyafetini düzeltiyor, kimisi noksanını tamamlıyor; kendi programlarına göre, çıkış programlarına göre hazırlıyorlardı kendilerini. Ben bu arada onların arasına girdim. Orada daha evvel ekipte oyun oynayanların bazılarını zaten tanımıştım. Buna rağmen yöneticilerin de arasına girdim. Kim idare ediyor, kim getiriyor, kim şey ediyor falan... Ve onların bütün çalışmalarını, hazırlıklarını seyrettim orada. Ondan sonra sıra ile bunlar çıkıp oyunlarını oynuyorlardı, ama oyunlar otantik oyunlardı. Yerinde nasıl oynanıyorsa aynı şekilde sahnede oynuyorlardı.
- Ö. ÖZBİLGİN Ama oyuncular kimlerdi?
- H. OĞULTÜRK Oyuncular, yerinden gelen insanlar.
- Ö. ÖZBİLGİN Yani; Aydın'lı gelip Aydın oynuyor?
- H. OĞULTÜRK Tabi, tabi, mahalli. Yani kendi memleketinin yetiştirdiği gençlerdi gelip oynayanlar. İdarecilerde onların yaşlılarıydı. Daha evvel oynamış.
- Ö. ÖZBİLGİN Herkes kendi bölgesinin oyununu oynuyordu?
- H. OĞULTÜRK Yalnız kendi bölgesinin oyunlarını.
- Ö. ÖZBİLGİN Kostüm olarak ne giyiyorlardı?
- H. OĞULTÜRK Kendi kostümlerini.

- Ö. ÖZBİLGİN Yani özellikle halk oyunları kostümü gibi ir şey mi giyiyorlardı, buldukları köyünün kıyafeti ile mi geliyorlardı?
- H. OĞULTÜRK Yok kendi kıyafetlerini bulmuşlar, yani halk oyunlarında mı? Yoksa daha evvel halkın giydiği kıyafetler mi? Onu bilmiyorum. Ama esas bu oyun için olduğu zaman giyiniyorlardı, o zamanlar.
- Ö. ÖZBİLGİN Evet.
- H. OĞULTÜRK Oyundan sonra dışarıda o kıyafetleri giyeni göremezsiniz.
- Ö. ÖZBİLGİN Çıkartıyorlar...
- H. OĞULTÜRK Çıkartıyorlar normal kıyafetleri giyiyorlar.
- Ö. ÖZBİLGİN Modern, günlük kıyafetlerini giyiyorlar.
- H. OĞULTÜRK Günlük kıyafetlerini giyiyorlardı.
- C. AYDIN Tabi Ankara'da ilgi çekiyordu, belki kendi mahallinde giyiliyordu ama değil mi hocam, Ankara'da olmuyordu ondan.
- Ö. ÖZBİLGİN Peki o mahalli ekipler nasıl yerinde oluşmuş? Bu konu hakkında bilginiz var mı? Siz çünkü İzmir'i de biliyorsunuz, İzmir'de gördüm diyorsunuz, birazdan soracağım onu da... Hani o Ankara'da Halk Evi'nde oynamaya gelen ekipler kendi mahallinde nasıl organize olmuşlar? Nasıl örgütlenme yapmışlar ki, bu ekip oluşmuş?
- H. OĞULTÜRK İşte bunu Halk Evi organize etmiş, oradaki; yani mahallindeki Halk Evi, bu işi organize etmiş vaziyette. Orada kendisi kurs açmış, çocuklara oyun öğretmiş ve yahut oyunları bilenleri bir araya getirmiş, birlikte oyun oynamayı düzeni meydana getirmiş; çıktıkları zaman hepsi aynı figürü yapıyordu, oyuna başladıkları zaman aynı... Birlikte...
- Ö. ÖZBİLGİN Beraber hareket ediyorlardı
- C. AYDIN Hocam müsaadenle burada bir soruda ben sorayım size. Gönüllüydü, değil mi o Halk Evleri'nde çalıştırmacılar, hocalar?
- H. OĞULTÜRK Evet.
- C. AYDIN Yani aylıklı, kadrolu falan değillerdi.
- H. OĞULTÜRK Hayır hayır... Gönüllü kendi şeyleriyle anlatıyorlardı, öyle ücretle şunla ders veren zaten... Ücret almayı bir "zül" bilirdiler. Yani ildikleri şeyi gençlere aktarmayı istiyorlardı. Bütün amaçları oydu onların.
- Ö. ÖZBİLGİN Ben şeyi merak ediyorum Halil hocam, ben şimdi halk oyunlarına başladığımda hep önümde bir öğretmenim vardı. Hani birisinden bu edebi aldık.

- H. OĞULTÜRK Tabi.
- Ö. ÖZBİLGİN Ama o işler ilk başlarken... Hani birisi nasıl ben öğretmen olayım, ben öğreteyim... Hiç bilginiz var mı? Nasıl kendilerini organize etmişler?
- H. OĞULTÜRK Yok, bak şimdi onu, hah unları nasıl öğretici olarak... Evvela birçok ekip, Halk Evleri bunları seçerken, ekiplerin hepsi geliyor, hepsi kalkıyor teker teker oyunlarını oynuyorlar. Seyrediyorlar unu öğretmenler, bilenler. Onların içinde en yaşlı ve en iyi bilenleri zaten jüri olarak kabul ediyorlardı orada ama sen jürisin falan filan gibi bir şey yok.
- Ö. ÖZBİLGİN Sözü dinleniyordu.
- H. OĞULTÜRK Sen ağabeylerisin, sen büyüklerisin; bunları daha iyi onadın yaptın bitirdin, şimdi bak bakalım bu gençleler de senin oynadığın gibi mi oynuyorlar, yoksa değiştiriyorlar mı? Bunu düzelt. Eğer bir hataları varsa, söyle. O hatalarını düzeltsinler burada; çünkü memleketi temsile gidecekler oraya. Bak karışmam sonra kabahat sen de ha.
- Ö. ÖZBİLGİN Ankara'ya gidip oynayacak mesela.
- H. OĞULTÜRK Tabi tabi.
(...)
- Ö. ÖZBİLGİN Siz 1935'te İzmir'e öğretmen okuluna geldiniz.
- H. OĞULTÜRK Evet İzmir Erkek Öğretmen Okulu'na seçtiler beni, gönderdiler. Ben de İzmir Erkek Öğretmen'e şimdiki kız lisesinin olduğu yer, Erkek Öğretmen Okuluydu.
- Ö. ÖZBİLGİN Siz sonra Pasaport'un oralarda, bir kahvenin önünde...
- H. OĞULTÜRK Şimdi ilk tatil günü, 29 Ekim, bayram. Herkes tatil. Arkadaşını alan, kimisi kahveye gidiyor, kimisi sinemaya gidiyor, kimisi gezmeye gidiyor falan...
(...)
- Ö. ÖZBİLGİN 29 Ekim 1935'te siz tatilde, Pasaport'ta...
- H. OĞULTÜRK Tatilim o bayram gününde...
- Ö. ÖZBİLGİN Bayram tatilinde...
- H. OĞULTÜRK Ben ne yapıyorum... Çıktım dolaşıyorum şeyde, deniz kenarında. Tanımaya çalışıyorum İzmir'e ilk defa gelişim. Dolaşırken o zaman şey vardı... Sarı Kışla vardı. Orada.
- Ö. ÖZBİLGİN Konak'ta.

- H. OĞULTÜRK O Sarı Kışla'nın yanından böyle iniyorum aşağıya. Bahri Baba Parkı, o zaman Bahri Baba Parkı park olarak kullanılıyordu. Başka hiçbir şey de yoktu. Oradan geçiyorum aşağıya doğru gidiyorum, denizi görüyorum, bilmem ne yapıyorum falan. Bir ara baktım bir davul zurna sesi gelmeye başladı. A dedim bir şey var dedim burada galiba. Oyun oynuyorlar falan. Bir gideyim bakayım dedim, ne oluyor falan. O tarafa doğru yöneldim. Ben yürüye yürüye Pasaport'a kadar gelmişim. Pasaport'un yanında, orada bir kahve vardı, büyük bir kahve. O hala var.
- Ö. ÖZBİLGİN Evet.
- H. OĞULTÜRK Nargile kahvesi mi? Nedir o? Oraya yaklaştım ben. Bilmiyorum yani semti. E karşı taraf deniz. Baktım davul zurna çalıyor orada. Benim param yok ki kahveye oturayım da çay içeyim ve yahut şey yapayım orada seyrediyim. Şapkamı çıkardım koltuğumun altına koydum. Hemen kaldırımın kenarına kaldırım taşının üzerine oturdum. Ama şeye çok yakınım, çocuklara, o gelenlere çok yakınım. O ara bekliyorum. Derken bir aralık o davul zurna durdu, bir çay mı içtiler ne yaptılarsa? Yoksa birkaç kişi mi hazırlandı? Tekrar çalmaya başladı. Çalmaya başlayınca daha evvel çaldıkları şeyi çalmıyorlardı. Yani daha evvel bir uzun hava gibi ve yahut bir gelin havası gibi bir şey çalıyorlardı. Şimdi ritimli şeyler çalıyorlar. Yani benim Mengi'de gördüğüm ritim de var 9/8'lik ritim var orada falan. Allah Allah dedim...
- Ö. ÖZBİLGİN Koştunuz gittiniz.
- H. OĞULTÜRK Oraya gittim...
- Ö. ÖZBİLGİN Onu da söyler misiniz hocam? Yine bir davul bir zurna mıydı?
- H. OĞULTÜRK Bir davul bir zurna.
- Ö. ÖZBİLGİN O kahvedekiler?
- H. OĞULTÜRK Kahvedekiler.
- Ö. ÖZBİLGİN Peki onların giyimleri...
- H. OĞULTÜRK Yani tam zeybek elbisesiydi.
- Ö. ÖZBİLGİN Öyle tam takım giyinmişler.
- H. OĞULTÜRK Tam takım giyinmişler. Hepsi pırıl pırıl, işlemler böyle kimisi siyah kaytan, kimisi de sırma işlemeliydi. Yani bilmiyorum ama o sırma işlemeliler daha ziyade baş durumunda, daha iyi oynayanlar durumunda ve yahut...
- Ö. ÖZBİLGİN Ha siz oyuncuları da söylüyorsunuz ben şeyi soruyorum, davul zurnacılar da öyle giyinmiş.

- H. OĞULTÜRK Davul zurnacılar onlar da öyle hepsi öyle. Gelen yani tam takım geliyordu.
- Ö. ÖZBİLGİN Siz tam şeyi anlatıyordunuz, orada kaldık bir ara verdiler sonra bir müzik sesi duydum dediniz. Herhalde oyun müziği gibi oldu...
- H. OĞULTÜRK Ondan sonra baktım ikili, iki tane zeybek çıktı orta yere. İki tane zeybek çıktı, bunlar tempoya göre adım atarak yürüyüşe geçtiler. Bir yerde kollarını kaldırmaya başladılar. Ondan sonra kollu yürümeye başladılar. Bazı yerde kollarını indiriyorlar bazı yerde tekrar kollarını kaldırıyorlardı, ona dikkat ettim. Ritim ile ilgili. Yani tempo ile ilgili. Şey değil...
- Ö. ÖZBİLGİN Ritme göre yapıyorlardı.
- H. OĞULTÜRK Evet. O zaman ben müzik şeyi falan bildiğim yok. Tempo ile Belirli bir adım attıktan sonra, kollarını indiriyorlar ve aynı yürüyüşe devam ediyorlar, bir yerde duruyorlardı böyle. "Zeybek oyunu demek ki bu" dedim. Başladım o oyunları sevmeye. Her ikisi aynı adımı atıyor. Her ikisi aynı figürü yapıyor. Her ikisi aynı anda kolları kaldırıyor aynı anda kolları indiriyor falan. Çok hoşuma gitti. Ve bir erkek oyunu. Bir meydan okuma oyunu.
- Ö. ÖZBİLGİN Öyle bir his uyandı sizde.
- H. OĞULTÜRK Öyle bir şey geldi içime. Yahu dedim bu kol kaldırma, bu kartal kolları gibi. Kartal kanatları gibi. Kendisini açıyor birden. Ondan sonra bırakıyor aşağıya, tamamen kollarını serbest sallıyor falan. Allah Allah ben bu oyunları seyrettim, bu iki kişi oynadı, ondan sonra selam verdiler böyle, çekildiler oyundan. Durup ta öyle hazır ol vaziyetinde selam vermek yok. Oyun oynarken böyle selam verdiler. Oyunu bitirdiler, davul zurnada müziği durdurdu. Onlar çekildiler oturdular.
- Ö. ÖZBİLGİN Bir oyun mu oynadılar?
- H. OĞULTÜRK Bir oyun oynadılar. Aradan bir müddet geçti. Ondan sonra davul zurna tekrar kalktı. Bu sefer grup halinde bütün zeybekler kalktı, bütün zeybekler kalktı, bir daire şeklinde.
- Ö. ÖZBİLGİN Kaç kişiydiler?
- H. OĞULTÜRK Sekiz kişi falan vardı, sekiz dokuz kişiydiler o civarda. Büyük bir daire olmuşlar. Ama yaşlıları da var içinde, gençleri de var. Aynı yaşta kişiler değil.
- Ö. ÖZBİLGİN Çeşitli akranlardan...
- H. OĞULTÜRK Evet. Ve bunlar yine davul zurna çalmaya başladı. Ama yine aksak ritim yani, noksan iki var, devamlı olarak tak tak tak falan çalmıyor.

Bir yerde çırpı ile bazı beklemeler var. Onlar dikkatimi çekti benim. Allah Allah. Başladım melodileri de aynı şekilde kendi şeyimle mırıldanmaya. Acaba söyleyebilir miyim söyleyemez miyim diye. Yanlış söyledim birçoklarını. O zaman sustum. Daha çok dinledim, öğrenmeye çalıştım. Ama öğrenemedim. Bir şey öğrenemedim ben. O zeybek oyunlarını seyrettim ben. Sonra bunlar ayrıldılar. Toplu olarak oynadılar. İçeriye girmeleri var, çökmeleri var, dönmeleri var, diz vurmaları var. Her şey var o oyunda yani öle şey yok tek bir adım değil. Çok figürler, yani değişik şeyler var. Bunlara figür deniyormuş sonra öğrendim bunları. Ve ondan sonra bunlar yine selam verdiler. Çekildiler, oturdular.

- Ö. ÖZBİLGİN Ama hep birlikte oynuyorlar.
- H. OĞULTÜRK Hep birlikte oynuyorlar.
- Ö. ÖZBİLGİN Buradan anlıyorsunuz ki bunların hani bir çalışmışlıkları var beraber.
- H. OĞULTÜRK Tabi beraber çalıştıkları var. Birlikte var, birlikte...
- Ö. ÖZBİLGİN Birliktelikleri var.
- H. OĞULTÜRK Mesela diz vurmaları beraber oluyor, çökmeler beraber oluyor. Dönmeler beraber oluyor. Kol kaldırmalar beraber.
- Ö. ÖZBİLGİN Halil hocam şu ana bizimkiler gibi gayet nizami bir birliktelik mi var yoksa herkes böyle kendine göre bir kendi şeyi var mı?
- H. OĞULTÜRK Kendine göre değişik, kimisi kolları böyle açıyor sallıyor, kimisi kolunu böyle yapıyor, kimisi öle tutuyor. Yani o kendine göre, kendi yetmiş zamanında, nasıl tutuyorsa kollarını, o oyunda da o vaziyette tutuyor.
- Ö. ÖZBİLGİN Çökmeyi herkes beraber yapıyor ama herkesin çökmesi kendine benziyor.
- H. OĞULTÜRK Değişik tabi. Kimisi dizini yaklaşıyor ötekinin dizine, ayağının yanına. Kimisi dizini açarak çöküyor. Yani bunlar var ama diz çökme var. Bu vaziyette. Onlar da çekildi. Sonra dörtlü bir grup çıktı. Bu dörtlü grupta değişik bir oyun; ama yine kol kaldırma var, yine diz çökme var, yine dönme var. Ama değişik. Onları seyrettim.
- Ö. ÖZBİLGİN Değişik dediğiniz öbür tavra hiç benzemiyor mu? Farklı hareketler, öyle mi?
- H. OĞULTÜRK Farklı farklı hareketler. Figürler değişik. Mesela adım atmalar aynı. Adımlar aynı ama diz çöktükten sonra bir dönmeleri var. Diz çöküyor kalkarken dönerek kalkıyor. Bunları görüyorum ben. Ve bu vaziyette ben bunları seyrettim. Ve şeyler bittiği zaman ben de

- saat geldi akşam kalktım gittim evime. O benim içimde bir şey oldu. "Ya ne güzel oyunlar"...
- Ö. ÖZBİLGİN Onlar sizce yaklaşık ne kadar oynamıştır toplam? O gösteri diyeyim ben, ne kadar sürmüştür sizce?
- H. OĞULTÜRK Yani ben bırakıp gidinceye kadar oynadılar, ben den sonrada devam ettiler. Ben gittiğim zaman davul zurna sesi, okula girdim davul zurna sesi çalıyordu.
- Ö. ÖZBİLGİN Yani bu bir saat, iki saatten fazla bir şey mi?
- H. OĞULTÜRK Tabi, tabi, tabi...
- Ö. ÖZBİLGİN Bayağı uzun bir şey yani.
- H. OĞULTÜRK Bayağı uzun bir şey ve gruplar değişiyor ama oyunlar değişmiyor.
- Ö. ÖZBİLGİN O halde oyunlar da uzun oynanıyor, hani şu anki anladığımız üç beş dakikalık değil yani.
- H. OĞULTÜRK Tabi. İdare edenin komutuna göre değişiyor. İsteddiği zaman bir adımı dört defa atıyor, istediği zaman bir adımı sekiz defa atıyor. Yürüyüşü. Ona hiç kimse karışamaz. İdare eden o. O şekilde. Ve ben okula gittiğim zaman, yatakhaneye girdim, kafam hep şeyle meşgul, o davul zurna sesiyle meşgul. Çok güzeldi ve ben artık bayram oldukları gün hiç bir tarafa gitmiyordum, davul zurnanın olduğu yere. Mesela ilk...
- Ö. ÖZBİLGİN Hep orada mı oluyordu?
- H. OĞULTÜRK Hayır. İlk gittiğim yer oradaydı. Ama onları bir müddet seyrettikten sonra ikinci tatilde yine davul zurna geldiğinde, ikinci sene değil ama ikinci bayram günü ne zamansa onu bilmiyorum...
- Ö. ÖZBİLGİN Mesela 23 Nisan günü...
- H. OĞULTÜRK Evet. Ondan sonra ben oradan kalkıyordum mesela, heykele doğru yürüyordum. Heykele doğru yürürken bakıyorum ileriden bir davul zurna sesi geliyor. Haydi bakalım bu sefer oraya. Davul zurnaya. Oraya gidiyorum değişik kıyafet, zeybek kıyafeti ama hareketler değişik, insanlar değişik. Davul zurna çalanlar değişik.
- Ö. ÖZBİLGİN O birinci grup eğer yanlış hatırlamıyorsam, siz Bergama'dan geldiğini söylediniz.
- H. OĞULTÜRK Yok, hiç nereden geldiğini bilmiyorum.
- Ö. ÖZBİLGİN Öbür grupları da?
- H. OĞULTÜRK Öteki grupları da hiç bilmiyorum nereden geldiğini. Ben gidip oturuyorum orada.

- Ö. ÖZBİLGİN Hala da bilmiyorsunuz.
- H. OĞULTÜRK Hala da bilmiyorum nereden geldiğini.
- Ö. ÖZBİLGİN İnşallah bunu bir daha ki toplantımızda buradan başlayıp 70'lere kadar getireceğiz sizinle.
- H. OĞULTÜRK Nereye kadar gidersek nereye kadar ben bilirim. Ben bilgilerimi aktarma mutlu oluyorum.
- Ö. ÖZBİLGİN Gerçekten ben de çok keyif aldım. Çok teşekkür ederim çok ta aydınlandık. Ama şöyle toparlarsak biz sizin doğumunuzla beraber diyelim ama faaliyete başladığınız 1930 ila 1950'ye kadar gelmiş olduk. 30 ile 50 arasındaki 20 yıllık yaşamınızdaki halk oyunları faaliyetleri. Burada temel birçok şeyde birinci kişi olduğunuzu gördük. Yani ilk başlangıç noktası. Ve zannediyorum ileride de ilk yurt dışına ekip götüren kişi olarak, ilk uluslar arası yarışmalara katılan kişi olarak, devlet halk dansları, konservatuarda balede ilk öğretmenlik yapan kişi olarak birçok ilkinizin de imzasını gene siz atacaksınız herhalde? İnşallah bir dahaki hafta bulduğumuzda sizin de uygun olduğunuz bir zamanda...
- H. OĞULTÜRK Benim durumum müsait yeter ki bana bir gün evelden ve yahut iki gün evelden haber verin ben hazırlanırım işte bir giyinip gelirim.
- Ö. ÖZBİLGİN Çok teşekkür ederiz. Sağ olun tekrar çok teşekkürler.
- H. OĞULTÜRK Ben teşekkür ederim. Şimdi anlatılmasına imkân yok. Kitap o şekilde yazar sen o zaman çok büyük bir şey olur.
- Ö. ÖZBİLGİN Şimdi burada şöyle bir şey de var sırf sizin söylediklerinizden benim çıkartacağım şeyler de var. Yani işte ben oradan sizin şöyle düşündüğünüzü, o dönemin görüşünün bu olduğunu, halk oyunlarına bakış açısının ne olduğunu...
- H. OĞULTÜRK En önemli şey benim orada ki düşüncem. Yani bu konuyu ele almamın sebebi, bu oyunların kaybolmamasını sağlamak, gençliğe aktarılmasını sağlamak. 50 den sonra bütün çalışmalarında dejenere olmaya başlamış olan, unutulmaya başlamış olan ve bu işte en iyi çalışan elemanların, küstürülmüş olan, yeni yetişen partiye mensup menfaatçi kişilerin eline düşürmeden bu işin devamını sağlamak.
- Ö. ÖZBİLGİN İnşallah devam edeceğiz bunlara yine beraber. Çok teşekkür ederiz.

Cumhuriyet döneminde aydınlanma çalışmalarıyla halk oyunları ilk kez bir sosyal faaliyet olarak algılanmış, bir öğretici vasıtasıyla oyun öğrenmek kavramı belirmiş, halk oyunlarının sahne sanatı olma yolu açılmıştır. Oyunlarda sahneleme, adımlarda düzenleme, oyunları belli bir sıra ve düzene koyma, evrensel estetik değerlerin oyunlara uygulanması çabaları, bu çalışmaların sonucudur. Bu dönemde, dans ve müziğe geleneksel kültür açısından bakıldığında, geriye dönülemez büyük değişimlerin olduğu söylenebilir. Örneğin; bu dönem de köyden kente davet edilen halk oyunları ekipleri, izleyenleri, daha önce hiç görmedikleri özgün oyun formlarıyla tanıştırmakla aydınlanmalarını sağlamışlardır. Ancak diğer yandan kendileri de izledikleri diğer ekiplerden etkilenmişlerdir. Kendi geleneksel oyun biçimine müdahalede bulunarak olağan akışın dışında bir değişime neden olmuşlardır. Böylece tek cinsiyetli oynanan danslar karma olarak, tutuşmalı oyunlar tutuşmasız olarak, doğaçlama danslar belli bir sayısal form içerisinde oynanmaya başlanmıştır.

1950'lerden sonra kentlerde kurulan "Halk oyunlarını yaşatma derneklerine köyden kente göçmüş insanların büyük ilgi göstermesi, geleneksel köy oyunlarının (doğal yollar dışında) kente aktarılması sürecini başlatan temel neden olmuştur. Günümüzde, kırsalda yaşayan ya da kentleşmiş insanların kendi kültürlerine ait geleneksel oyunlarına ilgileri devam etmektedir. Ancak kentli bireyler özlemine duydukları kendi oyunlarının yanı sıra, farklı yörelere ait oyunlara da ilgi duymaktadırlar. Geleneksel oyunları sosyal faaliyet olarak öğrenebilecekleri derneklere ilgi göstermektedir.

Cumhuriyet dönemi Türk toplumunda oluşan demokratik örgütlenmeler kırsal kesime de yansımıştır. Daha önceleri sadece geleneksel ortamda oynanan oyunlar bir forma konarak mahalli ekipler oluşmuştur. Devlet ve özel kurumlar tarafından desteklenen bu yapılaşmadaki hedef, bir taraftan yaşayan geleneksel oyunları yaymak, diğer taraftan kaybolmuş veya kaybolmaya yüz tutmuş oyunları canlandırarak tekrar kazanmaktır. Bu amaçla 1954 yılında ilk halk oyunları yarışması düzenlenmiştir. 1955 yılında kurulan Yapı ve Kredi Bankası "*Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisleri*" sayesinde, 1955–1968 yılları arasında halk oyunları bayramı-şenlikleri düzenlenmiştir.

Bu etkinlik yoluyla, halk oyunu hakkında birçok, yazılı ve görsel malzeme elde edilmiş, 1961 ilk defa halk oyunları ilgili bir seminer düzenlenmiştir. Yine bu tesis sayesinde 1968 yılında Milli Eğitim Bakanlığı, TRT işbirliğinde halk oyunlarımız filme alınmıştır.

Bu faaliyetler sırasında birbirleriyle karşılaşan ekipler daha önce hiç görmedikleri diğer mahalli gurupların dansları icra tarzından etkilenmişlerdir. Seyircilerin oyunlara gösterdiği tepkileri de göz önüne alarak kendi oyunları üzerinde değişiklikler yapmışlardır. Örneğin; kadın erkek ayrı ayrı oynayan guruplar, birlikte oynayan guruplardan etkilenmişlerdir. Ortak oyunları olmamasına rağmen kadınlara erkek oyunları öğretilerek kadın-erkek birlikte oynamasını sağlamışlardır. Birbirlerinin yöresel el tutuşmaları, bağırışları, oyun formlarından etkilenmişlerdir.



Geleneksel toplumun üyeleri olan bu bireyler köylerine döndüklerinde, edindikleri yenilikleri kendi sosyal dans ortamlarına da aktarmaya çalışmışlardır. Kimi zaman bu yenilikler toplum tarafından kabul görmüş kimi zaman ise, kabullenilmemiştir. Bu durumda bu ekiplerin kendi özgün kültürlerini temsil etme rolü bitmiş, mahalli sahne ekipleri haline dönüşmüşlerdir.

Bu çalışma Halil Oğultürk'le 13 Ekim 2010 yılında Türk Halk Oyunlarının sahnelenmesi konusunda yapılan röportajın, İzmir'de karşılaştığı mahalli zeybek ekiplerinin 1935 yılında kent ortamında oynayırlarıyla ilgili bölümünü kapsamaktadır. Halil Oğultürk'ün gözüyle cumhuriyetin ilk yıllarına ait "sözlü tarih" niteliğindeki bu bilgiler zeybek oyunları konusunda akademik çalışmalar yapacak bilim adamlarına öncü bilgiler sağlayacağı inancını taşıyaktayım.

GELENEKSEL MÜZİKTE SES ÜRETME BAĞLAMINDA TÜRK HALK MÜZİĞİNDE “SESLENDİRME”

F. Reyhan ALTINAY

EÜ DTM Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Öğretim Üyesi, Doç. Dr.

GİRİŞ

Bu makalede geleneksel kültürlerde “ses üretme” bağlamlarından yola çıkılarak, Türk halk müziğinde geleneksel ses üretme ve “seslendirme” konusuna ilişkin bilgiler verilmesi amaçlanmıştır. Makalede ele alınan bu konu, Konservatuvarın kuruluşunun 25. yıl kutlamaları kapsamında, 16 Nisan 2009 tarihinde gerçekleştirilmiş olan Dünya Ses Günü¹ etkinliklerinde görsel/duysal örneklerle de sunulmuş olup burada konuya ilişkin bazı temel kavramlar, tespitler ve bilgilere yer verilecektir.

Ses, estetik ve müziksel bir temel öge; fiziksel bir gerçeklik; felsefik boyutuyla incelenen bir olgu ve iletişimde en temel araçtır. İnsanoğlu, yaşam serüvenine nefes alıp çığlık atarak, yani ses tınlatarak başlar. İnsan – toplum; insan – doğa ilişkileri içinde “ses” olgusu keşfedilerek çeşitli boyutlarıyla ele alınıp geliştirildi. Sesin “renk, tını, yükseklik, gürlük” gibi kendine özgü özellikleri ortaya kondu ve müzik sanatının gelişiminde müziksel anlatımın dili oldu. Zamanla bu dil bir takım işaretlerle, sembollerle ifade edildi ve günümüzde kullandığımız “notalama” ile somutlaştı.

Yazıdan önce “sözlü kültürün” hâkim olduğu eski toplumlarda, müzik yani sesler, kolektif belleğin nesilden nesle aktarılmasında en önemli işlevi yerine getirdi. Bu aktarımda en fazla işlevi olan çalgı “insan sesi” oldu. Çocuğuna ninni söyleyen annenin sesi; kına, düğün türkülerini seslendiren yerel müzisyenler, ağıt söyleyen bir ağıtçının sesi; insanoğlunun sözlü tarihinin yankısı olarak karşımıza çıktı. Müzikte kullanılan ses sayısı bir toplumdan diğerine değişmekle birlikte her toplum kendi kültürüne özgü bazı sesleri seçmiş ve müzik yapıtlarında onları kullanmıştır. Bir

¹ İnsan sesinin uluslar arası kutlaması olarak kabul edilen “Dünya Ses Günü” ses rahatsızlıkları hakkında gerek toplumun gerekse konuyla ilgili uzmanların dikkatini çekmek, farkındalıkları arttırmak için ilk kez 16 Nisan 2003’te kutlandı. Brezilya’da gırtlak (*larinks*) kanserinin önemli oranda arttığına verilerle belgelenmesi sonucu ses sağlığı konusuna dikkat çekilerek; 1999 Nisanında Brezilya’daki KBB uzmanları, “Ulusal Ses Haftası” adıyla bu konuyu gündeme getirdi. Bu konuda Brezilya’dan sonra dünya sağlık örgütü de harekete geçti ve diğer ülkelerdeki konunun uzmanları da bu oluşumu desteklediler. Bu kuruluşların katılımıyla ilk kez 16 Nisan 2003’te kutlanan dünya ses günü, günümüzde bazı eğitim ve medya kuruluşlarının katılımıyla çeşitli etkinliklerle kutlanmaya devam ediyor.

toplumun kullandığı seslerin bütünü ve o seslerden yapılmış özel diziler, makamlar ya da tonlar o toplumun müziğinin “ses sistemini” oluşturur.² Müziğin evriminde müzik eserleri, çalgılar, besteciler kadar “seslendiriciler” de önemli rol oynamışlar; özellikle “sözlü (*vocal*) müzik” türlerinin gelişiminde insan sesi ve hançeresinin ustalıklı kullanılması müziğe yeni boyutlar katmıştır. Sonuç olarak ses en temel iletişim aracı olmanın ötesinde müzik sanatının yapı taşlarını oluşturmuş olup birçok boyutuyla incelenmeye değer bir olgu olarak görülmektedir.

KAVRAMLAR VE ALAN TESPİTLERİ

Müziksel açıdan “seslendirme” sadece insan sesi kullanılarak müzik yapmayı içermez aynı zamanda bir çalgı eşliğinde müzik etkinliği gerçekleştirmeyi de kapsar. Bu bağlamda ses olgusunu bilimsel açıdan ele alan müzikoloji ton, motif, tür, form vb. terimlerle incelerken; etnomüzikoloji ses olgusunu kültürel bir bağlamda, kültürel bir davranış olarak açıklamaya çalışır. Bağlam “herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı, kontekt” olarak açıklanmıştır.³ Dolayısıyla seslendirme işine o bağlam içinde yer alan pek çok unsur ve davranışlar da dâhil olur.

“Seslendirme” isim fiili, Osmanlıcada insan sesiyle sözlü musikiyi seslendirme “teğanni etmek” ya da “terennüm etmek” olarak ifade edilmiştir. Seslendiriciye ise eril ve dişil olmak üzere “muganni, muganniye” denmiştir. Dilimizde ise “konuşma aygıtlarını kullanarak müzik yapmak “çığırğı” ile seslendirmek= ırlamak, ırlayarak yapılan musiki” anlamında olup tersi “çalgısal müzik”tir. Buradaki “çığırğı” ise insan sesiyle söylenen / seslendirilen ezgilerin genel adı olup dilimizde “şarkı, türkü” terimleriyle karşılaşılır. (Sözlü müzik İngilizce’de *vocal music*, Almanca’da *vokalmusik*, Fransızca’da *musique vocale*. Şarkı söylemek Almanca *singen*, Fransızca *chanter*, İngilizce *sing*, İtalyanca *cantare*)

Geleneksel Türk müziği bağlamında yaygın bir terim olarak “icra” müzik eserlerini okuma, çalma, seslendirme anlamında tercih edilir.⁴ “Yorum” terimi ise bir müzik yapıtının anlam, üslup ve niteliklerini bestecinin düşündüğüne en yakın biçimde ya da tümüyle bağlı kalarak, dinleyenlere aktarabilmek olup yorumlamada aranan, kendinden eklemeler yapmak değil, bestecinin duyduklarını aynen duymak ve bunu duyurabilmektir.⁵

² Bkz. M. Ayhan Zeren, *Müzikte Ses Sistemleri*, Ankara, 1978, ss. 1 – 3.

³ *Türkçe Sözlük*, “Bağlam”, TDK, Yeni Baskı, C. 1 ss. 128 – 129.

³ A.g.e., “İcra”, s. 673.

⁵ Vural Sözer, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, C. 2 (M – Z), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 860.

Şarkı söyleme, kimi toplumlarda bir konuşma biçimi olarak da görülür. Bu bakımdan “konuşma ezgisi” tanımlaması konuşma ile seslendirme karışımı bir üslupla söylenen şarkı, türkü anlamında kullanılır. Bu türden uygulamalarda bazen anlamlı heceler peş peşe dilin kendi iç ritminden yararlanılarak tekrar edilmesi; bazen anlamsız ses ve heceler bazen de sadece inleme, haykırma, çığlık atma vb. gibi eylemlerin sonucu müziksel seslendirmelerin gerçekleştirildiği gözlenir.

Etnomüzikoloji alanında yapılan bazı araştırmalara göre Afrika müziğinde “seslenme ve yanıtama” adı verilen, bir kişinin bir cümleyi/bir söylemi ile başlatıcı olduğu ve geri kalanının bir yanıt ile karşılık verdiği “dönel bir müziksel biçim” vardır. Dönel biçimler temel bir müziksel düşüncenin sürekli olarak yinelenildiği ama her yinelemede farklılaştırıldığı doğaçlamanın karakteristik özelliğidir. Seslenme ve yanıtama biçimi sonsuz sayıda yinelenebilir ve çoğunlukla öncü belirgin çeşitlemeler yapar. Etiophia – Suri Kabilesinde bu türden bir geleneksel seslendirme örneğinde kabile üyeleri “çubuk savaşı” olarak adlandırılan geleneksel savaş oyunlarına hazırlık aşamasında; bir araya toplanarak, birinin bir cümleyi söylemesi ve diğerlerinin yanıt niteliğindeki cümleyi seslendirmeleri gözlenmektedir. Bu seslendirme sırasında ortak bir perdede buluşan kabile üyeleri, savaş öncesi motivasyonlarını arttırmak amacıyla onlara güç veren öncüyü çıkardıkları seslerle takip ettikleri görülür.⁶

Endüstriyel, kentleşmiş ve kapitalist “modern” topluma karşı kullanılan “geleneksel toplumlarda”⁷ müziğin ve müziksel seslendirmelerin daha çok kökleşmiş geleneklere bağlı olarak gerçekleştirildiğine tanık olunur.⁸ Halkbilimci Richard Bauman’ın “gösteri” kavramını eksene aldığı yaklaşımında ise herhangi bir müziksel seslendirmenin “sıradan yorumlama” veya “yaratıcı gösteri” olarak değerlendirilmesinde “ses üretimine” dolaylı olarak katılan davranışların da seslendirmenin sınırlarını veya içeriğini belirlediğini ifade eder. Gerçekten de gelenekselliğin veya dinselliğin öne çıktığı toplumlarda müziksel seslendirmeler bireysel ya da toplu ritüeller/ayinlerle gerçekleştirilir. Kaemmer’in belirttiği üç temel ritüel türü olarak “geçiş ayinleri, takvime bağlı ritüeller ve bunalım ritüelleri” büyük ölçüde müziğin kullanılmasını gerektirir.⁹ Benzer bir yaklaşımla Pertev Naili Boratav’ın “doğum, düğün, ölüm”¹⁰ biçiminde ifade ettiği bu geçiş ritüellerine ilişkin müziksel seslendirmelerin dışında

⁶ Bu bölümde Etiophia – Suri Kabilesi erkeklerinin çubuk savaşı öncesinde savaşa hazırlık dansı eşliğinde seslendirdikleri kalıp ezgi örneği görsel – duysal olarak sunulmuştur.

⁷ Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, “Geleneksel Toplum”, Çevirenler: O. Akınhay – D. Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 259.

⁸ Gültekin Oransay, “Geleneksel Türk Saat Musikisi”, *Müzik Tarihi Notları*, IV. Bölüm, s. 105.

⁹ J.E. Kaemmer, *Music in Human Life, Anthropological Perspectives on Music*, (Çeviren: Prof. Dr. Yetkin Özer - Yayınlanmadı), Austin: University of Texas Press, ss. 46 – 47.

¹⁰ Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru*, Gerçek Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul, 1999, ss. 143 – 203.

ayrıca, doğal felâketler; kıtlık, hastalık kırgınları, savaşlar gibi olaylar; kırsal yaşam bağlamında ekim, hasat, ürün kaldırma vb. uygulamalar ile sohbet, muhabbet, yâran, oturak, cümbüş vb. gibi müzikli eğlence toplantıları; bireysel ya da toplu müziksel seslendirmelerin gerçekleştirildiği bağlamlar arasındadır.

Geleneksel müzikte seslendirme örneklerinden en dikkat çekici olanlarından biri Hint müziğidir. Hint geleneksel müziğinde *raga* denilen makam ve ezgiler ile *tala* denilen ritmik kalıplar önem taşımakta olup müziksel seslendirmelerde söz/müziğin hâkimiyetindedir. Hint müziğinin yanı sıra Türk halk müziğinin uzun havalarında da yaygın olarak görülen *melismatic* tarz ya da *melisma* bir tek heceye çok sayıda notanın/sesli sürenin karşılık gelmesi anlamındaki seslendirme olup çoğunlukla Hintli kadın şarkıcılar tarafından gerçekleştirilir.¹¹ Hint müziğinde geleneksel seslendirmede “nazal” bir tınlama elde etmeye yönelik çaba gözlenmektedir. Nazal seslendirme halk müziği seslendirmelerinde de sıkça gözlenir. Nazal ses üretmeden kastedilen, küçük dilin asılı olduğu yumuşak damak bölgesindeki “damak kubbesi”nin kullanılmadığı ve sesin burun çevresindeki “rezonans/tınlışım” boşluklarına yönlendirildiği bir ses üretme olarak da ifade edilebilir.¹²

Müzik, dans ve şiirin bir arada olduğu sözlü kültürel tarihin ilk evrelerinde sözlü (*vocal*) seslendirmenin daha çok vurma çalgılar eşliğinde yapıldığı yönünde; sözgelimi Asya Şamanist dönemlerine işaret eden pek çok görüş bulunmaktadır. Asya’daki değişik Türk kavimlerinde “şaman, baskı, ozan, oyun” gibi adlarla bilinen şifacı, büyücü müzisyenlerin özel bir giysi giyerek; ellerinde davul benzeri bir çalgı ile “trans ayinleri”ni gerçekleştirdikleri; Fuat Köprülü, Abdülkadir İnan, Metin And başta olmak üzere pek çok bilim insanı tarafından dile getirilmiştir. Davul benzeri vurma çalgılar eşliğinde ritüel ve müziğin gücünden yararlanılarak “ses üretme, bağırma, haykırma” kıscacası seslendirme günümüzde dahi birçok toplumda görülebilen bir gelenektir.

Kanada Yerlileri/Kızılderililerin günümüzde de kutladıkları “*Pow Wow*” adlı geleneksel müzik ve dans etkinliklerinde bir tür davul çevresine toplanan bir grup erkek tarafından yapılan ritmik bir uygulama dikkat çeker. Vokal seslendirme sırasında, sesin büyük ölçüde gırtlığa aşırı yüklenmesiyle bir tür haykırma tonunun elde edilerek seslendirmenin gerçekleştirildiği görülür. Bu uygulama şan tekniği bakımından tercih edilmesi olası olmayan bir teknik olarak görülür.¹³

¹¹ Kaemmer, a.g.e., s. 62.

¹² Bu bölümde Hint geleneksel müziğinde ses üretmeye örnek olarak Hintli bir kadın şarkıcı örneği görsel – duysal olarak sunulmuştur.

¹³ Bu bölümde Kanada Kızılderililerinin “*Pow Wow*” etkinliklerinde erkeklerin geleneksel vokal seslendirmelerine görsel – duysal örnek sunulmuştur.

Dil ve müzik bağlamında “ses ve vurgu” en temel öğeler olarak görülür. Kültürel açıdan her toplumun kendi doğal yaşamından kaynaklanan bir dil ve ses dokusu bulunmakta; bu dokular müziği ve müziksel seslendirmeyi biçimlemektedir. Bazı toplumların dilinin daha müzikal işitilmesi ya da müzikal tanımlanması; müzik eserleri bakımından çeşitli ve sanatsal ürünlerin yaratılmasına daha fazla olanak sağlamıştır. İtalyancanın uluslar arası alanda müzik dili olması ve şan repertuarına hâkim olması bu gerekçeyle açıklanabilir.

“*Iso music*” olarak adlandırılan tür, Geleneksel Arnavut Halk Müziği örneklerinden ve özellikle Toska Arnavutlarının kullandığı bir türdür. Bu geleneksel müzik türü çalgı eşlikli ya da eşiksiz olabilmektedir. Her iki durumda da karşılıklı söylemek esastır. İki kişi karşılıklı söylerken müzik ve söz cümlesinin bitişinde karar sesine göre 4 ses tizde (iiiiiii) ve karar seste de (OOOOO) vokalleriyle birliktelik sağlanır. Bu seslendirmede 1. seslendirici ezgiyi söylerken 2. seslendirici sürekli aynı tonda (iiiiiiiiiii) vokalini devam ettirir. Karşısındaki seslendirmesini yapar ve o da (iiiiiii) sesinde aynı tonda eşlik eder böylece buluşunca birlikte (OOOOOOOOO) sesi 4 ses pestte sürekli olarak icra edilir. Bu sefer diğer söyleyici başlarken berideki (iiiiiii) sesinde bekler ve bu şekilde süren bu karşılıklı söyleme aynı kalıplarda tekrarlanır. Bazen hayvan sesleri de taklit edilir. Konuları çeşitlidir. Pastoral hayattan felsefi ve dinî inançlara kadar geniş konular yer alabilir. Arnavutlardaki bu geleneksel *iso* müzik seslendirmelerinde; sesin büyük ölçüde *glissando* biçiminde kullanılıp nazal bir tını elde etmek için, sesin ön rezonans bölgesinde sıkıştırılmak suretiyle geleneksel ses üretiminin gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.¹⁴

“*Urtiin duu*” Moğolistan’da geleneksel halk şarkıları arasında önemli bir yer tutar. Gerek tarihsel olayları anlatması ve geleneklerin günümüze taşınmasındaki işlevi gerekse ses kullanım sanatında geniş aralıklı örnekleri bünyesinde barındırmasında; *urtiin duu* uzun hava örnekleri oldukça dikkat çekici görülmektedir. Moğolistan tarihinde önemli bir yere sahip Cengiz Han’ı konu eden *urtiin duu* örneklerinin yanı sıra “at kültürünün” de önemli bir tema olarak işlendiği görülür. Moğol geleneksel halk müziğinin temel taşı olarak görülen ve uzun hava tipinde kalıp ezgilerden oluşan bu türün örnekleri 3–5 kelimelik kısa cümle, 4–5 dakika içinde uzatılarak ezgilendirilmekte ve bu yapılırken sesler arasında sıçramalar ve atlamalar yapılmaktadır. *Vibrato* (tril) yapılarak hançere kullanılması bu seslendirmelerde belirgin bir özelliktir. *Urtiin duu* seslendiricileri çok ustaca bir hançere hareketiyle pest seslerde seyreden melodik gidişleri; bir anda ses sıçramasıyla tizlere, oktava ya da oktavı aşan yerlere taşırlar. Bu bakımdan *urtiin duu* seslendiricileri geleneksel halk

¹⁴ Bu bölümde Arnavut – Toskaları’nın “*iso music*” dedikleri türde geleneksel seslendirme örneği görsel – duysal olarak sunulmuştur.

müziği ürünlerini seslendirmede oldukça özel bir yeteneğe sahip olmaları gerekmektedir.¹⁵

İnsanoğlu ses üretmede kendi sesi kadar doğadan da yararlanmış ve ilk uygarlıklardan itibaren insanoğlu yaşadığı doğal çevrede var olan bitkiler, hayvan kemikleri, boynuzları vb. gibi nesnelere kullanarak ses elde etme yoluna gitmiştir. Yassı ve geniş yaprakların dudaklara değdirilmesi suretiyle ses üretilmesi bunun bir örneği olup oldukça yaygın bir uygulamadır.¹⁶

Türlere özgü sözlü ya da sözsüz halk ezgilerini tanımlayan “Türk halk müziği” ülkemizde Cumhuriyet döneminden günümüze doğru başlıca iki geleneksel müzik türünden biri olarak kabul edilir. Kökleri en eski Türk topluluklarının törenleri ve dinsel ritüellerine dayanan Türk halk müziği örnekleri; Türkiye coğrafyası dışında yaşayan Balkanlar’daki Türk toplulukları, Asya Türk toplulukları gibi Türk topluluklarının geleneksel ezgileri ile büyük ölçüde benzerlikler gösterir.

Bilindiği gibi Türk halk müziği tanımlarken ilk olarak “yerel” ya da “yöresel” olması bakımından değerlendirilir. Yerel (İng. *Local*, Osm. Mevzî) belirli bir yer ile ilgili olan, mahalli¹⁷ anlamında olup sözlü kültür ürünleri için “yöresel”¹⁸ terimi ile çoğu zaman eş anlamda kullanılır. Sözlü kültür ürünlerinin yaratıldığı ve aktarıldığı ortamlar coğrafi açıdan kent, köy, yayla, ova, dağlık vb. alanlardan oluşan yörelerdir. Ülkemizde yedi bölgeden başlayıp sayısız ölçüde yörenin varlığından söz edilebilir. Bu alanların “yöre” olarak adlandırılmalarında büyük ölçüde iklim, yeryüzü şekilleri vb. mekânsal nitelikler öne çıkar. Bununla birlikte söz konusu yöre ya da yereldeki mevcut toplumsal sistem de kültürel yapıyı doğrudan etkiler. Bunların yanı sıra geleneksel toplulukların da yöresellik ve yerellik kavramlarından bağımsız düşünülmeyeceği açıktır. Sonuç olarak herhangi bir yöreye özgü sözlü kültür ürünü, o yörenin kültürel karakteristiği ile biçimlenerek “yerel” ya da “yöresel” nitelikler kazanır.

Yerel müzikler ise yaratıldıkları/aktarıldıkları coğrafi – kültürel alanın özelliklerini taşırlar. Bununla birlikte yerel müzik ürünleri “sanat müziği, ulusal müzik” gibi türlerin oluşumundaki bilinçli çabanın ürünleri olmayıp kültürel yaşamın doğal parçasıdır. Bu yönüyle incelendiğinde ülkemizde oldukça çeşitli yerel müzik geleneklerinin varlığı dikkat çeker.¹⁹

¹⁵ Bu bölümde Moğolistan’da geleneksel müzik türlerinden “*Urtiin duu*”nun bir seslendirme örneği görsel – duysal olarak sunulmuştur.

¹⁶ Bu bölümde yaprakla ses üretmeye duysal bir örnek sunulmuştur.

¹⁷ *TDK Türkçe Sözlük*, “Yerel, Yerelleşmek”, C. 2, s. 1623.

¹⁸ *A.g.e.*, “Yöresel”, C.2, s. 1643.

¹⁹ Mehmet Kaygısız, *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s. 176.

Türk halk müziğinde sözlü ürünlerin genel adı olarak kullanılan “türkü” terimi, şiir (güfte/söz) ögesinden bağımsız değerlendirilemez. Türkülerde yerel “ağız” terimiyle ifade edilmek istenen ise bir dilin kullanıldığı alanın sınırları içindeki bölgesel ve yöresel farklılıklardır. “Yerel ağızlar” halk türkülerinin ve uzun hava örneklerinin seslendirilmesinde bir “söyleyiş ve seslendirme” özelliğidir. Bu söyleyiş özelliğinin kullanılan dilin yöresel ve bölgesel karakterine bağımlı olduğu kadar aynı zamanda ilgili yörenin ya da bölgenin müziksel seslendirme kalıplarına da bağımlı bir yapıyı anlattığı açıktır.

Türk halk müziği ürünlerinden uzun hava örneklerinde yörelere göre belirgin farklılıklar gösteren bu dil ve söyleyiş özelliklerinin çoğunlukla “ağız” adıyla birlikte anıldığı görülür: Abdal ağızları, Arguvan ağızı, Azeri ağızı, Barak ağızı, Çamşılı ağızı, Harput ağızı, vb. en bilinenleridir.

Seyfettin ve Sezai Asaf *Yurdumuzun Nağmeleri*²⁰ adlı ilk notalı halk müziği tespitlerini içeren kitaplarında uzun havaların seslendirilmeleri konusunda: “Bunları halk şairleri terennüm ederler ki, Avrupa musikisinde mevcut olan resitatifin mukabilidir” şeklinde açıklamışlardır. Sadi Yaver Ataman ise “kelime ritmine uymak suretiyle bir çeşit (*recitativo*)e yakın, (*parlondo rubato*), yahut (*parlondo recitativo*) diyebileceğimiz cinsten (okuyanın kendi zevkine bırakılmış, fakat belli tavır ve üslubuna uyarak çağrılan (icra edilen) serbest ölçülü ağızlar” olarak açıklamıştır. Bu konuda geleneksel seslendirme ve yerel ağız örneği olarak “gurbet havaları” oldukça dikkat çekici bir halk müziği türüdür.²¹

Toplumsal üst yapıyı belirleyen gelenek, görenek, sanat gibi kültür öğelerinin işlevleri, insan yaşamında geçiş evreleri olarak da adlandırılan “doğum, evlenme ve ölüm” aşamalarında kendini belli eder. Yüzlerce tören ve ritüelin gerçekleştirildiği bu geçiş evrelerinde müzik olgusu, geleneklerin çeşitli aşamalarının gerçekleştirilmesi bakımından olmazsa olmaz bir öge olarak karşımıza çıkar. Ülkemizde bütün bu süreçlerde kadınların etkin rolü dikkat çeker. Boratav’ın halk biliminde üçüncü geçiş evresi olarak belirttiği “ölüm” olayı çevresinde kümelenen adet, gelenek, töre ve törenlerde de kadınların ön planda olduğu gözlenir. Geleneksel toplumlarda, ölüm ve ayrılık olaylarının müziksel davranışlara yansımalarını, olayın cereyan ettiği andan itibaren gözlenmesi çok olanaklı görünmemekle beraber; alan çalışmalarımız sırasında tespit ettiğimiz kadınların ya da kadın gruplarının “ölüm geçiş evresine” ilişkin olarak dile getirdikleri ağıtlar oldukça lirik ve dramatik öğeler taşımaktadır. Burdur’un Karamanlı beldesinde yas geleneği bağlamında yöre kadınları tarafından

²⁰ Seyfettin – Sezai Asaf, *Yurdumuzun Nağmeleri (Çevriyazım – Tıpkıbasım)*, Yayına Hazırlayan: F. Reyhan Altınay, Meta Basım, İzmir, 2008.

²¹ Bu bölümde Doç. Dr. Hüseyin Yaltırık ve Prof. Dr. Metin Ekici’nin 1989 yılında Denizli – Çal – Akkent’te Kasım Akdere’den kaydettikleri gurbet havası örneği görsel – duysal olarak sunulmuştur.

ortak bir kalıp ezginin sürekli tekrar edilerek “ağıt” niteliğindeki şiirlere döşendiği görülmektedir.²²

Türk halk müziğinde bir uzun hava tipi olarak bilinen “bozlak” kelimesi “bozulamak” tan kaynaklanır. Bozulamak ise acı acı feryat etmek anlamındadır. Divân-ı Lûgatî’t Türk’de “bozlat(tı-ur): böğürtmek²³ olarak geçer. Orta Anadolu’nun genel uzun hava karakteri olan bozlaklar çoğunlukla bir oktavı aşan; kısmen de bir oktav seyir sahasında büyük ölçüde inici olarak seslendirilen bir uzun hava türüdür. Tiz perdelerden pestlere doğru aşama aşama inilerek karar perdesine ulaşan; bazen de pest seslerde kısa bir seyrin hemen ardından oktava ya da oktavın üstüne çıkılarak seslendirilen bozlaklar, seslendirilen eserin karakterine uygun olarak ezgide çeşitli kalıplar yapılarak karar sesinde bitirilir. Bozlaklarda seslendirmeler çoğunlukla saz ve insan sesinin eşliğinde gerçekleştirilir.²⁴

Teke yöresinin karakteristik halk müziği ürünlerinden “boğaz havaları”nın seslendirilmesinde ise yörede konar – göçer yaşayan toplulukların 12–16 yaş gruplarındaki kız ve erkek çocukların baş ve işaret parmaklarının yardımıyla gırtlak ve boğaz çevresini sıkıştırarak bu bölgeye baskı uygulamak suretiyle ses üretmeleri bir gelenektir. Burada hançere / yani gırtlak gerçek bir çalgıymışçasına kullanılmaktadır. Bu türlü ses üretmede elde edilen sese kulak verildiğinde ise sesin ön rezonans/ tınlaşım boşluklarından damağın ön ucunda ve gırtlak bölgesinde dolaştırıldığı anlaşılır.²⁵

Türk halk müziği ve halk edebiyatının ortak bir türü olan “âşık tarzı” ürünlerin seslendirilmesinde çok yerel bir uygulama olarak bilinen; örneğine başka toplumlarda pek rastlanmayan “lebdeğmez/dudakdeğmez” geleneksel seslendirme tekniği de oldukça dikkat çekicidir. Âşık karşılaşmalarında bir tür imtihan niteliği taşıyan dudakdeğmez türünde; âşıkların dudaklarının arasına bir toplu iğne konarak içinde b, p, m, f, v gibi dudakları kapalı konuma getirecek harfleri kullanmaksızın ezgili şiirlerin söylenmesi esastır. Eğer âşık yanlışlıkla bu harfleri kullanırsa iğne dudağa batar ve kanar; dolayısıyla yarışmayı kaybetmiş olur. Örnek: Tekirdağlı Âşık Zülfikâr Divanî’den lebdeğmez örneği.

²² Bu bölümde Burdur – Karamanlı yas geleneğinde geleneksel seslendirme örneği görsel – duysal olarak sunulmuştur.

²³ *Divân-ı Lûgatî’t Türk*, (Haz. Besim Atalay), C.4, TDK yayınları, TTK basımevi, Ankara, 1986, s. 106.

²⁴ Bu bölümde Kırşehirli mahalli sanatçı Muharrem Ertaş’ın seslendirdiği bir bozlak havası örneği görsel – duysal olarak sunulmuştur.

²⁵ Bu bölümde Teke Yöresi Yörüklerinden Zeynep Köken’in seslendirdiği bir boğaz havası örneği görsel – duysal olarak sunulmuştur.

AŞKIN DOLUSUNU İÇENLERDENİZ
DİNLEYİN HAKKINA ERENLERİ SİZ
UĞRUNA SER'İNDEN GEÇENLERDENİZ
GÖRÜNÜZ HAK DÂRA GİRENLERİ SİZ

DİVANİ SÖZÜNÜ SONUNA ERDİR
AĞLATAN AŞIĞI DÜNYADA YARDIR
SELLENEN DİDEDE GÖZYAŞI VARDIR
ÖNLEYİN SUHALİ SORANLARI SİZ

SONUÇ

Geleneksel müzikte ses üretme bağlamında “seslendirme” biçemleri ve örnekleri dikkatle incelendiğinde; uluslararası bağlamda şarkı seslendirme tekniğini ifade eden şan tekniğinin gerek dünyadaki gerekse ülkemizdeki geleneksel müzik türlerinin seslendirilmesinde uygun bir teknik olamayacağı görülmektedir. Haykıрма, bağırma, çığlık atma, gırtlak ya da hançereye parmaklarla baskı uygulayarak ses üretme şan dilinde *falseto* olarak tanımlanan kafa sesine kısa aralıklarla çarpmalar yaparak seslendirme veya iki dudak arasına toplu iğne koyarak türkü seslendirme gibi geleneksel ses üretmelerin şan tekniğine tamamen zıt uygulamalar olduğu açıktır. Bu yönüyle ele alındığında, Türk halk müziği alanında seslendirmeci olacak yeni kuşakların yetiştirilmesinde ancak bu müziğin doğasından kaynaklanacak ses ve nefes teknikleri geliştirilerek doğru ve sağlıklı aynı zamanda da kültürel bağlamı göz ardı etmeyecek tekniklerin ortaya konması gerekmektedir.

Bu bağlamda, günümüzde Türk halk müziği alanında (*vocal*) seslendirme – (*insturmental*) icra konusundaki gözlemlerimi ve tespitlerimi paylaşarak, günümüzde “geleneksel seslendirme” adı altında yapılan bazı uygulamalara ilişkin tartışma ve önerilerimi sunarak konuyu tamamlamayı yararlı buluyorum.

Bilindiği gibi günümüzde gerek Konservatuarlarda ve müzik eğitimi verilen yüksek öğretim kurumlarında; gerek Kültür Bakanlığına bağlı halk müziği topluluklarında, gerekse diğer resmi ve özel topluluklarda; TRT Yurttan Sesler Türk halk müziği toplulukları “model” alınarak topluluklar kurulmakta halk müziği geleneği yaşatılmaktadır. Ancak, son yıllarda bu modeli – yani radyo halk müziği geleneği modelini – büyük bir ittifakla benimsemiş topluluklarda ve bazı bireysel çalışmalarda dahi daha çok “popüler” müzik uygulamalarına öykünen bir “seslendirme ve çalgılama” uygulamaları dikkatleri çekmektedir. Bu uygulamalardan başlıcaları şöyle sıralanabilir:

1. Türk halk ezgilerindeki “yalın, sade, süslemesiz” yapının tercih edilmeyip kişisel beğeniler doğrultusunda “süslemeler, işlemler, arpejler” vb. besteleme tekniklerinin derlenmiş ve “zaten notalanmış” olan halk türküleri ve ezgilerine eklektik bir biçimde uygulanması.
2. Türkülerin seslendirilmesinde yerel “ağız ve söyleyiş özelliği” tamamen göz ardı edilerek; daha kentli, daha popüler bir eda taşıyan “ağız ve söyleyiş özelliğine” yönelinmesi.
3. Türk halk müziği ürünlerinin bir kısmında - dem tutma geleneğinde olduğu gibi veya tulum, kemençe gibi kimi çalgılarda olduğu gibi - zaten var olan iki seslilik ya da çok seslilik unsurları yok sayılarak – halk ezgilerinin bünyesine tamamen yabancı bir çokseslilik yapısına büründürülmek istenmesi; Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında uygulanmış fakat benimsenmemiş suni/melez bir müziksel yapıya yönelinmesi.
4. Gerçek anlamda Batı müziği türünde bir “koral” seslendirme anlayışı olmamasına rağmen, karma korolar oluşturularak; türkülerin ve ezgilerin melodik ve ritmik dokularına müdahale edilerek, kişisel beğenilere göre biçimlendirilmesi.
5. “Türk halk müziği topluluğu” tanımlaması ya da adı altında mevcut yerel halk çalgılarından daha çok gitar, org vb. elektrosazlara yönelerek makamsal ve tınısal algılamanın değiştirilmesi.
6. Türkülerin ve ezgilerin derlendikleri bağlamlar ile kaynak kişilerin, derleyenlerin, notalayanların yok sayılması; “anonim” kavramının arkasına sığınarak; eserin temasına tamamen aykırı düşecek seslendirmelerin yapılması.

Müziğin toplumsal/kültürel bir olgu olması; yaşanan çağ ve mekândan bağımsız olamayacağı gerçeğinden yola çıkarak, içinde var olduğumuz “küresel çağ”ın getirilerinden müzik sanatının etkilenmesinin kaçınılmaz olduğu hepimizce malumdur. Ulusal ve yerel kültürlerin ise mevcut ekonomik, sosyal, siyasal yapılardan en hızla etkilenen alanlar olduğu gerçeği yukarıda saydığımız uygulamalarda dahi kendini göstermektedir.

Ancak, giderek daha fazla ticarileşen ve metalaşan değerler sistemi içerisinde yerel kültür unsurları ve yerel müzik karakterleri; belgelendiği, arşiv edildiği, kendi doğal bünyeleri gereğince gündemde tutulduğu ve gelecek kuşaklara aktarıldığı sürece yani aslına en yakın bir üslup ve tavır ile seslendirildiği sürece hem müzik sanatına hem yaşanan çağa hem de “insanlık kültürüne” çok daha anlamlı katkılar sağlanacaktır. Aksi halde “müzik endüstrisi” tanımlamasıyla gündeme gelen; müzik sanatıyla hiçbir ilgisi olmamasına rağmen müzik sanatı “adına karar veren” bir takım mekanizmaların yönlendirdiği “yapay bir kültürlenme, ucuzlama, kalitesizleşme” gerçeği ile yüz yüze kalma noktasında bir topluma dönüşmek kaçınılmaz olacaktır.

Kaemmer’in çarpıcı ifadesiyle: “Geleceğe kalan soru, müziğin gelişimine insanların kendilerinin mi öncülük edeceği, yoksa kişisel çıkar dürtüsü ile ilgilenen insanlara mı terk edileceği sorusudur.”

Kaynakça

- ASAF, Seyfettin – Sezai. *Yurdumuzun Nağmeleri (Çevriyazım – Tıpkıbasım)*, (Yayına Hazırlayan: F. Reyhan Altınay), Meta Basım, İzmir, 2008.
- ATALAY, Besim. *Divân-ı Lûgatî’t Türk, C.4*, TDK yayınları, TTK Basımevi, Ankara, 1986.
- BORATAV, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru*, Gerçek Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul, 1999.
- KAEMMER, J.E. *Music in Human Life, Anthropological Perspectives on Music*, (Çeviren: Prof. Dr. Yetkin Özer - Yayımlanmadı), Austin: University of Texas Pres.
- KAYGISIZ, Mehmet. *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.
- ORANSAY, Gültekin. “Geleneksel Türk Saat Musikisi”, *Müzik Tarihi Notları*, IV. Bölüm.
- MARSHALL, Gordon. *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çevirenler: O. Akınhay – D. Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2003.
- SÖZER, Vural. *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, C. 2 (M – Z), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
- TDK *Türkçe Sözlük, “Bağlam, İcra”*, Yeni Baskı, C. 1, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, 1988.
- TDK *Türkçe Sözlük, “Yerel, Yerelleşmek”*, C. 2, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, 1988.
- ZEREN, M. Ayhan. *Müzikte Ses Sistemleri*, Ankara, 1978.

NİDA TÜFEKÇİ İLE SÖYLEŞİ

İlhan ERSOY

EÜ DTM Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, Öğretim Üyesi, Yrd. Doç. Dr.

Bu yazı, İlhan Ersoy'un "Cumhuriyetten Günümüze Türk Halk Müziğinde Değişim" adlı yüksek lisans tez çalışması aşamasında, 14 Mayıs 1992 tarihinde Nida Tüfekçi ile İstanbul'da yapmış olduğu söyleşinin tam metnidir.

Cumhuriyet döneminin üniversitelere bağlı ilk "Türk Musikisi Konservatuarı"nın kuruluşunda katkı sağlayan, bu kurumda yönetim kurulu üyeliği yapan, 1991 yılında Kültür Bakanlığı tarafından "Devlet Sanatçısı" unvanı verilen Nida Tüfekçi, 1993 yılında vefat etmiştir. Vefatından kısa bir süre önce yapılmış olması itibarıyla ve daha önce yayınlanmayan bu söyleşi, Tüfekçi'nin genç kuşaklara kendi ağzından tanıtılmasının yanı sıra, Türkiye'de halk müziğinin bir dönemine yüklenen değerlere ve o dönemin halk müziği algısına ilişkin ipuçları taşıması açısından tarihsel bir belge niteliğindedir. Dolayısıyla bu yazı, müzik camiasında paylaşılması ve değerlendirilmesi amacıyla kaleme alınmıştır.

İ. ERSOY Değerli hocam öncelikle zaman ayırdığınız için teşekkür ederek başlamak istiyorum.

N. TÜFEKÇİ Estağfurullah, görevimiz.

İ. ERSOY Hocam, halk müzikleri üzerine fikir yürütebilmek için öncelikle 'halk' teriminin irdelenmesi gerektiğini düşünüyorum, dolayısıyla size ilk olarak halk nedir diye sormak istiyorum.

N. TÜFEKÇİ Bir ulusu teşkil eden insan topluluklarına halk denir. Yalnız bu müzikte kast edilen halk deyimi bazı özellikler taşır, bunlar aydın kesimden daha çok musikiyle meşgul olan kabaca, köylerin nüfusunu teşkil eden insanlardır. Kaynak olarak daha ziyade onlardan istifade edilir. Bilindiği gibi halk, musikisini yaparken bizim metotlarımızla çalışmaz. Yani okuyup yazmış olması şart değil müzik yapabilmesi için. Hatta makbul olan bir nokta okur-yazar olmaması ve öyle bir musiki meydana getirecek güce sahip olmasıdır ki bu folklorcular tarafından daha makbul tutulurlar.

İ. ERSOY Bela Bartok bu tür musikilere "köylü müziği" diyor, siz buna katılıyor musunuz?

- N. TÜFEKÇİ Sadece köylü müziği demek kâfi değildir. Bartok kendi memleketinin insanları hakkında o lafı söylemiş oluyor. Türkiye’de o değil. Yalnız köylü musikisi olması şart değil, kasabalarda da var, hatta illerimizde de halk musikisinin yaşadığını görüyoruz. Halk musikisi dediğimiz zaman yalnızca halk müziğini düşünmemek lazımdır. Onun hemen ortakları var. Halk edebiyatı var, halk oyunlarının müzikleri var, şehirlerde oyunlara eşlik eden müziğe ne ad vereceğiz? Halk müziği değil mi? Bartok’un mantığıyla hareket edecek olursak mesela Erzurum bir şehirdir, ama Erzurum’da bar oynarlar, müzik eşlik eder, o zaman o müziğe Bartok’un mantığıyla köylü müziği dememiz lazımdır.
- İ. ERSOY Bizler konservatuar eğitimimiz boyunca halk müziğini: “bir sanat endişesi olmadan halkın, doğumdan ölüme kadar geçirdiği aşamaları, duygu ve düşüncelerini, irticalen, yalın söz ve ezgilerle ifade etmesi” olarak tanımlıyoruz. Bugün müzik kurumlarının hemen çoğunda bu halk müziği tanımı kullanılıyor. Siz halk müziğini nasıl tanımlıyorsunuz? Bunun yanı sıra ‘âşık müziği’ nedir? Halk müziği ile âşık müziği kavramları arasında ne gibi bir ilişki vardır?
- N. TÜFEKÇİ Evvela, halkın ortak duygu ve düşüncelerinin müzikle ifadesine halk müziği diyoruz. Bu yazılı belgelerle kuşaktan kuşağa intikal etmez. Kulaktan kulağa yöntemiyle ustadan çırağa, babadan oğla geçer. Bu geçişte doğal olarak bir takım değişikliklere uğrar. Herkes orada serbesttir. Bu beğenilme endişesinin, takdir edilme endişesinin arkasında değildir. İçinden geldiği gibi kendi yöresel müzik yapısının, tavrının içinde kalmak şartıyla söylenir. Âşık müziği de değişik bir ağızdadır. Âşıklar bilindiği gibi daha çok koşmalar söylerler ve kendisinden önce gelen âşıkların deyişlerini söylerler, bu deyişlere halk arasında özellikle âşıklar arasında ‘usta malı satmak’ denir. Bunun dışında eğer kendilerinde irticalen söyleme kabiliyeti varsa, çeşitli konularda kendi düzdükleri şiirlerini de rahatlıkla söyleyebilirler. Burada bir şey vardır, şiirde bir bütünlük vardır, hâlbuki diğer halk türkülerine baktığımız zaman bir kıta bir âşıktan bir kıta başka bir âşıktan alınıp rahatlıkla onu aynı aşığın malıymış gibi söylenebilirler, onları da görürüz, kıta manilerde bunu daha çok görebiliriz, çeşitli manileri aynı ezgi altında veya tek maniyi çeşitli ezgilerle kendi yöresinin karakteriyle söyleyebilmektedirler.
- İ. ERSOY Halk müziğine tarihsel bir süreçle bakacak olursak, bu sürecin başında ses sisteminin pentatonik olduğu söylenir. Ses dizgeleri bağlamında pentatonizmin Türk halk müziğinin kökeni olduğu hakkındaki görüşler için ne düşünüyorsunuz?

- N. TÜFEKÇİ Türkiye'deki halk müziği repertuarına bakıldığında pentatonik yapıda olan on tane ezgi, bulamayız. Bu da bana göre doğaldır. Belki bizde Orta Asya'dan gelirken pentatonik müziği de beraberinde getirmiş olabiliriz ancak, insanını gelişmesi gibi o musiki de kendi iklim şartlarına, coğrafi, kendi sosyal şartlarına göre bugünkü halini almıştır diyebiliriz, bu da anormal değildir, normaldir.
- İ. ERSOY Peki, Türk halk müziğinin kökenini oralara kadar dayandırmak mı gerekiyor?
- N. TÜFEKÇİ Ben oralarda da kalmak istemiyorum. İnsanın varlığından itibaren müzik vardır. Yapısında vardır. Şimdi kendi kendinize kaldığınız zaman iyi ya da kötü bir müzik parçasını söylemeseniz bile aklınızdan geçirirsiniz. İnsanın doğasında vardır, o yüzden sadece Şamanizm kadar götürüp ondan önce yok da demek eksik olur.
- İ. ERSOY Peki o zamanlardan itibaren müzik vardı ancak o dönemlerdeki müziğin halk müziği, âşık müziği olarak değerlendirilmesi doğru olur mu?
- N. TÜFEKÇİ Âşık müziği de vardır, manilerde vardır, türkülerde vardır. Olması lazımdır. Mesela meşhur bir hikâye vardır bilirsiniz. 'kara koyun' hikâyesi vardır. Bu hikâyeyi derinlemesine, kara koyun'u suya indirme melodisini, geriye doğru giderek şamanlığı görürsünüz. Şaman törende göğün yedi katına çıkmak ister, atın üstünde o hareketleri yapar, birinci katında bir şeyler yapar, ikinci katında başka şeyler, üçüncü kat değişik hareketler yapar, dördüncü katında atına özel bir müzikle su verir. Şimdi atına özel bir müzikle su vermesi demek bugünkü Anadolu'da köylerde hayvanlara su verirken ılık çalmaya benziyor. Bunları inceden inceye tetkik ettiğiniz zaman kara koyunu suya indirme havasının belli pasajlarını görürsünüz. Peki, o zaman ne olmuş oluyor, hayvanlara su verirken ılık çalmak, hem doğal bir dürtü, hem de o tarihten bugüne kadar yaşayabiliyor. Ama tabii ılıkla çalınabilen melodi ne kadar olabilir bilemiyorum. İyi kötü çalan olur. Temaya baktığımızda hep aynı şeyin işlendiğini görürsünüz. O zaman bir kara koyunu suya indirme havasının ta Şamanizm kadar gittiğini ve acaba Şamanizmin hangi devrine kadar gittiğini kestirmekte mümkün değildir. Bunlar yazılı belgelerle günümüze gelmediği için bir tarih tespiti mümkün değildir. Ancak bir efsane olarak bir hikâye olarak günümüze kadar, bir inanç olarak günümüze intikal etmiştir ve yaşıyordur.
- İ. ERSOY Halk müziğinin diğer müzik türlerinden ayrılan temel nitelikleri nelerdir?
- N. TÜFEKÇİ Bir defa halk müziği kişisel yapım karakterinden ayrı anonim bir müziktir. Yani folklorun kadrolarından birisi olan halk müziği folklorun gerektirdiği şartların içinde gelişen bir müziktir. Burada bir ferdin yaptığı müzik

ne olursa olsun folklorik bir materyal olarak değerlendirilemiyor, folklorun uğraş sahasının dışında kalıyor. O ancak olsa olsa müzik tarihinin ya da sanat tarihinin inceleme ve araştırma alanı içerisine girer. Bunun dışında halk müziğine baktığımızda zaman içerisinde derinlik ve mekân içerisinde yaygınlık görüyoruz. Bir Erzurum baş barını çaldığınız zaman Erzurumluların hemen hepsi onun baş bar olduğunu biliyor. Yaygınlık meselesi bu, yoksa herkesin Erzurum barını alıp çalması söylemesi meselesi değildir. Tanınması meselesi önemlidir. Ondandır zevk alması, onu benimsemesi meselesi önemlidir. Öyle ya müzik kabiliyeti olan insanlar vardır müzik kabiliyeti olmayan insanlar vardır. Elbette ki halk müziğinde dinletebilecek bir seviyede icra edecek belli bir seviye gelmiş sanatçılar olmalıdır, bu önemli. Bunun dışında yörenin ritim, ezgi ve dil özelliklerini bünyesinde taşınması lazımdır. Bunun dışında, yazılı belgelerle değil, babadan oğla, ustadan çırağa, kulaktan kulağa yöntemleriyle intikal etmesi, gerekliliği vardır. Bunun dışında halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmesi keyfiyeti vardır. Gerek dil olarak, gerek müzik icrası olarak. Ayrıca statik değildir, daima değişiklik gösterir, dinamik bir yapıya sahiptir, çeşitlenmeleri vardır. Bir tek nüsha değildir, bu çeşitlenmeler o kadar çeşitlilik gösterebiliyor ki icabında dört zamanlı bir türkü başka bir yörede beş zamanlı olabiliyor, ezgi aynı ama usul değişik. İşte bu özellikler halk müziğinin özellikleridir.

İ. ERSOY Halk müziğinde beste kavramının yeri nedir? Son günlerde kullanılan 'beste türkü' kavramına ne diyorsunuz?

N. TÜFEKÇİ Benim bu konuda uzun uzun konuşmalarım vardır. TRT danışma kurulunda derslerde orada burada konuşmalarım var. Biraz evvel söyledik halk müziğinin ferdi yaratma gücünden ayrı olması lazım gelir halk müziği olabilmesi için. Halk müziğine benzeyen besteler yapabilir insanlar, ama bunlar halk müziği olmaz. Halkın sahibini bilmeden çalıp söylediği ve geleneksel müziktir, gelenekseldir, sizin yaptığınız bestenin yahut benim yaptığım bestenin geleneği nerededir? O senin malın oluyor, bütün hukuki ve sanatsal sonuçları itibarıyla seninin malındır, senin eserindir, kimse bu anonim diyemez ve halk müziği de olmaz. Zaten o halkın edasını, üslubunu vermek de bizim için mümkün değildir. Çünkü halk orada konuşma diliyle musiki yapıyor, biz düşünürken yazı diliyle düşünceğiz, bugünkü dil, olsa bile yani herkesin beste yapmasının önüne kimse geçemez, ama bu halk müziği olmaz, sanat müziği olur. Ferdidir, iyidir kötüdür, şudur budur tartışır, ama o sanat tarihinin inceleme alanına giren bir müziktir, folklorun dışındadır.

- İ. ERSOY Değerli hocam halk ozanlarının da türkülerini besteledikleri konusundaki görüşe neler söylersiniz? Bu görüşe göre, âşıklar kendileri beste yaparlar ve bu bestelere kendi isimlerini yazarlar, yani bu artık onların malı halindedir, hatta 'taşıırma' edimi ile bu isimlerini de rahatlıkla açıklarlar.
- N. TÜFEKÇİ Benim bildiğim kadarıyla böyle düşünenler halk müziği repertuarını bilmeyen kişilerdir. Halk müziği repertuarını bilseler âşıklarla iç içe olup, oturup, çalışmalar yapsalardı, onları incelemeye tabi tutsalardı, o söylediklerinin tutarsız olduklarını görürlerdi. Âşıklar beste yapmıyorlar ki âşıklar kendi yöresinin musikisinin üstüne söz dşüyorlar, bütün dava budur. Ve bu konuda da benim bir tebliğim vardır. Kültür Bakanlığının düzenlediği bir folklor kongresinde "Âşıklarda Müzik" hakkında bir tebliğim vardır. Orada bu örnekleri vermişimdir. Mesela şöyle söyleyeyim size; (ezgisiyle seslendirerek) 'Güzelliğin On Para Etmez' dedi, (aynı ezgiyi farklı sözlerle seslendirerek devam eder) 'Eşrefoğlu Ona verir' dedi, 'Özkanoglu şirden gelir' dedi. Ne oldu? Bunları hakikatten yakından tetkik ettiğiniz zaman kendi yörelerinde gelenek halinde söylenen bir kısım melodilerin üstüne söz dşediklerini görüyoruz. Atışmalı âşıklarda bunu daha iyi görürüz. Atışma âşıkları da makam dedikleri belli bir ayağı tutarak o ayakta çeşitli sözler dşeyebiliyorlar rahatlıkla. Onun için âşıklara bestekâr demek yanlıştır, elbette ki onların marifetleri vardır ama onların marifetleri daha ziyade söz söyleme marifetidir.
- İ. ERSOY Halk müziği kavramının ulusallığı mı yoksa yerelliği mi ifade ettiğini düşünüyorsunuz?
- N. TÜFEKÇİ Müziğin yöreselliği, ulusallığından ziyade yöreler arasında ses sistemi farklılıkları var mıdır? Yoktur. Ama o yöreselliğin şeklini veren tavır vardır. Türk dili, İstanbul dili milli dil de Erzurum dili gayri milli midir? Türkçe değil midir? Kars'ın konuştuğu dil Türk dili değil mi?
- İ. ERSOY Yani siz bunu tavır kavramının belirlediğini söylüyorsunuz. Eğer farkı bir tavır söz konusu ise, bu yöreseldir diyorsunuz.
- N. TÜFEKÇİ Gayet tabi ulusaldır. Benim milletim, benim milletimin anlayabileceği bir müzik söylüyor ve ben onu çok rahatlıkla anlayabiliyorum, hissedebiliyorum duyuyorum.
- İ. ERSOY Türkiye'de halk müziği ve sanat müziği seslendirmeleri Yurttan Sesler kurulana ve ayrı birer tür olduğu bilinci oluşana kadar nasıl gelişmişti? Bu aşamalardan bahseder misiniz?

N. TÜFEKÇİ Türkiye’de halk müziği faaliyetleri derlemelerle başlamıştır. Derlemeler başlangıçta kişilerin kendi ferdi çalışmaları yönünde gelişmiştir. Daha ziyade halk edebiyatı yönünde ağırlık kazanmıştır, çünkü derlemeye gidenler edebiyatçılardı. Fakat 1925’li yıllarda Dâr’ül Elhân’ın ki; bu daha sonradan İstanbul Belediye Konservatuvarı olan kurumun girişimleriyle Yusuf Ziya Demirci’nin Dâr’ül Elhân’da müdür olduğu dönemlerde Rauf Yekta Bey’in çevresinde bir kısım arkadaşlarının girişimleriyle resmi bir derleme hareketi başlatılmıştır. Bu derleme hareketi önceleri il ve ilçelere mektuplar yazılarak, valiliklere, kaymakamlıklara, kendi yörelerinde bulunan ve nota bilen kişilerin o yöredeki tespit edilen türkülerin notalarını gönderilmesi şeklinde idi. Fakat bu hareket yapıldıktan sonra sonuçlar pek memnun edici değildi, bunların ilmi çalışmalar olmadığı anlaşıldı. Tabii o arada dışarıdaki faaliyetlerde bir nebze tetkik edildi. Anlaşıldı ki bu tür derlemelerin ilmi bir değeri yoktu. Bir sürü yanlışlıklar oluyor, yapılması lazım gelen şey nedir? Yerine gidip yerinde tespit etme meselesidir. İşte bu amaçla 1926’da yurdun çeşitli bölgelerine 29’a kadar dört gezi tertip edilmiştir. Tertip edilen bu dört gezide plaklara tespit ettikleri ezgileri, aşağı yukarı 14-15 kitap halinde bastırmışlar ve yayınlamışlardır. Ondandan sonra 1929’dan sonra bir durgunluk devresi başlamıştır. Bu durgunluk devresinin arkasından 1937’de Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı olan o zamanki Ankara Devlet Konservatuvarı arşivine malzeme temin edebilmek için resmi geziler başlatılmıştı. Bu resmi geziler aşağı yukarı 1953 yılına kadar ekipler tarafından 1953’ten sonra da Muzaffer Sarısözen’in tek başına yaptığı geziler olmuş ve 10.000 halk ezgisi derlenmiştir. O tarihlere kadar özellikle radyolarda şurada burada toplu icra geleneği yoktu. Ancak 1940’lı yıllarda Vedat Nedim Tör’ün Ankara radyosu müdürü ve Basın Yayın Umum Müdür Müşaviri olduğu dönemlerde Ankara Radyosunda Mesut Cemil’in kurduğu bir klasik koro, fasıl topluluğu, ciddi bir şekilde Türk Sanat Müziği icrası yapıyordu. Ben burada Yurttan Seslerin kuruluş öyküsünü Vedat Nedim Tör’ün Yıllar Böyle Geçti¹ adlı kitabından aktarmak istiyorum. (burada, Vedat Nedim Tör’ün kitabından bir kısım okur):

Müzik yayınlarında gerek alaturkanın, gerekse Batı müziğinin en kaliteli örneklerini vermek prensibi üzerinde müzik yayınları şefimiz Mesut Cemil Tel ile anlaşmakta hiç

¹ Milliyet Yayınları, Ağustos 1976, İstanbul

güçlük çekmedim. Kendisi zaten Klasik Türk Müziği korosu ile bu çıkırı büyük başarı ile açmıştı. Türk ve Batı müziğinin çok bilgili ustası olan aynı zamanda tambur, kemençe ve viyolonsel çalan, ayrıca Berlin’de, müzik yüksekokulunda öğrenimini yapmış olan ve meşhur tamburi Cemil beyefendinin oğlu Mesut Cemil Tel, nadir rastladığım hoş sohbet, kültürlü, şair ruhlu insanlardan biri idi. O ve Batı müziği şefleri Ulvi Cemal, Necil Kazım, Veli Kanık zaman zaman odama “alnınızı kaşımaya geldik” diye gelirlerdi. Her hangi bir müşkülleri olduğu zaman, Yahut sadece çene çalmak için kullandıkları bu deyim, bugün bile aralarında tek sağ kalan Necil Kazım Akses, Ankara’dan İstanbul’a geldiği zaman odama girerken de kullanır:

– Yine alnınızı kaşımaya geldim.

Bu sanki aramızda bir parola idi. Böyle alnımı kaşımaya geldiği bir gün:

– Mesut dedim, bizim halk türkülerimiz çok fena icra ediliyor. Sen bak klasik müziğimizi ne kadar asil ve kaliteli bir seviyeye yükselttin. Bir himmet etsen de halk türkülerimizi de öyle etsen”.

Hiç unutmam bana verdiği cevap şu olmuştu: “Biz halk türkülerimiz bilmiyoruz ki”

– Çok ayıp.

– Ayıp ama gerçek...

– Kim bilir halk türkülerimizi?

– Mesela Muzaffer Sarısözen çok iyi bilir.

– Kim bu Muzaffer Sarısözen?

– Ankara Devlet Konservatuarının Arşiv müdürü.

– Derhal onu çağır, bir konuşalım bakalım...

Birkaç saat sonra Mesut, Muzaffer Sarısözen’le geldiler. Muzaffer Sarısözen kupkuru yüzlü, çökük avurtlu, nahif yapılı, fakat gayet sempatik bir insandı. Allah ona da gani gani rahmet eylesin. Kendisiyle şöyle konuştum:

– Bizim klasik Türk musikimizi fevkalade asil bir üslupla söyletmesini bilen Mesut beyimiz, halk türkülerimizi bilmiyormuş. Onları bilen de sizmişsiniz. O halde, sizden ricam “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” saati açalım ve siz Mesut beyle arkadaşlarına açık mikrofon önünde halk türkülerimizi öğretin. Böylelikle yalnız Mesut’un korosu değil, dinleyicilerimize de halk türkülerimizi öğretilmiş oluruz.

Mesut derhal:

– Fevkalade bir buluş diye coştı.

Muzaffer Sarısözen de ricamı kabul etti. Böylece “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” saati başladı. Mesut’un şakacı tatlı sohbeti ve usta rejisi sayesinde, bu saat o kadar popüler oldu ki, dinleyiciler onu ipe çekiyorlardı. Haftada bir yarım saat bu programı altı ay sürdürdük ve sonra “Yurttan Sesler” saatini bu yetişen ses sanatkârları ile programa koyduk. Böylece halk türkülerimiz, bir üvey evlat durumundan kurtuldu. Bu gün ise onlarsız hiçbir müzik programı düşünülüyor.

Böylece halk türkülerimizin radyolardaki yayınlarıyla ilgili gelişmeleri Vedat Nedim Tör’ün kitabından aktarmış olduk. Hattı zatında bizim de bildiğimiz kadarıyla olaylar böyle gelişmiştir. Böylece klasik Türk musikisi korosuna bağlı sanatçılar hem kendileri türküyü öğrenmiş, hem de bir türkü öğreniyoruz programı adı altında halk bunu öğretmiş oluyorlardı. O zamanlar Ankara radyosunda şunlar halk müziği sanatçısı bunlar sanat müziği sanatçısı diye bir ayırım yoktu. Hepsi birdi. Mevcut sanatçılar hem klasik Türk musiki icra ediyorlar, oradan çıkıyorlar halk musikisini icra ediyorlar. Ancak 1946 yılına gelinceye kadar bu böyle devam etti. Fakat 1946’da bir üslup çelişkisi ortaya çıkmaya başladı. Bir türküyü klasik üsluba almış bir arkadaşımız mahalli üslupla okuma yerine, klasik Türk müziği üslubuyla okudular. O zaman halk müziği en önemli unsuru olan tavır olgusu yavaş yavaş silinmeye başladı. Bu tehlikeyi gören Muzaffer Sarısözen, Mesut Cemil Tel oturdular ve şöyle bir karar verdiler. Dediler ki repertuarı ayrı, çalgıları ayrı olan bu iki müzik türünün icracı elemanlarının da ayrılarak herkesin kendi ihtisası içinde derinleşmesi ve yüksek bir seviyeye kendi ihtisası içinde ulaşması lazım diyerek kanaatiyle 1946 yılında Yurttan Sesleri, kendi kadrosuyla Klasik Türk Müziği kadrosundan ayırdılar. Kimdi bu kadro? Bu kadroda 9 kişi vardı. Üç saz sanatçısı vardı: Ahmet Gazi Ayhan, Mucip Arcıman ve Sarı Recep.

İ. ERSOY

Bu kişiler öndeki koroda görev alıyorlar mıydı?

N. TÜFEKÇİ

Evet alıyorlardı.

N. TÜFEKÇİ

Üç tane hanım sanatçı, o zamanki adlarıyla söylüyorum: Neriman Altındağ Tüfekçi, Muzaffer Kıvılcım Akgün, Sabahat Karakulakoğlu eski adı Karakuş’tu. Üç tane de erkek sanatçı: Ali Can, Nurettin Çamlıdağ ve Turhan Karabulut. Burada bizleri endişelendirecek bir

mesele vardı ki o da tesadüfler sayesinde karşılanmış oldu; repertuar meselesi önemliydi. Yurttan Sesler ilk yayınından itibaren fevkalade rağbet gördü. Ancak bu sefer anonslarda işte Ankara'dan bir türkü denilince, Bursalılar niye bizim türkümüz çalınmıyor demeye başladı. Karşılılar niye bizden yok, Urfalılar öylesine, yurdun dört bir yerinden mektuplar gelmeye başladı. İşte Muzaffer Sarısözen'in aynı zamanda konservatuarda folklor arşivi şefi olması burada yurttan sesler için büyük avantajdı. Derlediği türkülerden yazdıklarını getirir koroya öğretir, koroda her koristin kendi özel defteri vardır kendi el yazısı ile yazdığı defteri vardır, el yazısı ile yazarlar oraya bu günkü gibi basılı notalar yoktu o zamanlar. Onları sabahları iki saat meşk dersi yaparak her sabah ders yaparlardı o zaman, çalışırlar, sonra yayınlarında seslendirmeye başladılar. Yurttan seslerin anonsunda türkülerin yeri ve alındığı kişiler söylenmek suretiyle türkü verme arzu ve isteğini bir yerde teşvik etmiş oluyorlardı. Ve Yurttan sesler o dönemlerde halkla tam bir bütünleşme içerisindeydi. Bu hareketle toplu icra geleneği ilk defa bizde Ankara radyosunda kurulmuştu. O zaman Ankara Radyosu Basın Yayın Genel Müdürlüğüne bağlıydı, TRT ye bağlı değildi. TRT yoktu. TRT 1964'lerde kuruldu. Bu kadro zamanla gerek saz sanatçıları, gerekse ses sanatçıları açısından takviye edilerek genişledi. Ardından Muzaffer Sarısözen'e Türkiye radyolarındaki halk musikilerini denetleme ve eğitime görevi verildi 1953'lerde. O zaman 53'te İzmir radyosu Yurttan Sesler'ini kurdu. Ondan sonra 1954'te de İstanbul'da kurdu. Onların denetim ve eğitim sorumluluklarını omzuna aldı. Yakından tanıdığı arkadaşlarından İzmir'e Mustafa Hoşsu'yu İstanbul'a da Ahmet Yamacı'yı şef olarak tayin etti. Bu suretle oralarda da Yurttan seslerin bir şubesi açılmış ve yavaş yavaş yurttan sesler genişlemeye başlamıştır. Ki dokuz kişi bir de şefleriyle, öğretmenleriyle on kişi ile kurulan yurttan sesler bugün bildiğiniz gibi İstanbul 80, Ankara 80, İzmir'de Erzurum'da o civarda insanla artı başta Ankara olmak üzere çeşitli illerdeki devlet koroları, artı konservatuarlarda halk musikisi eğitiminin metodik bir şekilde yapılma yoluna gitmesi işte bu adını saydığımız kişilerin çabalarının bir sonucudur.

İ. ERSOY

Arabesk, bugün hemen herkes tarafından bilinen, kabul edilen ve anketlerde en çok dinlenen (tüketilen) bir müzik türü olarak görünmektedir. Bir de bir müzik türünün dinlenme oranıyla, müziğe atfedilen 'kalite'si arasında bir bağlantı var mıdır?

- N. TÜFEKÇİ Öncelikle TRT'nin yaptığı anketlerde halk müziği en çok dinlenen müzik olduğu ortaya çıkmıştır. Bu anket Türkiye'de en çok dinlenen müzik türü hangisi sorusuyla yapılmıştır. Onun bahsettiği anketi nerede yapmışlar? Bu kısmi yerlerin sonucudur. Yapılan anket şehirde olursa tabii bu sonuç çıkar. Köye gidip anket yapmıyorlar ki, Köylerde anket yaparsanız bu değişir bu bir. İkinci olarak bir müziğin çok dinlenmesi onun seviye ve kalitesini göstermez. Hatta eski büyük klasik batı müziği sanatçılarının bir lafı vardır: "halkın her kesimi beni dinlemeye başladı acaba sanattımdan bir şeyler mi kaybediyorum" endişesindeyim demıştır. Müzik bir kere anlaşılabilir değerlendirilmesi bakımından onu değerlendirebilecek insanların mevcudiyeti söz konusu veya arabesk bugün çok dinleniyor ama Beethoven 300 senedir dinleniliyor, artı arabesk veya diğer müzik türlerinin yani ayağını toprağa basmayan müzik türlerinin tabanı olmayan müzik türlerinin ben ilâhiyeye yaşayabileceği kanaatinde değilim. Ve bunun örneklerini pek çok görüyoruz. Şu geçen ömrümüz içerisinde bakın bir Beatles çıktı geldi geçti. Bilmem kimler geldi geçti, bir sürü modalar geldi geçti. Ancak halk müziği duruyor, duracaktır. Halk müziği ile de beni dinleyin diye bir dinleti müziği değildir, o amaç için yapılmış değildir. Bir kültürdür ve halkın sosyal yaşantısını türkülerle aksettirir. Onunla bir nevi tarih gibi günümüze kadar yaşatır. Meseleyi o açıdan değerlendirmek lazımdır. Yani dinlenme meselesi ayrı, bir Dede Efendiyi kaç kişi dinler ve kaç kişi anlar. O zaman Dede Efendi yaptığı müziğe kötü müzik mi diyeceğiz? Anlayan ve anlamasını bilen kişilerde ki müzik seviyesini kontrol edelim o zaman.
- İ. ERSOY Sanırım bunu Hasan Toraganlı'dan okumuştum; komaların Türk halk müziğine, Türk sanat müziği ilgililerince sokulduğu görüşüne ne diyorsunuz?
- N. TÜFEKÇİ Öyle bir iddia ki, sanat müziği kimin müziği? Öyle bir iddia ki, halkın çıkardığı sesleri takip edememekten neşet eder. Ben demin size söyledim. Ben aşağı yukarı Türk halk musiki repertuarını çok iyi bilen birkaç kişiden biriyim derken hem onun icracılığını yapmış, birinci derecede sorumluluğunu almış biri olarak söylüyorum, hem onu yeni kuşaklara öğreten biri olarak hem bir şef olarak hem idari sorumlulukları uzun yıllar omzunda taşımış bir insan olarak söylüyorum. Şimdi halk musiki repertuarını bilmeyen onun içinde pentatonik ezgi kaç tane olup olmadığını bilmeyen insanlar var. Sadece notlar üstüne basılan sesleri işaret etmek onun pentatonik

vasfını değiştirir mi? Halk öyle oluyorsa onun üstüne o işareti koyacaksınız, objektif olarak koyacaksınız. Koymadığınız zaman sen yanlış yapıyorsun demektir. Veya onun çıkardığı ses aralığının işaretini koymazsan yanlış yapıyorsun demektir. Şimdi bunu konuşma diline getirelim mesela Erzurumlu der “aşşahtan gelirem” bu olmaz, bu yanlış “aşağıdan geliyorum” mu diyeceksiniz? Diyemezsiniz onun söylediğini yazmak mecburiyetindediniz. Yani biraz da folklorculukla objektif olmak gerekir. Resim çeker gibi yapmak lazımdır. İyiyi kötüyü burada tartışamazsınız. Folklorda doğru-yanlış aynı değerdedir, aynı kıymettedir. Hangisinin doğru, hangisinin yanlış olduğu tayin etmek çok zordur. O bakımdan Hasan Toraganlı veya onun gibi düşünenler bence biraz fanatik düşünüyorlar. Halk da geliyor, siz de bugün babanızın konuştuğu gibi konuşmuyorsunuz. Ben de konuşmuyorum çeşitli kültür alış verişleri içerisinde bu değişikliği, gelişmeyi normal olarak kabul etmek lazımdır. İlla böyle Orta Asya’ya çıkalım demek hangi Karadenizli, hangi Rumelili oturup ta pentatonik okuyor, hangi Orta Anadolu’lu pentatonik okuyor. Bir garip türküler var. Oradan do diyez si bemol mü çıkartacağız yarım sesleri atacağız da öyle olsa da kime kabul ettireceğiz halk kendisi çalıyor, söylüyor, oynuyor, yani repertuarı çok iyi bilmeden hazmetmeden kâğıt üzerinde varılacak bir sonuçlar insanları daima yanlışlığa götürecek kanaatindeyim.

İ. ERSOY Bahsettiğiniz kültürel etkileşim, halk müziğini de etkiliyor ve değiştiriyor mu acaba?

N. TÜFEKÇİ Evet etkiler. Şu açıdan etkiler, halk kendi müziğini yapmaktan kaçmaz, oynar neler görüyoruz. Bir düğün salonuna gidiyoruz, düğünde dans ediyorlar, tepiniyorlar ama bir bakıyorsunuz ki el ele tutuşmuşlar halay çekiyorlar. O hareket bu milletin kendi yapısında bulunan bir harekettir. El ele tutmak ihtiyacı duyuyorlar, halka olmak ihtiyacı duyuyor, omuz omuza olma ihtiyacı duyuyor bellerden tutmak istiyorlar. Bu tabii olan bir şeydir. Bu ulusa özgü bir şeydir. Bunu yapabiliyor. Şimdi buradaki değişiklik ne olabilir? Daima söylediğim bir şey vardır: Halk müziği folklorun diğer bütün şubeleri gibi halk yaşantısının bir aksidir, aynasıdır, neyi yaşıyorsa onu musikiyle ifade edecektir. Bir zamanlar “atına bindi de savuştu mola” at varmış, sonra tren gelmiş” trene bindi de savuştu mola” diyor, şimdi “gökte uçan teyyare, selam söylen o yâre” diyor. Kafiyesini ona göre tutturuyor. Teyyare lafı yerine uçak lafı geldi. “Gökyüzünde uçan posta uçağı” dedi veya “ben kervanı soymazdım, Nazire de fistan istedi” gibi bir

sözcük “ben tomofili soymazdım, Nazife de fistan istedi” tomofil girdi onun hayatına onu söylüyor ve ona kafiye diziyor değişebilecek şeyler bunlar o yaşantının getirdiği şey neyse onu yine kendi müziği ile söyleyecektir. Bu millete birçok dalda müzik empoze ediyoruz biz. Klasik Batı müziği veriyoruz açıklamalı olarak bütün türleriyle yıllar yılı radyodan veririz. Popüler müzikler hafifi müzikler veriyoruz plaklarla kasetlerle radyo ile televizyon ile Türk sanat müziği veriyoruz. Bütün bunları halkın kulağına bombardıman ediyoruz. Hele bugünlerde adam öküzün boynuzuna dahi radyoyu asıyor ve dinliyor. Ama halk yaptığı ezgilerle hiç bunları arabesk yapmıyorlar, dinliyorlar ama yapmıyorlar bakın yani halk türküsü olarak arabesk hüviyetli bir tane türkü bulamıyoruz. Bu çok önemlidir ve üzerinde durulması gereklidir. Onun için bir millet hayatta kaldığı sürece kendi dilini muhafaza ettiği sürece o milletin halk müziği bir yere gitmez, ölmez de. Bütün o dinlediği müzikleri getiriyor ve bir portreye dolduruyor, karıştırıyor, içinden kendine uygun musikiyi söylüyor. Belki de etkisinde kalıyor ama o üslubu alıp kendi üslubuna sokuyor. Bu tıpkı ana dili gibidir. Birçoğumuz eğitiliyoruz. Fakat ona dilimizi konuşurkenki kadar rahat konuşmuyoruz. Tabii olamıyoruz, meselelere bu açıdan bakmak lazımdır. Yoksa endişeyle değil evet belki halk müziği o eski tavrından başka tavlara doğru girebilecektir. Ama yine o kendi tavrı olacaktır. Onun malı olacaktır.

İ. ERSOY Genel olarak müzikteki bu değişim sürecini dün ve bugün olarak değerlendirecek olursak neler söylersiniz? Neler değişti dün ve bugün?

N. TÜFEKÇİ Elbette ki bölgelerin kapalı havzalarında kendi kendilerine baş başa kalıp çalıp söyleme gelenekleri şimdi toplu icra geleneğine doğru yürümeye başladı ve bu oturdu, yerleşti. Beni burada endişelendiren şeylerin başında halk musikisinde fertlerin kalem oynatması meselesidir. Ferdi mesai için içine girdi mi hele düşünsel olarak kalem kâğıt hesabıyla girdi mi o halk müziği vasfını kaybeder. O kişinin yaptığı, bozduğu, ne dersiniz deyin başka bir hüviyete bürünür. Çok yetenekli saz sanatçıları yetişmeye başladı çok becerikliiler onlar içinde beni endişelendiren noktalar da var. Uzakta olsa var. Başka sazlara özenme, bağlama bağlamadır. Onun da virtüözleri olması lazımdır. Fakat bir başka sazı taklit ederek o virtüözitesini kendi kompleksini tatmin için sergilememesi lazım gelir, bağlamanın çalınışına özellikle tavlara sadakat lazımdır, bağımlılık lazımdır. Virtüözitesini gösterebilir, bunu gösterecek ezgiler de vardır. Bütün

bunların arkasında yatan şey o mesajı verme meselesidir. Siz yarım saat varyasyon çalsanız kimseye bir şey dinlettiremezsiniz. Ama bir türküyü bir Âşık Veysel'i alın o sade çalışıyla, kendisini başından sonuna kadar dinletme becerisini göstermiştir. Orda ifade edebilme meselesi önemlidir. Türkünün vermek istediği mesajı tutarlı ve dengeli olarak karıştırmadan o türkünün tavrı içinde karşıya aktarabilmektir. Veya bir soliste okuturken ona böyle refakat etmek meselesi önemlidir. Bunlara dikkat edilmesi lazım aksi takdirde "at izi it izine karışır, avcı yolunu şaşırır"

İ. ERSOY Daha önceleri yapılmış derleme çalışmalarına bugün nasıl bir katkı sağlanıyor, bugün bu konuda neler yapılıyor?

N. TÜFEKÇİ Bugünlerde derleme çalışmalarının olduğunu zannetmiyorum. 1955'e kadar Ankara Devlet Konservatuvarı namüsaıt şartlarda yaptığı derlemeler var. 1961'de Ankara radyosunun Doğu illerine yaptığı derleme gezileri 1967'de TRT'nin yurdun birkaç ilini kapsayan derlemeleri vardır. 1971'de 1972'de TRT'nin doğu illerini kapsayan derleme gezileri vardır. Zannederim Kültür Bakanlığı da iki üç kez derleme gezileri düzenlemiştir. Bunlar sadece derleme olarak kalmıştır. Hâlbuki onların derhal yazıya geçirilip, araştırmacıların ve sanatçıların ellerine verilmelidir. Bu konuda birinci planda görev Kültür Bakanlığı ve onun Folklor Dairesine, bölge müdürlüklerine aittir. Bunu da maalesef bugüne kadar doğru dürüst yapmadılar.

İ. ERSOY Türk halk müziğinin ezgisel yapısı diğer müzik türlerine ya da diğer halk müziklerine göre nasıl ayrışır?

N. TÜFEKÇİ Kendimden örnek vereyim size. Benim çalıp söylediğim Yozgat türküleri vardır. Yeşil Ayna var, Çamlığın Başında, asker yolu gibi. Bunların notalarını incelediğimiz zaman küçük süreli notalar çıkar ortaya. Aynı zamanda bunlar tavrıyla ilgilidir. Ancak benden çok daha evvel derlenmiş Yozgat türkülerinde baktığımız zaman özellikle dinleti türkülerine baktığımızda o motiflerin orada da olduğunu görürsünüz. Demek ki Yozgat'ta böyle bir tavır varmış. Veya Konya'da hançere nağmeleri küçük süreli notalarla tespit edilmiştir. Gitme Bülbül gibi İki Turnam gibi. Bu türkülerden bir kısmı 50 sene önce o zamanın ustalarından alınmıştır. O zaman halkta bu hançere yapma geleneği varmış. Doğu'ya gittikçe hançereyi ne kadar sık yaparsanız o kadar makbuldür. İcracıların yeterliliği yetersizliği ayrı mesele. Asıl olan orijinden sağlam tespit etme meselesidir.

- İ. ERSOY Hocam son olarak bizlere, genç kuşak halk müziğine ilgi duyanlara neler söylemek istersiniz?
- N. TÜFEKÇİ Öncelikle halk müziğini sevdiğiniz için bu işe soyunuşsunuz. İlk önce halk musikisinin inceliklerini kavramaya, yakalamaya çalışın. Halk musikisinde araştırılacak alan ilânihayedir. Bu alanları gücünüzün ve ömrünüzün yettiği oranda derinlemesine araştırın. Bunları yaparken hiç unutmamanız gereken bir şeyi hemen söyleyeyim; repertuarı çok iyi bilmeniz gereklidir. Kendinizi kâğıt üzerinde bağlarsanız, sizleri yanlış yola itebilir. Halk geleneğinde kâğıtla çalışma yoktur. Siz kâğıdı kullanın ondan istifade edin, notadan istifade edin ama icracılıkta mümkünse ezberleyerek çalışın. Çünkü gelenek böyledir, tavrı da yorumu da böyle verebilirsiniz. Yoksa sadece şekilci olursunuz. Ama notaların meydana getirdiği ezgileri, ezbere çalarsanız o zaman yorum da gelir. Size söyleyeceklerim bunlar.
- İ. ERSOY Peki hocam size çok teşekkür ederim, sağ olun.
- N. TÜFEKÇİ Siz de sağ olun.

DANSÇI SAĞLIĞI - DANS HEKİMLİĞİ

Mesut NALÇAKAN

EÜ DTM Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, Öğretim Görevlisi, Spor Hekimi
(MD PhD MBA)

“Show must go on”. Perde ilan edilen saatte açılır, gösteri devam eder.

Kültürel ve sanatsal çalışmalar modern yaşamın içinde her geçen gün daha fazla yer almakta ve yaşantının önemli bir parçası olarak vurgulanmaktadır. Kültürel yapının temel taşları sanatçılar her alanda, her toplumda, toplum gelişmişliği ile paralel giden ilgi ve saygınlıkla kabul görmektedir. Gösteri dünyasında sahne sanatçıları sanatsal performansları yanı sıra fiziksel performansları ile de gösterilerinin başarısında rol oynarlar. Fiziksel yetkinlik en çok da dans ve sirk sanatçılarının başarılarında belirleyici olacaktır.

Batı ülkelerindeki büyük dans topluluklarında sahip oldukları geniş kadroya rağmen her zaman her dansçının yedeği yoktur. Gösterilere ait sözleşmeler neredeyse bir yıl öncesinden tamamlanır ve yıllık program oluşturulur. Dansçı ile bir veya birkaç sezonluk anlaşmalar yapılır. Bu açıdan profesyonel spor kulüpleri ile benzeşir. Ülkemizde de mevcut benzer uygulamalar vardır ancak geçmiş çok yenidir. Dans grubu programdaki gösterinin aksamaması için gerekli önlemleri almakla yükümlüdür. Ciddi sağlık problemleri bu programın aksamasındaki en önemli nedenlerden biri olabilir. Özellikle solist dansçıların “cast” yedekleri hep olmalıdır. Sadece bu tür ekonomik kaygılar bile ciddi dans gruplarının sağlık organizasyonlarını daha etkin yapılandırılmaları için zorlayıcı olmaktadır.

Linda Oglov 1983 yılında yani bundan 27 yıl önce basılan makalesinde Kanada’daki dans topluluklarının sağlık sorunları için hekim ve uzman sağlık görevlileri ile çalıştıklarını birçok dansçının güvendikleri kendi hekimlerinin bulunduğunu bildirmektedir. Turnelerde sağlık desteği alacakları hekimleri götürdükleri ya da önceden o yöre hekimleri ile bağlantı kurduklarından bahseder.⁽¹⁸⁾

Günümüzde tüm spor disiplinlerinin bağlı oldukları kendi federasyonları yasa ile kulüplerin sağlık risklerine karşı gerekli önlemleri almalarını zorunlu kılar. Birçok branşta profesyonel her spor takımı hekim ve sağlık görevlisi bulundurmamak zorundadır.

Bir Sporcu Olarak Dansçı

Erken yaşlardan itibaren dansçı hem sanat, hem spor, hem müzik, hem tiyatro gibi birçok yeteneğini geliştirme yolunda çalışmalar yapmak zorundadır. Dansçı bir sanatçı olmanın yanı sıra bir sporcunun sahip olması gereken fiziksel ve kondisyonel özellikleri de taşımak zorundadır. Ritim, koordinasyon, denge, esneklik gibi dansta ön

planda olan özelliklerin yanı sıra kuvvet dayanıklılık, hız, çabukluk gibi disiplinine uygun biyomotorsal özellikleri ile de bir sporcu gibi olmalıdır. Dansı profesyonel olarak yapan dansçının üst düzeye gelmesinde birçok faktör söz konusudur. Fiziksel özellikler ve yetenek gibi kalıtsal özelliklerle doğal bir seleksiyon sonrası sahip olduğu özelliklerini geliştirip sürdürebilmek için sürekli bir çaba içindedir. Profesyonel bir grupta dans edebilmek için en az on yıl çalışmak zorunda olduğunu bilir. Bu düzeye ulaşabilmek ve bunu uzun süreler boyunca devam ettirebilmek için vücudunu ve fiziksel kapasitesini sınırlarının sonuna kadar zorlaması gerekecektir. Bu süre boyunca vücudu büyük yükler almak zorunda kalır. Dansın artistik yönü dansçının vücuduna yüklenen aşırı fiziksel stresi gizlemektedir. Dansçı seyirciye hep bu yüzünü göstermek zorundadır. Dansçılardan ancak çok azı büyük topluluklarda solist olabilmek, bunlardan da birkaçı baş dansçı şansı olabilmek şansı yakalayabilir. ^(14,16,17)

Dansı meslek olarak seçen biri hemen her gün en az 4-5 saati bulan çalışmalar yapmalıdır. Sahneye çıkmadan önceki dönemlerde günlük çalışma saatleri 8-10 saate kadar uzar. Bazı dönemlerde bundan daha fazla zamanını salonlarda geçirdiğine şahit olmaktadır. Profesyonel bir futbol takımı lig süresince çoğunlukla günde ortalama iki saat süren tek antrenman yaparlar. Çalışmalarını sürdürebilmek için dansçı fiziksel ve kondisyonel özellikleri belirli bir düzeyin üzerinde olmalıdır. ^(11,16,17)

Dansçı her şeyden önce vücudunu tanıyarak sınırlarını bilmelidir. Çoğu zaman kadroya girme, başrol ya da solist dansçısı olabilmek için, ya da rolünü sürdürebilmek için fizyolojik sınırlar aşılmaktadır. Bu sınır bireysellik göstermekle birlikte bazı temel özellikler vardır ki mutlaka belirli düzeylerin üzerinde olmak zorundadır. Kalıtım, fiziksel yapı, yetenek, dans geçmişi, fiziksel ve psikolojik sağlığı gibi birçok bileşen dansçının sahnedeki başarısını belirlemektedir. Bu özelliklerden kalıtsal yapı gibi değiştirilemez (şimdilik) özellikler dışındakileri profesyonel bir sporcudan çok da farklı olmayan şekilde geliştirmesi beklenir. Dans disiplinine göre düzeyi değişmekle birlikte her dansçının yeterli kuvvet derecesine uygun esneklik ve eklem hareketliliğine, kassal ve kardiyovasküler dayanıklılığa sahip olması gereklidir. Bu artistik ve fiziksel performansı olumlu etkileyerek sahne üzerinde dansçıya başarının yolunu açar, diğer taraftan sık karşılaşılan dansa özgü yaralanmalarda önemli koruyucu rol oynar. Bu demek değildir ki dansçı eforunun büyük kısmını bu özellikleri geliştirmeye harcıyor. Dansta için istenen kuvvet, sürat dayanıklılık gibi temel biyomotorsal özellikler elit düzeydeki birçok sporcu grubuna göre düşük düzeydedir. Dans çalışmalarının sportif deyimle antrenmanlarının çok büyük bir kısmını teknik ve artistik çalışmalar oluşturur. ⁽¹⁹⁾

Dans meslek olarak yapıldığında birçok sağlık riskini de beraberinde getirmektedir. Bu herhangi bir spor branşındaki sağlık sorunları ile büyük benzerlik göstermektedir.

Dansın gerektirdiği fiziksel özellikleri kazanabilmek için dansçı çoğu zaman küçük yaşlarda çalışmalara başlamak ve çalışmalarını düzenli olarak sürdürmek zorundadır. Uzun saatler süren günlük çalışmalarla vücuduna dans disiplinine uygun biçim ve özellikleri kazandırmaya uğraşır. Zayıf olmak dans kariyeri açısından çoğunlukla istenen özelliktir. Bir örnek benzer ölçülerde dansçılar sahneyi tamamlar. Sahne estetiğinin sağlanmasında kadın dansçılardan standartların altında bir ağırlığa

sahip olabilmeleri beklenir. Kadın dansçılar bu yolda oldukça fazla çaba sarf ederler, besleme düzenlerini ayarlarlar. Ancak diğer taraftan yüksek teknikte uzun süreler boyunca dans edebilmek için de yeterli enerjiyi almak zorundadırlar. Öyle ki zayıflamaya odaklanan veya yönlendirilen dansçılarda anoreksiya ve bulimiya denilen yeme bozuklukları görülmesi çok da nadir değildir. Birçok dans topluluklarında vücut ağırlık artışı kadrodan çıkarılma ile sonuçlanır. Dans erken yaşta başlayan ve yoğun fiziksel çalışma gerektiren diğer spor disiplinlerine ek olarak beslenme ile ilgili sorunların da eklenmesi ile dansçılarda menarşın (ilk adet) daha geç görülmesi ve adet düzensizlikleri normalden daha sık görülmektedir. Bu tür adet sorunları ve düşük enerjili beslenme ile birçok besin grubu alımında eksiklik profesyonel dansçıları sportif aktivitenin olumlu etkisine rağmen ileri yaşlarda kemik erimesi açısından daha fazla risk altına sokar. Kadın üçlemesi denilen yeme bozukluğu, adet düzensizliği ve kemik mineral yoğunluğu azalması risk grubunda kadın dansçılar ve jimnastikçiler başı çeker. ^(5,6,11)

Uzun süren çalışmalar ve tekrarlar kas iskelet sistemine ait birçok sorunun ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Bunların bir kısmı dansa özel yaralanmalar olup dans disiplinleri arasında dahi farklılıklar gösterebilmektedir. Daha çok aşırı kullanma "overuse" yaralanmaları tipindedir. Bu tip yaralanmalar düşük şiddetli hareketlerin uzun süreler boyunca sık tekrarları ile oluşur. Uzun çalışma süreleri sonucunda kaslarda oluşan yorgunluk ile bozulan teknik yaralanmalar açısından risk oluşturur. Kas, kiriş, eklem bağları, kemik gibi hareket sistemine ait yapılara binen aşırı yük yaralanmalara zemin hazırlar. Gösterilerin devam etmesi ve yerine dans edecek başka dansçının çoğu zaman kadroda olmaması nedeni ile tedavi için yeterli düzeyde istirahat uygulaması yapılamaz. Hareket sistemi yapılarına ait küçük rahatsızlıklar bile profesyonel dansçının hem artistik hem de teknik yönden bozulmasına yol açabilir. Dansçı genellikle prodüksiyonda yedeğinin olmaması ya da kariyer kaygısı nedeni ile bu küçük şikayetleri fazla dikkate almama yolunu seçer. Bu özellikle amatör dansçılarda ve profesyonellik yolunda kariyer basamaklarını tırmanan dansçılarda daha sık karşılaşılmaktadır. Profesyonel dansçılar sanatlarını fiziksel kondisyonlarından önde tutan aşırı derecede motive hedeflerine ulaşmak için çalışan kişilerdir. Bu da genellikle sakatlık durumlarında tanının gecikmesine neden olur. Sorun kronikleşmeye başlar. Bu tür yaralanmaların kronikleşmesi sonucunda ise dansçının tekniği ve fiziksel özellikleri olumsuz etkileyecek boyutlara ulaşarak dans kariyerini sonlandırmaya kadar gidebilmektedir. ^(2,3,4,5,6,8,9,12,13,14)

Dansçılardaki kas iskelet sistemine ait yaralanmalar için birçok hazırlayıcı neden tarif edilmiştir. Bunların bir kısmı dansçının kendisine (intrensik) bir kısmı ise çevresel ve çalışma koşullarına (eksrinsik) bağlı nedenler olarak sınıflandırılabilir. Dansın gerektirdiği fiziksel yüklenmeler tekrarlı hareketler, zemin, kişisel yapı özellikleri gibi birçok faktör dans yaralanmaları için zemin hazırlayıcı olabilmektedir. ^(11,12,15,19)

Dansçının anatomik yapısı, fiziksel özellikleri dans uygun olmalıdır. Klasik bale temel pozisyonları point (parmak ucunda dans etme) ve turn-out (kalça dış rotasyonu) gibi normal anatomiye uymayan pozisyonlarda dans etmek ise birçok vücut kısmına ve dokulara aşırı yük oluşturmaktadır. Çok erken yaşta başlayan yoğun

dans çalışmaları erişkin olma yolundaki vücut için ayrıca risk oluşturmaktadır. Yeterli gelişimi sağlayamamış kız dansçılara erken yaşta klasik bale ayakkabısı "point" ile dansa başlatmak önerilmez. İyi tedavi edilmemiş eski yaralanmalar, beslenme bozuklukları, psikolojik yüklenmeler, basit enfeksiyonlar dahil çeşitli hastalıklar gibi birçok risk yaralanmaların oluşmasında rol oynayabilmektedir. ^(2,3,4,5,9)

Çevresel risk faktörleri olarak dans zemininin uygun olmaması, uygun olmayan ortam sıcaklığı, performansın süresi, yoğunluğu ve sıklığı, rolün ağırlığı, farklı tekniklerde veya disiplinlerde dans çalışması, programında uyum için yeterli zaman bırakmayan hızlı değişiklikler, çalışma dönemleri arasında yeterli dinlenme sürelerinin verilmemesi sayılabilir. Genellikle dans ayakkabıları ince tabanlıdır, bazı dans disiplinlerinde çıplak ayakla dans edilir. Giyilen ayakkabıların ayağı sabitleme ve destekleme yeteneği olmaması dışında tekrarlayan sıçramalar ile oluşan etkiye karşı da koruyucu şok emme özelliği bulunmaz. ^(4,7)

Dansçılar yeterli güneş ışığı alamayan, yeterli havalandırılmamış, nemli, sıcak çalışma salonlarında ve uygun olmayan zeminlerde günün büyük kısmını geçirirler. Dengeli beslenme için gerekli besin ve sıvı alımı çoğu zaman yeterli olmaz.

Bahsedilen bu risklerin birçoğu düzeltilebilir ve önenebilir faktörlerdir, teknik ekiple birlikte sağlık ekibinin bu faktörlerin düzeltilmesinde, gerektiğinde çalışma programının düzenlenmesinde birlikte çalışması önerilir. Dansçının gelişiminin optimum düzeyde olması, ulaştığı düzeydeki teknik ve artistik yeteneğini sürdürebilmesi, risklere an az maruz kalabilmesi başta dansçının kendisi olmak üzere teknik ve artistik ekip, ailesi ve de sağlık ekibinin sorumluluğunda olacaktır. İdealize edilmiş yapılama ne yazık ki çoğu zaman mümkün olamamaktadır.

Dansçı sağlığı için çalışacak sağlık ekibinin hastalıkların ve sakatlıkların tedavisi yanı sıra tüm bu risk faktörleri ile uğraşması gerekmektedir.

Dans ile ilgili sağlık sorunlarında koruyucu hekimlik işin aslını oluşturur. Çoğunlukla bir süreç gerektiren bu tür aşırı kullanma yaralanmalarının önlenmesi, erken tanısı ve tedavisinin planlanmasında tıp yanı sıra dansı bilmek ve dansın gerektirdiği artistik yönü dikkate almak gereklidir.

Dans Hekimliği

Siev-Ner (1995) Sanat Hekimliğini performans sanatçılarının sağlığı ile ilgilenen ya da sağaltımda sanatı kullanan çoklu disiplin (multidisipliner) ve profesyonellik gerektiren bir bilim dalı olarak tanımlamış (10)

Dans hekimliğinin ilk tohumları 1980'lerin başlarında ortopedik spor hekimliğinin bir çalışma alanı olarak atılmıştır. 1970'lerin ortalarından itibaren az sayıda kişinin çabaları ile sunulan çeşitli makaleler, bildiriler, dans gruplarında yapılan çeşitli sportif tedavi uygulamaları dans hekimliğinin öncüleri olarak kabul edilmektedir. 1980'lerde dans toplulukları, dans organizasyonları ile tıp alanının ortak çalışmaları başlamış, bu çalışmalar sonucunda bu alanda yeni oluşumların önü açılmış, Uluslararası Dans Hekimliği ve Bilimi Derneği (International Association of Dance Medicine and Science (IADMS)), Gösteri Sanatları Hekimliği Derneği (Performing Arts Medical Association) ve ulusal dans derneğine bağlı Dans Bilimleri

ve Vücut Topluluğu (Dance Science and Somatics Committee of the National Dance Association) gibi oluşumlara yol açmıştır. Bu oluşumlar tıp ve dans çalışanlarını bir araya getirmiş, birbirlerini daha iyi anlama olanağı tanımış ve dansçı sağlığı ile ilgili çalışmaların multidisipliner bir bakış açısına kavuşmasına yol açmıştır. Artık dansçılar daha iyi bir sağlık hizmeti almak için çaba göstermeye başlamışlardır. ^(10,18)

Tüm sahne sanatları ile uğraşan profesyonellerin sağlık sorunları ile uğraşan tıbbin multidisipliner bir çalışma alanı olarak "Gösteri Sanatları Hekimliği" (Performing Arts Medicine) daha fonksiyonel bir yapılanma olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha geniş kapsamlı olan bu tanım müzik, dans, tiyatro, sirk, gibi birçok sahne sanatını kapsayan, bu alanlardaki sanatçıların sağlık sorunlarını konu edinen tıbbin birçok branşını ilgilendirecektir. ^(10,15,17,18)

Bu çalışma alanına tıbbin hangi alanları müdahale edecek? Medikal ve paramedikal birçok sağlık branşı bu alanda hizmet verir. Öncelikli olarak kulak burun boğaz, spor hekimliği, ortopedi, fizik tedavi ve rehabilitasyon, nöroloji, psikiyatri, meslek hastalıkları hekimliği, yanı sıra göğüs, dahiliye, dermatoloji, radyoloji, diş, ağız ve çene cerrahisi uzmanlıklarının ortak çalışması gereklidir. Ayrıca beslenme uzmanı, fizyoterapist, psikolog, kinesiyoloji uzmanı, spor bilimi uzmanı, antrenman bilimi uzmanı gibi bilim dallarında çalışan uzmanlar da bu alana hizmet vereceklerdir. Diğer disiplinlerde olduğu gibi tüm bu alanların ortak ve senkron çalışmaları gereklidir.

Günümüze geldiğinde artık sahne sanatları hekimliği (performing arts medicine), dans hekimliği ve bilimi multidisipliner bir çalışma alanı olarak birçok batı ülkesinde yapılanmasını tamamlamıştır. Bu alanda çok sayıda bilimsel yayın ve kitap mevcuttur. Düzenli olarak dergiler yayınlanmakta, her yıl birkaç uluslararası kongre veya sempozyum yapılmakta ve bu alanda çalışmak isteyenler için eğitim programları düzenlenmektedir. Ülkemizde bu alanda yapılan çeşitli çalışmalar olmasına rağmen kurumsal bir yapı henüz mevcut değildir. Bu alandaki ülkemizdeki ilk çalışmalardan biri Spor Hekimliği'nin de kurucusu Necati Akgün tarafından 1967 yılında yayınlanmıştır. ⁽¹⁾ Sanat alanındaki gelişmeler ve birikimler sonucunda kendi ihtiyaçları doğrultusunda tüm diğer alanlar gibi sağlık alanında da çalışmaların ve yeni oluşumların önünü açacaktır.

Sanata ilginin artması bu alandaki sektörü ivmelendirecek buna bağlı olarak sanatçı sayısındaki artma da diğer destek çalışma alanları ile birlikte sanat hekimliğinde çalışan hekim ve sağlık çalışanı sayısını dolayısı ile bu alanda yapılan çalışmaların sayısını artıracaktır.

Dansla tedavi

Dans ve sağlık kavramının bir araya geldiği bir diğer alan ise dans terapidir. Dansın birçok hastalığın rehabilitasyonunda kullanılmasıdır. Kanserden psikolojik hastalıklara kadar birçok hastalığın yanı sıra yaşlılar, engelliler ve birçok kronik sağlık problemleri olan gruplarda popülaritesi artan ve sonuçları ile daha çok kabul gören uygulamalar haline gelmiştir. Bu alanda da çok sayıda uluslararası dernek, yayın ve çalışma vardır. Ülkemizde de yaygın olmasa da dansın rehabilitasyon amacıyla kullanıldığı güzel örnekler mevcuttur.

Halk Dansları

Halk dansları çalışmaları toplumumuzda sosyal bir faaliyet alanı olarak çok önem taşır. İlköğretim öncesi dönemden başlamak üzere tüm eğitim düzeylerinde okullar halk dansları çalışmaları yapar. Bunun kültürel boyutu yanı sıra sportif, pedagojik, fiziksel ve ruhsal gelişim üzerine olan olumlu etkileri vardır. Milli Eğitim Bakanlığı, Gençlik Spor Genel Müdürlüğü, Halk Oyunları Federasyonu, Üniversite Sporları Federasyonu, Üniversite Kültür spor Daireleri gibi birçok kamu ve özel kuruluşlarda yapılan halk dansları çalışmaları alt alta toplandığında hiç de hafife alınmayacak rakamlar karşımıza çıkacaktır. Bu düzeyde yaygın bir fizik aktivitenin toplum sağlığı açısından öneminin vurgulanması ve desteklenmesi gereklidir.

Konservatuarların halk oyunları bölümlerinde eğitim gören öğrencilerin büyük kısmı hem dans etmekte hem de dans eğitimi vermektedir. Mezun olduktan sonra da bu alanda yapılan çalışmalarda eğitmen veya dansçı olarak yaşamına devam etmekte ve geçimini bu alandan sağlamaktadır. Dansçı Sağlığı ile ilgili bilgilerini hem kullanmakta hem de eğitmen konumunda olduğu dansçılara aktarmaktadır. Bu bölümlerde verilen eğitimler bu açıdan önem taşır. Dünyada ciddi dans okullarındaki eğitimlerde hareket bilimi (kinesiyoloji), hareket anatomisi, hareket fizyolojisi, dansçı sağlığı benzeri dersler müfredatta yer alır. Ege Üniversitesi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü de kuruluş döneminden itibaren müfredatta yer alan derslerle bu konunun önemini vurgulamıştır. Ders saati sayısı çok olmasa da farklı bir alan olarak öğrencilerin farkındalığını artırma, temel bilgilerin verilmesi amaçlanmıştır. Dansçı olan öğrencilerin; giriş sınavından başlamak üzere çeşitli fizyolojik ölçümleri, performans testleri ve sağlık takipleri yapılmaktadır.

Yaratıcılığın ve/veya hayal gücünün ifadesidir sanat. Bilimle bir arada düşünülmesi çoğu zaman pek alışık olduğumuz bir durum değildir. Raymond Chandler 1938 yılında yazdığı yazıda şöyle der. "İki tür gerçek vardır; biri yolumuzu aydınlatır, diğeri ise kalbimizi ısıtır. Bunlardan birincisi bilim, ikincisi sanattır. Bu iki gerçek birbirinden bağımsız olmadığı gibi, biri diğerinden daha önemli değildir. Sanatsız bir bilim makasın bir parçasının olmamasına benzer şekilde saçmadır. Bilimsiz bir sanat ise kaba bir derleme ya da duygusal bir uğraştan başka bir şey değildir. Sanat bilimin insancılıktan uzaklaşmasını engeller, bilim de sanatın komik ve anlamsız olmasını engeller".

Kaynakça

1. Akgun N, Ozgonul H: Lung volumes in wind instrument (zurna) players. Am Rev Resp Dis 1967;96(5):946-951.
2. Bronner S, Ojofeitimi S, Spriggs: J Occupational Musculoskeletal disorders in Dancers Physical Therapy Reviews 2003:8 57-68.
3. Garrick JG: Dance injuries. İn: Team Physician's Handbook Mellion MB, Walsh WM, Shelton GL, (Ed) The. Hanley & Belfus Print Philedelphia 1990 p.655-662.
4. Garrick JG, Requa RK: Ballet injuries; An analysis of epidemiology and financial outcome. Am J Sports Med 21(4): 586-590 1993..
5. Hamilton WG: Sports specific injuries: Dance. AOSSM 14th annual meeting instructional course lectures California 1988 p.104-115.

6. Hardeker WT Jr, Erickson L, Myers M: The pathogenesis of dance injury. In: The Dancer as Athlete, 1984 Olympic Scientific Congress Proceedings Broekhoff J, Ellis MJ, Tripps DG, (Ed) Vol 8, Champaign, Il, Human Kinetics 1986 p.11-30.
7. Hardeker WT Jr, Erickson L: Medical considerations in dance training for children. Am Family Physician. Reprint p.93-99 1987.
8. Hardeker WT Jr, Moorman CT: Foot and ankle injuries in dance and athletics: Similarities and differences. In: The Dancer as Athlete, 1984 Olympic Scientific Congress Proceedings, Broekhoff J, Ellis MJ, Tripps DG, (Ed). Vol 8, Champaign, Il, Human Kinetics 1986 p.31-41.
9. Hardeker WT Jr: Foot and ankle injuries in classical ballet dancers. Orth Clin North Am 20 (4): 621-627 1989.
10. Itzhak Siev-Ner: Performing Arts Medicine: Some reflections ad directions. International Journal of Arts Medicine Vol 4 No 21 1995 p 6.
11. Koutedakis Y, Jamurtas: A Dancer as a Performing Athlete Sports Med 2004 651-661
12. Mark D, Miller MD: Foot and ankle injuries in dancers Clinics in sports medicine suplement Clin Sports Med vol 27 issue 2 (2008).
13. Micheli LJ, Micheli ER: Back injuries in dancers. In: The Dancer as Athlete, 1984 Olympic Scientific Congress Proceedings, Broekhoff J, Ellis MJ, Tripps DG, (Ed). Vol 8, Champaign, Il, Human Kinetics 1986 p 91-94.
14. Milan KR: The injury in ballet. A reiew of relevant topics for the physical therapist. J Orthop Sports Phys Ther. 19(2) 121-9 1994.
15. Miller C: Dance Medicine current concepts in: Performing Arts Medicine Suplement Clin Sports Med 27 2008 S 808-813.
16. Naçakan M: klasik bale dansçılarında eklem hareket açıklığı ve yaralanmaların değerlendirilmesi Basılmamış doktora Tezi 2000 İzmir.
17. Naçakan M. Gösteri Sanatları Hekimliği: Bir Yapılanma Projesi Önerisi, Spor Hekimliği Dergisi cilt 37 sayfa 137-143 2003.
18. Simmel L.: Dance Medicine An Introduction for Performing Artists Unfalkasse Berlin 2003.
19. Stone DA, Kamenski R et all: Dance in Sports Injuries Mechanisms Prevention Treatment 2 Edition Fu FH, Stone DA, (Ed)Lippincott 2001.

MEŞK GELENEĞİNİN GÜNÜMÜZDEKİ KONUMLANIŞI

Fatih COŞKUN

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Öğretim Görevlisi, Dr.

Geleneksel Türk Sanat Müziği, Osmanlı'dan yirminci yüzyıla kadar meşk adı verilen yöntemle öğretildi, aktarıldı. Meşk, bütünüyle taklit ve tekrar üzerine kurulu, usta-çırak ilişkili yürüyen, notanın kullanılmadığı bir yöntemdi. Geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren notanın kullanılmaya başlanması, kayıt teknolojisinin devreye girmesi, konservatuarların kurulup formel eğitime geçilmesiyle meşk, edimsel yönüyle eski usul olmaktan çıktı. Bugün müzik camiasında eski usul meşki esas alan bir kesim, meşkin sona erdiğini iddia eder. Bu iddiaya gerekçe olarak da, usul vurulmaması, notanın kullanılması ve kayıt teknolojisinin imkânları gibi argümanları sayarlar (Behar; 1998). Bu makale, karşılaştırmalı yöntemi kullanarak söz konusu gerekçelerin meşkin sonunu getirmediğini, usta-çırak ilişkisinin hangi pozisyonda olursa olsun devam etmesinin kaçınılmaz olduğunu, meşkin günümüz koşullarına göre kendini yeniden kurup inşa ettiğini açıklamayı amaçlar.

Konuyu tartışmaya başlamadan önce meşk geleneğini eski usul kılan özellikleri sıralayacak olursak:

- Meşk, hocayla teke tek yüz yüze(meşk-i hususi) yapılan bir pratikti. Birden fazla kişiyle meşk yapıldığına ilişkin(meşk-i umumi) tarihi bilgiye sahip olsak da bu model hiçbir zaman yaygınlaşmayı istisna olarak kaldı.
- Nota asla kullanılmazdı. Yöntem, hocanın okuduğu eseri, hoca onay verinceye dek, öğrencinin taklit ve tekrar etmesiyle yürüyen bütünüyle ezbere dayalı bir yöntemdi. Esas unsur hafızaydı.
- Usul vurmak esastı. Çünkü usul hangi perdenin üzerinde ne kadar süreyle durulması gerektiğini tartarak hem bir metronom vazifesi gören hem de usul vuruş kalıbı içerisinde hangi ele güftenin hangi hecesinin geldiğini bize söyleyerek ezberleme, öğrenme kolaylığı sağlayan teknik bir kavramdır. Bu özellikleriyle usul, ezberleme, hafıza tazeleme, hatırlama konusunda tek araçtı.
- Makam, usul, üslup, repertuar öğrenimi, meşkte aynı anda eşgüdümlü olarak gerçekleşirdi.
- Öğrenilen eseler açık yapıt özelliği taşırdı. Yani, her hoca ya da öğrenci, kendi beğenisi doğrultusunda esere müdahale etme serbestisine sahipti. Bu sebeple bir eserin farklı versiyonları doğmuştur.

- Her hoca eseri öğrencisine kendi üslubuyla öğrettiği için üslup farklılıkları, çeşitliliği söz konusuydu. Öğrenci, hocasının üslubunun taşıyıcısı devam ettiricisiydi.

Kurumsallaşma ve modernleşme bağlamında meşk geleneğinin günümüz koşullarından nasıl etkilendiğini geçirmiş olduğu değişikliğin neler olduğunu yukarıda saymış olduğum verileri eksen alarak karşılaştırma yapmak gerektiğinde şunları söyleyebilirim:

- Meşk, hoca ile baş başa kalıp, birebir usul vurup diz döverek yapılan bir eğitim biçimiymişken, günümüzde kümeli eğitim şeklinde yürümektedir.
- Kayıt teknolojisinin belgeleme gücü sayesinde günümüzde meşk yapacağınız kişiyle fiziksel anlamda aynı mekânda bulunma zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Bugün ses kaydını dinlediğiniz kişiden herhangi bir eseri tüm icrasal özellikleriyle öğrenmeniz mümkün. Bu durumda tek dezavantaj sizi denetleyen bir kişinin bulunmamasıdır.
- Yirminci yüzyılın başından itibaren notanın kullanılmaya başlanmasıyla eserlerin unutulma endişesi, hıfzetme zorunluluğu, ortadan kalkmış, böylece usul vurma teknik açıdan işlevini yitirmiş, meşkin temel işlevi - mevcut repertuarın gelecek kuşaklara aktarımı- sona ermiştir. Nota, aynı esere ait farklı versiyonların varlığı ile bir eserin zaman içinde geçirmiş olduğu ezgi değişimini izleme imkânı sunmanın yanı sıra dönemin, insanların müzik beğenisi hakkında fikir sahibi olmamıza yardımcı olmuştur. Notanın kullanılmasıyla bir eserin farklı versiyonlarının varlığını, çeşitlilik zenginlik olarak değil, zafiyet olarak gören bir zihniyet oluşarak tek bir notayı doğru kabul edip diğerlerini yok sayan bir standardizasyona gidilmiştir.
- Eski usul meşke göre repertuarı, usulü, makamı, üslubu eşzamanlı öğrenme olgusu ve bütünlüğü formel eğitimde ortadan kalkmıştır. Fakat öğrenmenin süresi kısalmıştır.
- Konser, sahne, medya olgusunu kaynak ve izleyici açısından düşündüğümüzde müziksel iletişimin sahası genişleyerek müzik, daha fazla insan tarafından paylaşılır olmuştur.

Yapmış olduğum bu karşılaştırmadan hareketle meşk geleneğinin atomize olduğunu, sona erdiğini söyleyebilir miyiz? Geleneksel değerlerin / becerilerin yeni kuşaklara aktarılmasında çoğunlukla evrensel öğretim yerine “özel öğretim” kullanılıyor. Bunun nedeni basit: Bu değerler karizmatik temele dayanmaktadır, bir gruba çok önemli görünen, öbürüne saçma, gereksiz hatta zararlı görünebilir. Geleneksel Türk Sanat Müziği(GTSM) makamsal, tek sesli, usule bağımlı ezgi yaratma anlayışı üzerine kurulu, çalgısalardan çok vokal icraya dayanan bir müzik türüdür. Seslendirme pratiği, on yedili perde dizgesi olarak ifade edilen herhangi bir frekans standardizasyonu içermeyen bir anlayışla gerçekleşir. Söz konusu seslendirmede müziğin kaygan bir dili vardır. Aynı ismi taşıyan perdeler farklı makamlarda farklı pestlik-tizlikte basılırlar. Melodiler çarpma, glisando, trill ile beslenirler. Hiçbir eserin

notasının üzerinde nüans ve metronom bulunmaz. Meşk yoluyla GTSM öğrenme, belirli bir repertuarın icrasındaki özellikleri öğrenerek gerçekleşir. Bu özellikler yukarıda saymış olduğum tınısal özelliklerdir. Bu tür geleneksel repertuarın icrası ise notadan okunacak değerlerin ötesinde bazı davranışların edinilmesi/benimsenmesi/taklit edilmesi ile sonuçlanan insani yakınlıklar gerektirir. Bizim gibi şifai kültürün başat olduğu toplumlarda müzik, yazının kuralları kullanılarak düşünülmediği, bestelenmediği ve icra edilmediği için sonradan yazının imkânları kullanılarak kâğıt üzerinde nesneleştirmeye çalışılması çok yetersiz kalır. Böyle durumlarda nota, descriptive değil prescriptive bir yazı çeşidi olup, hatırlatıcı, yardımcı bir araç olmaktan öteye gidemez. Nota yalnızca bir taslaktır.

Meşkin sona erdiğini söyleyebilmemiz için bu yöntemin omurgasını oluşturan dinleyerek öğrenme ve dinlediğini taklit ve tekrar etme pratiği olan usta-çırak ilişkisinin işlevini yitirmiş olması gerekir. Müziğin tınısal özelliklerine ilişkin saymış olduğum özellikler sebebiyle usta-çırak ilişkisinin sona ermesi imkânsızdır. İcraya ilişkin incelikler, detaylar, üslubun kâğıda aktarılamazlığı, nüansların ve metronomun tespit edilmemiş olması usta-çırak ilişkisini kaçınılmaz kılar. Meşk, günümüzde modern eğitimin araçları ve yöntemleriyle harmanlanarak eklektik biçimde varlığını sürdürmektedir. Notanın kullanılması ve kayıt teknolojisi sayesinde ezberin bir zorunluluk olmaktan çıktığını söyledik. Fakat bu olguyu açmakta yarar var: iki türlü ezber vardır; ilki, konser anında notaya bakmamak ya da mümkün olduğunca az bakmak için yapılan ezberdir ki, bu ezber kısa süre sonra unutulur. Diğeri ise repertuar edinmek üzere yapılan hıfz etme olarak adlandırdığımız ezber şeklindedir. Meşkin içerdiği ezber şekli ikincisidir. Nota ve kayıt teknolojisine rağmen bu ezber şekli varlığını günümüzde devam ettirmektedir. Çünkü GTSM’de “eserleri iyi yorumlayabilmek onları ezberleyip içselleştirmekten, kendi malın kılmaktan geçer” düşüncesi düstur haline gelmiştir. Ayrıca, icracının eserleri ezbere icra etmesi, hangi ortamda olursa olsun kendisinden herhangi bir eser icrası istendiğinde ilgili eseri biliyor olması ve ezberden icra etmesi müzik camiasında değerlidir. Mevcut değişimin olumsuz tarafı standardizasyon sebebiyle üslup çeşitliliğinin ortadan kalkması ile birkaç icracının ekol kabul edilip herkesin bu icracıları taklit ediyor olmasının getirmiş olduğu kısır döngüdür. Repertuar açısından ise bir eserin farklı versiyonlarının yok sayılıp tek bir notanın doğru kabul edilmesiyle prototip icra biçiminin ortaya çıkmasıdır.

Kaynakça

BEHAR, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, YKY, İstanbul, 1998.

KÜLTÜR-SANAT YAŞAMIMIZDA YENİ BİR YÜKSELEN DEĞER: “YEREL YÖNETİMLER”

Esin KALELİ DE THORPE MILLARD

EÜ DTM Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü, Araştırma Görevlisi, Dr.

Kentli gençliğin yaşamına merkezi hükümetlerin pek fazla katkıda bulunamayacağı anlaşıldıkça, toplumsal güçlerin yöneleceği başka alternatif iktidarların ortaya çıkması kaçınılmaz olmaktadır. Böyle bir anlayışta akla gelen ilk alternatif “belediyeler”dir.

Belediye seçimlerinin kazanılmasında etkili olan etmenlerin başında “kent hizmetleri” gelmektedir. Milletvekili seçimlerinde başarının “doktriner söylem” sayesinde elde edildiği, fakat, yerel seçimlerde seçmenlerin çok daha pragmatik bir değerlendirme yaptıkları anlaşılmaktadır. Milletvekili seçimlerini genellikle boykot etmekte olan gençliğin, yerel seçimlerde büyük bir katılım gösterdiği ve bu yüzden katılım yüzdesinin her zaman daha yüksek olduğu da bir gerçektir.

Kültür Bakanlığı'nın ve üniversitelerin icraatları, siyasal ya da bürokratik nedenlerle, sık sık felce uğramaktadır. Bu yüzden yerine getirilemeyen birçok hizmet için, alternatif merci olarak, belediyeler karşımızda çıkmaktadır. Belediyelerin kültür etkinlikleri, bakanlıklardaki ya da YÖK'teki gibi bürokratik engellerle kısıtlanmış değildir. Bir etkinliğin olacağı varsa hızla olur, olmayacaksa da fazla sürüncemede kalmadan dosya kapatılır. Belediyeler pratiğe daha fazla yönelen yapılardır. Siyasal açıdan, belediyeler koalisyona dayalı yapılar değildirler. Kitlenin belediyeler üzerinde dolaysız ve çabuk işleyen bir denetim gücü vardır.

Gençliğin doktrin çatışmaları içerisinde bölünmesi, yaşlı kuşağın işine yarayacak bir taktiktir. Kemalist-Şeriatçı kutuplaşmasının egemen olduğu günümüz siyasetinde, kent gençliğine çekici gelecek kültür politikaları üreten bir siyasal güç ortaya çıkabilse, doktriner partileri gölgede bırakan başarılar kazanacağı düşünülebilir. Bu tür bir siyasal gücün başlıca kaynağı, “seçkin öncü”ler olmak zorundadır. Kentli gençlik kitlelerine bir araya gelme ve iletişim içine girme fırsatını sağlayacak festivaller önümüzdeki dönemin en etkili ve popüler etkinlikleri olması muhtemeldir.

Tarif ettiğimiz ortamın özelliklerine bağlı olarak zaman içinde, kent kültürünün belediyelerden aldığı destek giderek artacaktır. Bu çerçevede kültüre ilişkin konular seçim kampanyalarında daha işlevsel olmaya başlayacak, özellikle gençliğin oyunu isteyen adaylar kültür projelerine ağırlık vereceklerdir.

Popülerlikle birlikte “pop müziği” türünün saltanatını düşünmek, politikacıların düştükleri büyük bir yanılgıdır. Pop müziği alanı, başarıyı derinliği olmayan bir sanat söyleminde arayan fırsatçılarla doludur. Kentli gençlik, resmi yetkililerden gelen

doktriner mesajları ağızına sakız eden bazı pop müziği sanatçılarına küçümseme ile bakmaktadır. Kentli gençlik kitlesine, yalın, bireyin varlığıyla ilgili ciddi sorunlara eğilen ve içten bir kültür sunulabilse, bugün yetersiz bulunan seçkinliğe yönelişin hızla artacağı gözlenecektir.

Bu bağlamda, ülkemizdeki çalışmalara baktığımızda, kültür ve sanat projelerine önem veren bir belediye yönetimi olan Kadıköy Belediyesi'nin son projesi, dikkat çekmektedir. Sözünü ettiğimiz belediyenin, eski Süreyya Sineması'nı opera binasına dönüştürme girişimi, güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Ayrıca, 18.10.2009 tarihli Hürriyet gazetesindeki bir haberde görüldüğü gibi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Avrupa Birliği desteğiyle kurulan Çocuk ve Gençlik Merkezi sokaklarda su, kağıt ve mendil satan çocukların, uluslararası sanat müziğine yönlendirilmek suretiyle, enstrüman çalarak, müzik dinleyerek, spor ve resim gibi dallarda da eğitilerek, sokaklardan uzaklaşmasını hedefleyen bu projeye ev sahipliği yapmaktadır.

SOKAKLARDAN BEETHOVEN'A

HAYATIN İÇİNDEN

İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nce Avrupa Birliği desteğiyle 2 ay önce kurulan Sultanbeyli Çocuk ve Gençlik Merkezi'nde sokakta çalışan 20 çocuk eğitiliyor. Gitar, çello, keman ve piyano gibi müzik aletleriyle tanışan çocuklar, Vivaldi, Beethoven, Mozart gibi bestecilerin eserlerini öğreniyor.

■ Şenol COŞKUNER
İSTANBUL

AYAKKABI boyacılığı yapan, su ve kâğıt mendil satan çocuklar, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nce Avrupa Birliği desteğiyle kurulan Sultanbeyli Çocuk ve Gençlik Merkezi'nde eğitiliyor. Yaklaşık iki ay önce kurulan merkezde ilk etapta sokakta çalışan 20 çocuk eğitime başlandı. Şimdiye kadar yakından gördüklerini gitar, çello, keman ve piyano gibi müzik aletlerini ellerine alan çocuklar, Vivaldi, Beethoven, Mozart gibi bestecilerin eserlerini öğreniyor. Romeo Juliet gibi klasiklerle tanışıyor.

Avrupa Birliği'ni Göç Entegrasyonu Projesi kapsamında açılan merkezin hedef kitlesi, sokakta çalışan ve okulla ilişkisi kısıtlı olan 7-18 yaş arasındaki çocuklar.

Ayakkabı boyacıları

İlköğretim öğrencisi Cemal A. (13), Sırtın bir ailesinin çocuğu. Sokakta çalışmaya başladığı merkezdeki eğitimden mutlu olduğunu söyleyen Cemal, ilk kez aldığı belediye desteğiyle gitar çalmaya başladı.

yapan, kâğıt mendil, su, çorap, çiçek, balon gibi şeyler satan çocuklar aileleri ikna edilerek merkeze alınıyor. Amaç, çocukların tamamen sokağa alışarak bunları kendisine mekân edinip mekâde bağımsız olmalarını engellemek. Eğitime alınan çocuk sayısının 350'ye çıkarılması planlanıyor. Okul dersleri dışındaki zamanlarını merkezde geçiren çocuklar, psikolog ve sosyologların desteğindeki eğitimcilerden okul derslerine yardımcı oluyor. Ayrıca, çocuklara ilgi alanlarına göre, resim, müzik ve spor eğitimi veriliyor.

Su satarken merkeze alındım

Merkezde eğitim alan çocuklardan 13 yaşındaki Mücahit A., ilköğretim okulu yedinci sınıf öğrencisi. Beş yıldır okul dışındaki zamanlarında sokaklarda, su, balon, çorap ve gül satan Mücahit, Ağrı'nın bir ailesinin altı çocuğundan dördüncüsüdür. Babasının inşaat ustası olduğunu söyleyen Mücahit, "Sokakta su satarken, bir kalabalık görürüm. Kalabalığın arasına girip su satmaya başladım. O sırada sonradan Sultanbeyli Belediye Başkanı olduğumu öğrendiğim bir adam, 'Satılığa balon satarken yanındaki bu merkezde

de eğitim almak ister misin?' dedi. Ben de kabul ettim" diyor.

Alişan'dan gördüm

İlköğretim sekizinci sınıf öğrencisi 14 yaşındaki Fuat C., Erzurumlu bir ailesinin beş çocuğundan ikincisi. Fuat, ailesinin onay vermesinin ardından burada eğitim almaya başladığını söyledi. Bir dizide Alişan'ın keman çaldığını gördüğünü ve etkilendiğini belirten Fuat, bu nedenle kendisinin de keman çalmak istediğini söyledi.

Bu örneklerin, her yaşta her eğitim seviyesindeki ve her statüdeki kentli gençliğe hitap etmeseler de, büyük ve önemli girişimler olduğu görülmektedir.

Belediyelerin kültür ve sanat aktiviteleri ile ilgili olan başka bir olgu da, bazı belediyelerin bünyelerinde kurmuş oldukları "senfoni orkestraları"dır.

Eskişehir’de, 2001 yılında belediye tarafından Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası kurulmuştur. Bu sayede ülkemizdeki konservatuarlardan her yıl yüzlerce müzisyen mezun olup “sudan çıkmış balık” misali, hayatlarındaki işsiz ve sancılı profesyonellik dönemine yelken açan birçok konservatuar mezunu, Kültür Bakanlığı’na bağlı senfoni ve opera-bale orkestralarındaki kadro bekleme sıkıntısına girmeden iş sahibi olmuştur. Eskişehir Belediyesi’nin kurmuş olduğu senfoni orkestrası sanat faaliyetlerine halen başarı ile devam etmektedir.

18 Ekim 2009 Pazar günü Hürriyet gazetesinin İzmir ekindeki haberde ise, genç sanatçıların “Belediye orkestra kursun, sanatçı gençler işsiz kalmasin” başlıklı haberde belirttikleri gibi daha çok sayıda belediyenin bu gibi orkestralar kurmasının hem ülkemizin kültür ve sanat hayatına katkısı hem de mezun olan gençlerin işsiz kalmaması açısından çok önemlidir.

Profesyonel sanatçılardan oluşan bu tür orkestralara koştut olarak, sahipsiz gençlere müzik kariyerine yönelişin kapısını açan sosyal nitelikli kültürel hizmetlerin de, ihmal edilmemeleri yararlı olacaktır.



Belediyeler orkestra kursun, sanatçı gençler böylece işsiz kalmasin

Geleceğin sanatçıları, başkanlara çağdaş bir öneride bulundular

■ Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Üflemeli Çalgılar Bölümü öğrencileri “Belediye başkanları hem kültür hizmeti, hem de sanatçı gençlerin işsiz kalmaması için senfoni orkestrası kurmalı” diyor. »6’da



Bülent KATARCI

Kaynakça

- ALTUN, Ganime. Kentli Gençlik ve Yeni Müzik, Ankara Belediyesi'nin Uluslararası Yeni Müzik Festivali, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri ve Öğretim (Güzel Sanatlar Eğitimi) Anabilim dalı, 1997.
- GÜNAY, Edip. *Müzik Sosyolojisi "Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış"*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006.
- YÜRÜR, Ahmet. "Kültür Yaşamımızda Belediyelerin Oynaması Gereken Rol", *2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, 24-28 Ekim 1977.
- SANLI, Leyla. *Politik Kültür ve Toplumsal Hareketler*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- OKTAY, Ahmet. *Sanat ve Siyaset*, Everest Yayınları, İstanbul, 2004.

KİTÂB-I EDVAR

Özgen KÜÇÜKGÖKÇE

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Okutman, Dr.

Musiki tarihi içerisinde, kuram hakkında bilgiler veren kaynaklara edvar adı verilmiştir. Arapça devir kelimesinin çoğuludur. Devirler, asırlar, zamanlar anlamına gelir. XIX. yüzyıl sonlarına kadar edvarlarda, usul ve makamları kapalı daireler şeklinde göstermek gelenek olduğu için bu kitaplara “*Kitâb-ı Edvar*” (daireler kitabı) adı verilmiştir.¹ Bu edvarlar yazıldığı dönemin Musiki kuramı hakkında bize önemli bilgiler aktarırlar. Genel olarak, Musiki bilimi, makam anlayışı, perde sistemleri, usuller, türler, çalgılar ve düzenleri hakkında bilgiler verirler.

Musiki çalışmaları IX. yüzyılda El Kindî ile başlamış, onu X. yüzyılda Fârâbî ve XI. yüzyılda İbn-i Sînâ izlemiştir. İbn-i Sînâ’dan XIII. yüzyıla kadar yaklaşık iki asırlık dönem, Türk Musikisi tarihi açısından karanlıklara gömülmüş bir devir olarak değerlendirilmiştir. Bu dönem, Urmiyeli’nin Musiki kuramı üzerine yaptığı çalışmalarla sona ermiştir. Musikinin yapılandırılması ve bunların yazılı ortama aktarılması, XIII. yüzyılda Urmiyeli ile başlamış, XIV. yüzyılda Kutbuddîn Mahmut Şirâzî ile devam etmiş ve XV. yüzyılda en yüksek seviyeye ulaşmıştır.

Edvar yazım geleneğinde altın çağ olarak söz edebileceğimiz XV. yüzyılda önemli yere sahip bir kaynak, Kitâb-ı Edvar adlı el yazmasıdır. Bu el yazmasının günışığına çıkarılması, inceleme - günümüz Türkçesi - çevriyazım ve esas metin olarak kitap halinde basılması Prof. Dr. M. Hakan Cevher tarafından gerçekleştirilmiştir. Cevher öncelikle, yazmanın en önemli özelliğini, bu çalışma yapıncaya kadar yayınlanmış bibliyografya kitaplarının hiç birinde kayıtlı olmaması şeklinde ifade etmiştir. Eserin “British Library” de “*Or 11.224 Risale fi’l edvar or Kitabü’l Edvar, A work on XVIIIth century*” kaydı ile bulunduğunu vurgulamıştır.

Kitap beş bölümden oluşmuştur. İlk bölümde; yazar genel olarak Kitâb-ı Edvar hakkında bilgiler vermiştir. Şöyle ki; bulunduğu kitaplık, biçim, dil, yazarı, ait olduğu yüzyıl, içerik, çalgılar, isimler ve türler. İkinci bölümde; Kitâb-ı Edvar’ın günümüz Türkçesine aktarıldığı metin verilmiştir. Üçüncü bölüm olarak, eserin çeviri yazım metni eklenmiştir. Dördüncü bölümü, Kitâb-ı Edvar’ın esas metninin olduğu bölüm oluşturmuştur. Son olarak kaynakça verilmiştir.

Kitabın sunuş bölümünde yazar, Kitâb-ı Edvar’ın “British Library”deki kaydında belirtildiği gibi XVIII. yüzyıla ait olmadığını, XV. yüzyıl edvarları arasında değerlendirilmesi gerektiğini önemle vurgulamıştır. Bu durumu, makam, âvâze ve

¹ Mehmet Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü’min Urmevi ve Kitâbü’l Edvârı*, İstanbul, 1999, s. 17.

şube sayılarının yanı sıra kullanılan dilin de desteklediğini belirtilmiştir. XV. yüzyıl Anadolu Türkçesi ile yazıldığı ve Anadolu Türkçesine ait fonetik özelliklere de uygunluğu vurgulanmıştır. Yazar, edvarın ait olduğu yüzyıla ilgili araştırmalarını ve olasılıkları değerlendirerek Kitâb-ı Edvar'ın bulunduğu kütüphanede künyesinde bulunan "A work on XVIIIth century" ifadesinin şüpheli olduğunu belirtmiştir.

Yazmanın XV. yüzyıla ait olduğu ispatından sonra, yazarı üzerine yapılan araştırmada, yazarı ya da tercüme eden kişiye ait herhangi bir bilgiye rastlanılmadığı belirtilmiştir.

Yazar, Kitâb-ı Edvar'ın içeriğinden söz ettiği bölümde, aslında edvarda bir bölümlenme olmadığını belirtmiştir. Ancak eserin akışını bize aktaracak bir bölümlenme yapmayı uygun bulmuştur. Bu bölümlenme aşağıdaki gibi verilmiştir:

1. Giriş
 - a. Hz. Muhammed'i Öven Dualar
 - b. Kitabın Nasıl Oluşturulduğu
 - c. Müziğin Oluşumu
 - d. Deve Hikâyesi
 - e. Müziğin Temelleri
2. Makam, Âvâze, Şube ve Terkip Sayıları
3. Makam, Âvâze ve Şube Daireleri
4. Terkip Tablosu
5. Terkiplerin Açıklanması
6. Usullerin Açıklanması
7. Usul Daireleri
8. Âvâzelerin Yedi Değil Altı Olduğu
9. Usul Bilmenin Önemi ve Güçlüğü
10. Bir Eseri Özümsemenin Yolları
11. Makam, Âvâze, Şube ve Terkiplerin Ne Zaman Çalınacağı, Doğası ve Hangi İnsan Tipine Uygun Olduğu
12. Çeng, Ud ve Ney'in Tanıtılması
13. Çeng, Kanun ve Muğnî'de Düzenler
14. Şehsâz'ın Tanıtımı
15. Çalgı Çizimleri
16. Çalgılar
 - a. Çeng
 - b. Ud
 - c. Ney
 - d. Kanun
 - e. Muğnî
 - f. Şehsâz

17. İsimler

- a. Safiyyüddîn Abdülmümîn
- b. Ebû Alî Sînâ
- c. Kemalüddîn
- d. Nasûriddîn Dâî
- e. Mehmed Lâle
- f. Hârûn
- g. Muhammed Rabbânî
- h. Kemâl Tibrîzî

18. Türler

- a. Nevbet ve Nevbet-i Müretteb
- b. Pişrev
- c. Hüsrevânî

XV. yüzyıl, makam, âvâze ve şube oluşumlarının edvarlarda önemle üzerinde durularak açıldığı dönemdir. Kuramcılar hatta bu oluşumları birbirine ekleyerek, pek çok terkip tanımlamıştır. Kuramcılar bu oluşumları tanımlarken; sayıları, adlandırılmaları ve sınıflandırılmaları gibi kriterleri önemle dikkate alarak açıklamalar getirmişlerdir. İşte Kitâb-ı Edvar'da da bu kriterler göz önünde bulundurularak açıklamalar yapılmıştır. Edvarlarda dikkati çeken, bu oluşumların on iki burç, yedi gezegen ve dört unsura karşılık gelecek şekilde açıklanmış olmasıdır. On iki burca on iki makam, yedi âvâze yedi gezegen ve dört şube de; ateş, toprak, su ve hava olmak üzere dört unsura karşılık gelecek şekilde açıklanmıştır. Bu dört şubeden daha sonra yirmi dört şube oluştuğu ve bunun da yirmi dört saate karşılık geldiği belirtilmiştir. Geri kalanlara ise terkip adının verildiği vurgulanmıştır. XV. yüzyıl edvarlarında genel olarak savunulan bu görüşlerin Kitâb-ı Edvar'da da yer aldığı dikkati çekmektedir. On iki burca karşılık gelen on iki makam, daireler üzerinde açıklanmıştır. Yazar, Kitâb-ı Edvar'ın çeviri yazımını verdiği üçüncü bölüme bu daireleri eklemiştir. Kitapta; makam, âvâze ve şubelerin sayıları ve adlarını vermekle yetinilirken, terkiplerin adları, nasıl oluştukları ve hangi perdede karar verdikleri açıklanmıştır. Bu açıklamalar, hem ikinci bölümde günümüz Türkçesine aktarılarak, hem de üçüncü bölümde çeviri yazım metni olarak verilmiştir.

Kitapta, makam, âvâze, şube ve terkiplerin anlatımından sonra usuller konusu işlenmiş, daireler üzerinde gösterilişi de çeviri yazım bölümünde verilmiştir. Usullerin, Sakîl ve Haffî adıyla ikiye ayrıldığı belirtilmiştir. Her iki çeşit için de dokuz adet usul adı verilmiştir. Haffî usuller arasında Darbeyn adı verilen usulün, Sakîl ve Haffî usullerinden birer adet alınıp birleştirilmesi ile meydana getirildiği vurgulanmıştır. Bu bölümde ayrıca usul bilmenin önemi ve güçlüğü üzerine verilen bir örnekle, usul konusunda Kitâb-ı Edvar'daki bilgiler aktarılmıştır.

Kitapta zaman zaman Kitâb-ı Edvar'ın yazıldığı dönemle ilgili yaşanmış hikâyelere de yer verilmiştir. Bu hikâyelerden yola çıkarak Musikinin önemi üzerinde durulmuş ve hikâyelerde adı geçen Musiki terimleri hakkında açıklamalar getirilmiştir; Nevbet, Nevbet-i Müretteb, Pişrev, Hüsrevânî vb.

Günümüz Türkçesine aktarılmış metinde; bir eseri özümsemenin yolları, makam, âvâze, şube ve terkiplerin ne zaman seslendirileceği, doğası ve hangi insan tipine uygun olduğu görüşleri aktarılmıştır. Daha sonra; Çeng, Ud ve Ney'in tanıtılması ile Çeng, Kanun ve Muğnı'de düzenlerden söz edilmiştir.

Kitapta dikkati çeken önemli bir özellik, yazarın içerikte yaptığı bölümlenmede, her bölümün yanına varak numaraları ve satır numaralarını da üst karakter olarak eklemiş olmasıdır. Yazar, eserin sonunda verdiği esas metinde de yine bu numaraları kullandığını vurgulayarak, gerek duyulduğunda, ilgili yerin kolayca bulunmasını amaçladığını belirtmiştir.

İkinci bölüme Kitâb-ı Edvar'ın metninin günümüz Türkçesine aktarılmasının faydalı olacağı görüşüyle, küçük bir sözlük eklenmiştir. Yazar, bu sözlüğü, "*makam, âvâze, şube ve usul daireleri ile terkip tablosu için küçük sözlük*" başlığı ile vermiştir. Kitâb-ı Edvar'ı anlamada bu sözlüğün çok yararlı olduğu görülmüştür.

Yazar, dördüncü bölümde esas metni vererek, daireler ve çalgı şekillerinin bilgisayar ortamında yeniden düzenlenmiş biçimlerine yer vermiştir. Bu çizimlerin edvarda anlaşılması güç olan kısımları netleştirmesi bakımından oldukça faydalı olduğu gözlemlenmiştir.

TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI İÇİN YENİ ESER TASARIMI

Çağrıhan ERKAN

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Öğretim Görevlisi, Dr.

Geçmişten günümüze geleneksel çalgılarımız için yazılmış, çok az eser elimizde bulunmaktadır. Burada dikkat çekmek istediğimiz nokta 'çalgısal eser' değil, 'çalgılara özgü üretilmiş eser' anlayışıdır. Günümüzde bu konu yeni yeni irdelense de, geleneksel müzik türlerimiz içinde kullanılan çalgılar için yeni eser üretme anlayışı, doğru bir bakış açısıyla konu üzerinde çalışılarak, geliştirilerek ve değişik bir pencereden bakarak önem kazanma yoluna gidebilir.

Müziğin, kısaca duyguları ve düşünceleri ifade eden ses tasarımı olduğu söylenebilir. Bu ifadeyi sağlayabilmek için öncelikle tasarım yapan bir beyin, ses veren bir kaynak ve sesi algılayacak bir varlık gerekmektedir. Birçok canlının doğal çalgısı kendi ses telleri olduğuna göre, çoğunlukla bu çalgı için egzersizler ve eserler, daha müziğin ilk oluşumundan beri yazılıp üretilmiştir. Öte yandan özellikle uluslararası kimliğe bürünmüş çalgıların gelişim süreçleri, oluşum tamamlanıp çalgı kimlik kazanana kadar devam etmiştir. Buna bağlı olarak özellikle çalgıların sınırları zorlanarak oluşturulan çok sayıda eser, gelecek nesillere aktarılmıştır. Sözelimi; tarih boyunca keman repertuarı için yüzlerce etüt, sonat, konçerto, vs. üretilmiş, ileri teknikler ve hep bir üst seviyeyi oluşturacak repertuar, çalgı çalanlara sunulmuştur. Kısaca bu repertuarın neredeyse sonsuz olduğu söylenebilir. Başka bir örnek verecek olursak; piyano için *F.Chopin*¹ sadece 39 yıllık kısa yaşamına 55 mazurka, 24 prelüd, 27 etüd, 19 noktürn, 13 polonez, 4 balad ve 4 scherzo vs. sığdırmıştır. Her tonda etüt ve konser eserleri üretmiştir. Örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Geleneksel Türk Müziği çalgıları denilince ud, kanun, kaval, bağlama, klasik kemençe, tambur, keman vs. akla gelmektedir. Geleneksel müzik bağlamında bu çalgılar ya taksim için, ya da bir topluluğa veya kişiye eşlik etmek üzere kullanılmaktadır. Geleneksel müzik repertuarında genel olarak sözlü eserler ya da '*saz eseri*' adını verdiğimiz türlerde eserler bulunmaktadır. Aynı şekilde halk müziğinde de halk müziği çalgıları, halk danslarında ya da türkülerde eşlik amaçlı kullanılmaktadır. Örneğin; geleneksel çalgılarımızın en önemlilerinden birinin bağlama olduğu kabul edilir. Yörelere tavrı anlayışı sebebiyle çalgıya özgü eserlerin kullanılması ile birlikte,

¹ Frederic Chopin, (1810 – 1849) Polonyalı besteci ve piyanist

sözel ve dansa özgü eserler için kullanılan çalgılar bulunmaktadır. Fakat yine de en kabarık repertuarın bu çalgıya ait olduğunu, bu repertuardaki eserlerin birçoğunun oyuna ve sözel esere eşlik ettiğini, bir kısmının ise çalgıya özgü olduğunu görmekteyiz. Bütün bu uygulamalar elbette geleneksel müziğin bir uzantısı olmuştur ve olacaktır. Fakat çalgıların, ses genlikleri, ses renkleri ve ses üretme özellikleri dikkate alındığında, ortaya birçok icra ve teknik ayrıntıların çıktığını görmekteyiz. Dolayısıyla, çalgı bilgisinin fazla irdelenmemesi, amacına uygun eser üretme bilincinin de gelişim göstermemesinin nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Uluslararası Sanat Müziği türü kapsamında, çalgının fiziksel özellikleri gözetilerek pek çok eser bestelenmiştir. Dolayısıyla, hem besteci hem de icracı tarafından çalgı çalma tekniğinin zorlanması suretiyle müzik türü de gelişmiş, bu sayede yeni tür ve tekniklere açılım sağlayan bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayışta ufkunu genişleten tasarımlarla eser üretme bilincini ve çıtasını sürekli yukarı doğru taşımaya çalışan besteci, onu iyi bir teknikle çalan ise çalgıcıdır. Yani çalgı çalan ve eser üreten kişi, birbirlerini teşvik ederek müziğe kattıkları anlamı daha da üst seviyeye taşımaktadırlar.

Özellikle *Türk Müziği*, çok fazla ezgisel bütünlüğü içinde barından bir müziktir. Yani teknik öğeler içeren eserler sadece eğitim aşamasında kullanılmakta, bu ise sadece eğitmenin verdiği birkaç çalışmayla sınırlı kalmaktadır. Oysaki eğitimde 'etüt' çok önemli bir öğedir. Özellikle *Uluslararası Sanat Müziği*'nde birçok çalgı için üretilmiş konser etütleri bulunmaktadır. Örneğin *Franz Liszt*²'in piyano için yazdığı, 'konser piyanistliği' sınırlarını zorlayan eserler, aynı şekilde *Niccolò Paganini*³'in keman için 24 *Capriccio*⁴'su üstün performans isteyen eserlerdir. Çünkü bunlar fiziksel kondüsyon isteyen ve teknik kapasitesi yüksek olan, ayrıca icracıyı zorlayan eserlerdendir.

Öncelikle çalgı; çalma tekniği nasıl olursa olsun, kendi başına bir kimliğe sahip olmak zorundadır. Bu kimlikle sergilenecek eserler ve dolayısıyla türler, o çalgının fiziksel performansı ile de doğru orantılıdır. Bu bağlamda 'virtüözlük' kavramı her çalgıda çok önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ancak, *Türk Müziği*'ndeki çalgı icracılığını bu açıdan ele aldığımızda 'virtüözite' kavramını konumlandırmakta zorlanmaktayız. Çünkü icracının ustalığı öteden beri 'taksim' ya da 'açış' gibi, yaptığı doğaçlamalarla ölçülür olmuştur. Bunun sonucunda çalgı çalma tekniği, şarkı, türkü ya da toplu çalgılarla icra edilen çalgısal eserlerle sınırlı kalmıştır. Sürekli aynı çember

² Franz Liszt (1811- 1886) 19. yüzyılın en önemli piyanistlerinden birisi, senfonik şiir türünün yaratıcısı.

³ Niccolò Paganini (1782-1840) İtalyan besteci, keman virtüözü.

⁴ Capriccio, çalgı için bestelenmiş, özgürce yazılan ve kimi zaman çalgı sınırları zorlayan tür.

içinde benzer ezgi tekrarlarıyla şekillenen biçimlerle, çalgının önemi arka plana atılmıştır. Özetle, çalgı için kısır bir döngünün içine girildiği gözlenmektedir.

Özellikle *Refik Fersan, Reşat Aysu, H. Saadettin Arel, Mesud Cemil* gibi bestecilerin çalgısal eser bestelemeleriyle konunun önemi vurgulanmış ve günümüzde bu konuda az da olsa besteciler tarafından çalışmalar yapılmaktadır. Keza *Necdet Levent*'in iki ud için 'Özlem' adlı eseri ve *Onur Akdoğu*'nun 'Ud için Sonat' adlı eseri, çalgıya özgü yazılmış nadir eserlerdendir.

Aynı şekilde Geleneksel Türk Müziği alanında ses için yazılan eser kavramı da önemsenmesi gereken olgulardan biridir. Genelde ses genliklerinin ve tınlarının önemi düşünülmeden eser seslendirme bilinci gelenekte süregelmektedir. Yani insan ses renklerine göre eser yaratma bilinci henüz oluşmamıştır. Kişinin kendi ses rengine uygun eserleri okuması gerekirken, sese zarar verebilecek şekilde perde ve aralıkları zorlamak suretiyle seslendirme yapılması çok karşılaşılan bir durumdur.

Bu noktada, bestecilik konusunun ne kadar önem taşıdığını tekrar vurgulamak gerekir. Bu çerçevede bestecinin bir çalgıya özgü eser yazması için o çalgıyı çalması gerektiği inancı aşılmalıdır. Bestecinin, çalgının teknik özelliklerini, ses genişliğini, ergonomisini, o çalgı tonunun önem kazandığı frekans ve dinamikleri bilmesi yeterlidir. *Türk Müziği* çalgıları için de bu geçerlidir. Özellikle besteci, yazacağı çalgı ya da çalgılar için çalgı merkezli eser düşüncesini tasarımda ön planda tutmalıdır. İlk önce tasarlamalıdır. Buna ek olarak, bestelenmiş çalgısal eserlerin çalgılara göre uyarlanması, tek, ikili üçlü vs. birlikteliğinin değerlendirilmesi de göz ardı edilmemelidir. Ayrıca bestecilerin tür çeşitliliğine yönelmesi yerinde olacaktır. Örnek olarak; *Longalar, Saz Semaileri, Konçertolar, Sonatlar, Sütler, Senfonik Şiirler* ve daha birçok türde eserler bestelenebilir. Gerek tek çalgı eşlikli, gerek solo, gerekse orkestra eşlikli yaklaşımla birçok yeni eser yaratılabilir. Geleneksel anlayışla şarkı yazarak zaman harcamak, besteciyi kısır bir döngüye mahkûm etmektedir. Yeterince ve özgün haliyle zaten çok eser verilmiş ve o türler tatmin edici derecede işlenmiştir. Bunların benzerlerini üretmek çok özgün bir yaklaşım değildir.

Bütün bu düşüncelerimizin gerçekleşmesi için, bir bestecinin özellikle türsel ayırım yapmadan, çok daha fazla eser dinleme alışkanlığının olması gerekir. Besteci çalgısal eser yapmak için öncelikle, kendi teknik donanımını arttırmalı ve çok geniş bir repertuara hâkim olmalıdır.

Türk Müziği besteciliğinde eserlerin özünü inanılmaz derece değiştiren *nüans* ve *articulation*⁵ işaretleri genel olarak pek önemsenmez. Yani herkesin kendi ortalama

⁵ Articulation: Müzikte staccato, staccatissimo, martellato, marcato, tenuto, legato, portato gibi çalgı çalma tekniklerinin genel adıdır.

nüansları olmakta, dolayısıyla ortaya ortalama bir eser yorumu çıkmakta ve icrada eserlerin özgün yapısına ulaşılammaktadır. Sözelimi, özellikle hece bağı çalgısal ve sözel eserlerde çok önemlidir. Yaylı çalgıların yay bağlarının icrada sadece görsel olarak estetik amaçlı kullanılan bir ayrıntı olmadığını bilmek gerekir. Bu tür işaretler, ezginin vurgusunu, karakterini ve etkisini son derece değiştirdiği için, bunların özellikle bestecinin istediği şekilde kullanılması gerekmektedir. Bu konu, ancak bu yazım teknikleri notada var olduğunda önem kazanacaktır.

Uluslararası Sanat Müziği'nde, çalgısal eserler çoğunlukla çalgının icra özelliklerini en üst seviye göstermek üzere bestelenmiştir. Bunun yanında her ülkenin kendine özgü ifade ve ezgi anlayışları da söz konusudur. Ulusal verileri işleyen besteciler bunu göz önünde bulundurarak eser üretmişlerdir. Çalgıyı çalan kişi, dünya repertuarını da izler ve çalmak için çaba harcar. Çünkü bu o sanatçı için yeni bir hedef oluşturacaktır. Bizim de öncelikle çalgılarımızın teknik özelliklerini ve müziğimizin sahip olduğu zengin biçim ve makamsal ifade olanaklarını değerlendirmemiz gerekir. Dolayısıyla öneriler, üretimler, uygulamalar ortaya çıktıkça, çitanın daha da yukarı çekildiğini görmemiz mümkün olacaktır. Bunun sonucunda da dünya müzik kültürü ile etkileşim olanakları artabilecektir.

Kaynakça

- BEHAR, Cem. *Zaman, Mekân, Müzik*, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- SAY, Ahmet. *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1995.
- SAY, Ahmet. *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.
- SAY, Ahmet. *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.
- AKTÜZE, İrkin. *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan yayıncılık, Arkadaş Yayınevi, İstanbul, 2004.
- CANGAL, Nurhan. *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004.
- LEVENT, Necdet. *Çalgı ve Orkestralama Bilgisi*, Piyasa Matbaası, İzmir, 1997.
- AKDOĞU, Onur. *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Meta Basım, İzmir, 2003.
- BORAN, İlke, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez. *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Groves' Dictionary of Music and Musician, Version 3*. Oxford University Press, England, 1980.

TOYGUN DİKMEN İLE MÜZİK YAŞAMI ÜZERİNE GÖRÜŞME

Serap AKDENİZ

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Öğretim Görevlisi, Dr.

Toygun Dikmen Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nın kuruluş yıllarından itibaren on sekiz yıl gibi uzun bir süre okulumuza emeği geçmiş değerli bir hocamızdır. Ben de şu anda okulda öğretim görevlisi olarak görev yapan birçok arkadaşımızın ve benim üzerimde büyük emeği olan Toygun Dikmen hocamızla kendisinin müzik geçmişi, deneyimleri ve eğitimciliğine dair önerilerini içeren bir görüşme yapmayı uygun buldum. 26 Mart 2010 12.15'de Sayın Hocamızla okulumuz amfisinde, Âşık Veysel'i anmak üzere Mahmut Karagenç'in birinci sınıf öğrencileriyle hazırlanmış olduğu ve Yrd. Doç. Dr. Bahadır Tutu'nun da konuşmacı olarak katıldığı anlamlı sunumu izledik. Sunumdan sonra müdür yardımcımız Yrd. Doç. Dr İlhan Ersoy'un daveti üzerine Toygun Hocamız da Âşık Veysel'le ilgili anılarına anlatarak, günün anlamını daha da pekiştirdi. Daha sonra sayın hocamız Toygun Dikmen'le görüşmemizi gerçekleştirdik.

S. AKDENİZ Hocam bildiğiniz gibi okulumuzun eğitim hayatında yirmi beşinci yılını kutluyoruz. Ben de üzerimizde büyük emeği olan, birçok sanatçı ve eğitimci yetiştirmiş bir hocamız olarak sizinle bir görüşme yapmak istedim. Amacım eğitimde yirmi beşinci yılımız dolayısıyla yayınlanacak olan dergimizde sizin de yer almanız ve genç kuşakların da sizi tanınmasıdır.

T. DİKMEN Eksik olma Serapçığım. Çok mutlu oldum. İnşallah gerekenleri ifşa ederiz.

S. AKDENİZ Hocam müziğe nasıl başladınız?

T. DİKMEN Her müzisyenin söylediği gibi küçük yaşlarda diyemem. O zamanları iyi hatırlıyorum. Küçüklüğümlle ilgili hatırladığım en önemli şey annemle babamın Atatürk'ün öldüğünü duyduklarında ağlaşmalarıdır. Onları görünce ben de ağlamıştım. Ama şunu söyleyebilirim ki müzikle ilgili hatırladığım şey annemin iyiye yakın ud çalmasıydı. Babamın da çok güzel sesi vardı. Şu anda düşünüyorum da kimseyle bir tutamıyorum onun sesinin güzelliğini. Annem çalar babam da şarkı söylerdi. İlkokula başladığım sene çok yakın bir akrabamızın bir mandolini vardı. Gövdesi düz değil de ud şeklindeydi, tam bir mandolin. Sonradan ben onları İtalyan filmlerinde, Mandolinato orkestralarında gördüm. İlkokulda Fikri Şenürkmez diye bir öğretmenim vardı. O beni mandolin çalmaya yönlendirdi. Bir de annemin bir büyüğü olan teyzem benim kulaktan dolma söylediğim, annemden öğrendiğim eserleri çok beğenirdi.

Annemin adı Ayniye'dir. "Ayniye bu çocuğun sesi çok güzel heba etmeyelim" derdi. Kendisi çok aydın bir kişiydi. Türkiye'nin ilk kadın memurlarındandır. Kocasını da defterdar yardımcısıydı. İkisi de benim türkü okumamı çok destekliyorlardı. Bu arada Fikri Bey de beni çok destekliyordu. O aralar çok okunan bir türkü vardı. "Sabahtan kalktım da ezen sesi var."

Bana o türküyü öğretti ve daha sonra beni Halkevlerine yönlendirdi. Maalesef daha sonradan Halkevlerinin kapatılmasıyla halkın güzel sanatlarla ilişkin bir damarı kesilmiştir. Bunu söyleyebilirim. Yapılan Halk Müziği konserlerine annem ve babam beni de götürürlerdi. Ben de onlara çok özenmeye başlamıştım. Benim Halk Müziğine olan ilgim ve bağlılığım böyle başlamıştır.

- S. AKDENİZ Bu arada eğitiminize devam ediyordunuz değil mi?
- T. DİKMEN Tabii ilkokul bitmiş, ortaokula başlamıştım. Şu anda soyadını hatırlayamıyorum ama İlhan Hanım vardı. Müzik Öğretmenim. Onun havayla çalışan organyumunu vardı. Onunla sesimin genişliğini fark etti ve birkaç kez arpej yaptırdı.
- S. AKDENİZ Okulunuzun adı neydi hocam?
- T. DİKMEN Karataş Ortaokulu, sonradan lise oldu. Yüzük taşı gibi çok güzel bir okuldu. Tam deniz kenarındaydı. Neyse işte İlhan hoca müziğe çok yatkın olduğumu bana söyledikten sonra babamı çağırıp aynı şeyi babama da tekrarlamış. Babam da "annesi ud çalar ben de söylerim. Evde müzik yapılır ."deyince öğretmenimin ilgisi böylece devam etti. Daha sonra lise yılları geldi.
- S. AKDENİZ Hangi lisede okudunuz?
- T. DİKMEN O zaman İnönü Lisesiydi. Ben okurken adı değiştirilip Namık Kemal Lisesi oldu ve eski adı da Üçkuyular'daki bir liseye verildi.
- S. AKDENİZ Yani şu anda Alsancak'ta Fuar'ın karşısındaki lisede okudunuz değil mi?
- T. DİKMEN Evet, ben orada lise ikide okurken adı değişti. Allah rahmet eylesin orada da bir müzik hocam vardı. Ajlan Atrek Bey. Müziğe olan ilgimi o da fark etti. İlhan hanım gibi o da seslere net bastığımı söylerdi. Yaptığı bütün müzik etkinliklerinde bana yer verirdi. Aryalar, napolitenler okuturdu. Onları da okuyordum ama benim aklım Halk Müziği'ndeydi. Ama yine de o eserleri de okuyordum. Bu arada TRT'de Halk Müziği korusu kuruldu. Sene 1953. Bu arada hem ortaokuldan hem liseden arkadaşım vardı. Durmuş Yazıcıoğlu, Radyonun ilk sanatçılarından. Radyoya gidip gelirken okulda bir koro kurdu. Okul yönetimi bize okul içinde yayınlanacak bir canlı yayın hakkı verdi. Müzik derslerinde öğrendiğimiz eserlerden oluşan canlı yayını, haftada iki gün okul içinde bir buçuk saatlik öğle tatillerinde yapardık. Okulumuz tam gündü. Bahçede herkes bizi dinlerdi. Arada bir de bahçede dinletiler yapardık. 1953 yılında Mustafa Hoşsu Bey Muzaffer Sarısözen tarafından TRT'deki

Halk Müziği korosuna şef olarak görevlendirilmiş. Yayınlar canlı yapılıyordu. Bizi TRT'ye davet ettiler. Halk müziği koromuz ve okulun diğer korosu birlikte canlı yayına katıldık. Sene 1953 ya da 1954'tü. Çok değil, üç dört türkü okuduk. Durmuş bir gün dedi ki *"sen Türkçe'yi çok güzel konuşuyorsun ve sesleri güzel basıyorsun. Bunu Hoşsu Hoca da fark etmiş. Hoşsu hocaya velayet verilmiş. Koroya eleman alınacak Sen de başvurmalısın"* dedi ve benim dilekçemi elleriyle teslim etti.

S. AKDENİZ Hocam kaç yılında oluyor bu olay?

T. DİKMEN 1955'de. İmtihan günü açıklandı ve ben sınava girdim. İmtihan heyetinde Arif Sami Toker, Mehmet Kasabalı vardı. Bir türkü söyledim. Bayağı da güzel söyledim. Başka bir türkü daha istediler. Okudum. Halkevi'ndeki çalışmalarda da türküler öğrenmiştim. O sınava otuz beş kişi ses müracaat etmiş. Beş kişi kazandık. Bedia Akartürk ve ben ses olarak, Abdurrahman Yörüktümen de mey sanatçısı olarak sınava kazandı. Kendisi ümmiydi. Okuması yazması yoktu ama çok iyi bir repertuarı vardı. Bir de Özkan diye bir arkadaşımız vardı ve biri daha vardı bağlama çalardı. İşte dört beş kişi kazandık. Koronun önceki eleman sayısı dört beş kişiydi. Özkan, ben ve Bedia da eklendik.

S. AKDENİZ Bu kadrolu sanatçı sınavı mıydı?

T. DİKMEN Hayır. Radyoya gittiğimiz gün için para alacaktık.

S. AKDENİZ Bu arada siz liseye mi gidiyordunuz?

T. DİKMEN Lise bitmişti. Bana altı ay kadar para vermediler. Bu arada Ediboğlu'nun beyi müdür tayin edildi. Şu meşhur şiir var ya, "Catal karam Çingenem" şiirini yazan Ediboğlu'nun beyi. Ben de Bedia'ya 5 TL verilip bana verilmediğini anlatınca duruma çok üzüldü ve çözüm bulmak için elinden geleni yaptı. Dünya efendisi bir beydi. O sırada ben hem belediyede çalışıyordum hem de radyoda çalışıyordum. Çözüm için Hoşsu hocayı ve muhasebe memurunu çağırdı. Benden başka kadrolu kimse yok nasıl olur da gelen tahsisat üleştirilmiyor dedi. Askere giden bir arkadaşın maaşını bana verdiler. Maaş almaya başladım. 585 kuruş her program başına almaya başladım. Hoşsu hoca bizi programlara davet ediyor ve dersler de yapıyordu. Hoşsu Hoca benim veli nimetimdir. Ne öğrendiysem ondan öğrendim. Üzerimde çok emeği vardır.

S. AKDENİZ Benim üzerimde de emeği çok büyüktür. Sağ olsun. Çok severim kendisini.

T. DİKMEN Sağ olsun. Hoşsu hocanın şefliğinde, Atılı Spor Kulübü'nü yönetiminin toplantı salonunda küçücük bir yerde misafirli canlı yayın yapılıyordu. Biz de o yayınlara katılıyorduk. Atılı sporun ahırları da prova odası, memur odası falan olmuş. Stüdyoda hem beste müziğinden hem bizden saz çalanlar vardı. İtiş kakış oturuyorduk. Programda bir spiker arkadaş vardı. Misafirlere bilmece soruyordu. Genç bayanlardan birini kaldırıp cevabını bilip bilmediğini sordu. O da bilmediğini söyledi.

Misafirlerden hiç kimse bilmeceyi bilemedi. Spiker arkadaş bize dönerek bilmeceyi bilip bilmediğimizi sorunca ben elimi kaldırdım. Kaldırmaz olaydım. Cevabı söyleyince beni tebrik ettiler. Spiker soruyu daha önceden bilemeyen bayana "biz yine de size bir hediye verelim hangi şarkıyı ya da türküyü istersiniz?" deyince, bayan da "bilmeceyi bilen beyden bir türkü isterim" deyince elimiz ayağımız birbirine dolandı. Daha ilk kez canlı yayına girmişim. Canlı yayındayız, hiç provamız yok ve ben daha hiç solo yapmamışım. Ne yapacağımız bilemedik. Hoşsu hoca bana bakıyor. Onun bize öğrettiği bir Şarköy türküsü vardı. "Al mendili mendili kız sever karanfili". Yavaşça hocaya o türkünün adını söyleyince hoca rahatladı. Sazlar başladı re üzeri çalmaya ama hâlbuki ben la üzeri okuyorum ama yapacak bir şey yok. Ben başladım okumaya. "Al mendili mendili" diye ama sanki yaşlı bir adam okuyor, ses boğuk boğuk çıkıyor. Son derece pest. Hatta benim hanım da o zaman dinlemiş ama daha biz tanışmıyorduk Radyoyu hiç kapatmamış. "Nereden bulmuşlar bunu" demiş. İşte böylece ilk solomu yapmış oldum.

- S. AKDENİZ Peki, hocam sözleşmeli kadroya ne zaman geçtiniz?
- T. DİKMEN 1953'ten sonra, yapılan ilk sözleşmeli kadro sınavında kadroya geçebilirsiniz dediler. İstisna akitli sözleşmeli kadroya geçmek için belediyedeki işimden istifa ederek kadroya geçtim. Sene 1962 falandı galiba. Artık belli bir maaş almaya başladım. Radyoya girdikten sonra ayrılincaya kadar ayda dört solo yapan sanatçı vasfını taşıdım. Bize Necdet Varol radyo müdürü olunca, Konservatuar yeni açılmıştı.
- S. AKDENİZ Bizim Konservatuar mı? Dokuz Eylül Konservatuarı mı?
- T. DİKMEN Dokuz Eylül. Şu anda Orduevini biraz geçince tiyatro var ya, o mevkide açıldı.
- S. AKDENİZ Evet biliyorum. Ben Kız Lisesi'nde okurken önünden geçerdim. Evet, Dokuz Eylül Üniversitesi'nin Konservatuarı açıldıktan sonra ne oldu hocam?
- T. DİKMEN Necdet Varol oradan birçok hocayla anlaştı. Onlardan ders almaya başladık. Nazime Aybirtek şan hocası olarak geldi. *Bir bahar akşamı rastladım size* şarkısının güfte yazarı Fuat Edip Baksı edebiyat hocamızdı. Kompozisyon hocaları geldi. Feride Barras ve eşi hocam oldular. Üç sene eğitim aldık. Hem de yüksek konservatuar eğitimi aldık. İzmir, İstanbul, Ankara radyolarından çok büyük bir kadronun olduğu, üstatların olduğu, bize ders veren hocaların da bulunduğu bir imtihan heyetinden geçtik. Övünmek gibi olmasın çok büyük bir başarıyla kazandım. Maaşım katlanarak arttı. Kadrolu sanatçı oldum.
- S. AKDENİZ TRT'de hangi sanatçılarla çalıştınız?
- T. DİKMEN Mustafa Hoşsu hoca vardı. Benim üzerimde emeği çok büyüktür, sağ olsun. Durmuş Yazıcıoğlu vardı. Hamit Çine, Alaeddin Seçgel, Şerafettin

Civelek, İbrahim Dallıkavak, Nimet Oğuz ve eşi Zeki Oğuz, Ahmet Çubukoğlu, Osman Türen, Mürüvvet Akkaraca, Mükerrerem Baydar benim dönem arkadaşlarımdı. Benden sonra Serpil Kaya ve eşi Nihat Kaya, Hale Gür, Ahmet Günday, Yılmaz İpek, Meryem Ün ve eşi Necdet Mahir Ün de kadroya girdiler. Onlarla da çalıştık.

- S. AKDENİZ Bedia Akartürk?
- T. DİKMEN Bedia'yla kısa süre çalıştık. O ihtilaldan sonra Ankara'ya gitti.
- S. AKDENİZ Peki, hocam Konservatuarda hocalığa başlamanız nasıl oldu? TRT'de çalışırken mi burada derslere başladınız?
- T. DİKMEN Hayır. Ben 1982'de emekli oldum. Ama müzikle bağımlı hiç koparmadım. İki sene evveline kadar her gün ilk defa okuduğum ya da hiç bilmediğim eserlerden iki tanesini okurdum. 6000 tane repertuar elimden geçmiştir. Radyoda çalıştığım süre içinde iki defa, yaptığı sololarda yeni eserlere sıkça yer veren sanatçı seçildim. Bu çalışma iki defa yapıldı birinde ben seçildim. Birinde de bayanlardan Hale Gür'le ben seçildim.
- S. AKDENİZ TRT radyolarının hepsini kapsıyor muydu bu istatistik?
- T. DİKMEN Tabii. Ankara, İzmir, İstanbul, Erzurum radyoları arasında oldu bu çalışma.
- S. AKDENİZ Ne güzel hep kendinizi yenilemişsiniz. Tabii repertuar çalışmalarınız sürerken Konservatuvarımız açıldı değil mi?
- T. DİKMEN Tabii. Ama ben emeklilikten sonra da bir müddet programlara katılıyordum.
- S. AKDENİZ Öyle mi? Peki Konservatuarda derslere ne zaman başladınız?
- T. DİKMEN 1985'de başladım. 2003'de emekli oldum.
- S. AKDENİZ Okul kurulduktan bir yıl sonra yani.
- T. DİKMEN Evet. Hakan Cevher'in de bulunduğu sınıfa ilk olarak girdim.
- S. AKDENİZ Evet. Hakan hoca, Hülya hoca, Engin hoca değil mi?
- T. DİKMEN Evet, işte o sınıftı. Hoşsu hoca 1984'de geldi. Ondan sonra gelen Halk Müziği hocası da ben oldum. Ben bir yıl sonra başladım. Benden sonra yanılmıyorsam Halk Müziği hocası olarak Hamit Çine geldi.
- S. AKDENİZ Okulda derslere başlamanız nasıl oldu? Davet mi edildiniz?
- T. DİKMEN Dr. Ayhan Sökmen ilk olarak çağırdı. "*Dilekçeni ver, başvuru*" dedi.
- S. AKDENİZ Öyle mi? Benim de solfej hocamdı. Biz de emeği çoktur. Kendisini saygı ile anarım. Okulumuzun kuruluşunda en çok emeği geçen kişilerdendir.
- T. DİKMEN Tabii. İşte Ayhan Bey'den sonra Hoşsu Hoca da beni Refet Bey'e önermiş. Böylece derslere başladım. Uzun yıllar Adnan Polge hocayla aynı odayı paylaştık. Çok sevdiğim bir arkadaşımıdır. Kendisiyle TRT'den tanıştık.
- S. AKDENİZ Hangi derslere girdiniz hocam?
- T. DİKMEN Türk Halk Müziği Solfej ve Nazariyatı, Türk Halk Müziği Repertuarı ve Folklor derslerine girdim.

- S. AKDENİZ Hocam yetiştirdiğiniz öğrencileriniz kimler?
- T. DİKMEN Ayhan Kaftancıoğlu. Dört radyo sanatçısının hocası oldum ve daha sonra radyoya girdiler. Onları ben çalıştırdım ama isimleri şimdi aklıma gelmiyor. Sadece Ayhan aklıma geldi. O da Hoşsu Hoca'dan bana devredildi. Bir de Perihan İpekkentli vardır.
- S. AKDENİZ Onların haricinde bizim okluda yetiştirdiğiniz ve şu anda TRT'de çalışan arkadaşlarımız da var tabii. Sabahattin Gülümser, Ali Çakar, Tuğba Ger değil mi?
- T. DİKMEN Tabii. Hüseyin Turan. Bir oğlumuz daha vardı. Orhan Ölmez. Ankara radyosunda birkaç çocuğumuz daha var.
- S. AKDENİZ Emre Oral burç mu?
- T. DİKMEN Evet. Onlarla çalışan çocuklar da var ama isimlerini hatırlayamıyorum.
- S. AKDENİZ Bu arada Makbule Kaya da sizin öğrencinizdi değil mi?
- T. DİKMEN Tabii. A'dan z'ye onun hocasıyım.
- S. AKDENİZ Hocam günümüzde yapılan TRT programları hakkında ne düşünüyorsunuz?
- T. DİKMEN Şu anda yapılan programları kesinlikle tasvip etmiyorum. Çünkü rahmetli Sarısözen hoca bu işe hayatını verdi. Şimdi ne kanunu kaldı, ne udu kaldı. Hepsi Halk Müziği'nde yapılan müziklerde kullanılıyor. Sakın o sazları sevmemişim düşünülmesin. Bilakis bayılırım o sazları dinlemeye ama Halk Müziği içinde değil. Tambur çalınıyor. Hatta cümbüş bile çalınıyor, çıldırmak işten değil. Bağlama takım olarak yeter. Curadan divana kadar. Kemanelerimiz var, kabak kemanemiz var, hindistan cevizinden yapılmış kemanemiz var, Karadeniz kemençemiz var. Nefesliler desen kıyamet kadar. Saz fakiri miyiz yani. Sarısözen hoca bu müzikleri duysa kemikleri sızlar. İstanbul'da yapılan bir televizyon programında "*Sarısözen'in kemikleri sızlıyor*" dediğimde spiker ne diyeceğini bilemedi ama neyse ki yayınlandı. Bütün sazları bir araya koyuyorlar. Bir ondan bir bundan çalıyorlar.
- S. AKDENİZ Haklısınız maalesef Türk Sanat Müziği'nde de aynı karmaşa var. Arabesk bile okunuyor.
- T. DİKMEN Millele bir yığın parçayı türkü diye dinletiyorlar. Türkü değil özgün müzik o. Gelenek falan kalmadı. Arabesk de çalıyorlar. Arabesk müzik içinde de sevdiğimiz şeyler yok mu var tabii. Mesela Orhan Gencebay'ın yaptığı eserler. Ama bunlara Halk Müziği demesinler yani. Özgün müzik bunlar. Bunlar türkülerin özelliklerini taşıyor ki.
- S. AKDENİZ Hocam hatırladığım kadar çalıştırdığınız korolar da vardı değil mi?
- T. DİKMEN Evet. Çalıştırdığım Amerikan Kız Lisesi üç defa Türkiye birincisi oldu. Öyle ki "*Amerikan Kız Lisesi varsa ve başlarında da Toygun Dikmen varsa hiç yarışmaya girmeyelim*" diyenler vardı. Çok disiplinli bir okuldu. Rafine mensuplarının korosunu çalıştırdım. Aşağı yukarı yedi yıl Tekel

korosunu çalıştırdım. Türkiye’de birçok şehirde büyük alkışlar aldık. Basın yayını çalıştırdım. Adana’da yapılan yarışmada Türkiye ikincisi olduk. Yetkin kişiler birinciliğin bizim hakkımız olduğunu söylemişlerdi. Bunu övünç kaynağı olarak söylemiyorum. Sadece onların düşüncelerini aktarıyorum. Çalıştırdığım korolar münasebetiyle birçok ülkeye de gittim.

S. AKDENİZ Hangi ülkeler?

T. DİKMEN Polonya, Portekiz, İspanya, İrlanda, Hollanda, bazılarında koroyla gittim. Bazılarında Halk Müziği’yle ilgili konuşmalar yaptım. Bazılarında da türkü söylemek için gittim. Yunanistan’ın Girit Adası’nda bir sempozyuma konuşmacı olarak gittim. Bizim klasik kemençeye lir diyorlar ve kendilerine mal ediyorlardı. *“En büyük lir sanatçımız İhsan Özgen’dir”* diyorlardı. Ben de *“nasıl olur da bu çalgı sizin olur. Çalgı sizin, ama Sanatçı Türk. İhsan Özgen de benim arkadaşımdır. Bu bizim klasik kemençemizdir. Bunun birçok çeşidi de vardır. Kabak kemane, Karadeniz kemençesi, Hindistan cevizinden yapılan kemençe. Bu bizim çalgımızdır. ”* Diye bir konuşma yaptım. Çok hararetle bir konuşmadı. 45 dakikalık konuşma süresi vardı. Ben 4 saat konuştum. Böyle ilginç anılarım da var yani.

S. AKDENİZ Gerçekten çok ilginç bir anıymış. 2003’de emekli olduktan sonra neler yapıyorsunuz hocam?

T. DİKMEN Tekel Korosu’nda üç yıl öncesine kadar devam ediyorduk. 4 c maddesi çıkınca bize de yol görüldü. Korolar da bitti. Başka da bir şey yapamıyorum. Emeklilik dönemim pek de iç açıcı geçmiyor açıkçası. Tam rahat edeceğim sırada hastalıklarla uğraşıyorum. Şeker hastasıyım, yüksek tansiyon hastasıyım, baş dönmesi problemim var. Son yıllarda iki önemli hastalık geçirdim. Biri zatürreeydi. Bir de böbrek ameliyatı geçirdim. Böbreğimin biri alındı. Sonra da pek doğrulamadım. Yine de şükrediyorum.

S. AKDENİZ Tabii. Size çok düşkün, çok anlayışlı bir eşiniz var. Torunlarınız, kızlarınız, oğlunuz var. Onların varlığı bile size yetiyordur herhalde?

T. DİKMEN Tabii. Üç torunum var. İki erkek bir kız. Biri iç mimar oldu bu sene. Daha diplomasını alamadı ama. Biri ilköğretimi bitirdi. Bir oğlan daha var. Fırsat bulursam kızımın maçlarını seyretmeye gidiyorum. Kendisi hakem, spor hocası aynı zamanda. Burada halk oyunları bölümü açıldığında yapılan sınav heyetindeydi. Diğer kızım da TRT’den bu yıl emekli oldu. Daha doğrusu iki gün önce emekli oldu. Ege Üniversitesi’nin kurduğu radyo ve televizyonunda yönetim karosunda yer almaya başladı. Oğlum Türkiye’nin en büyük kurumlarından birinin yöneticiliğinden emekli oldu. Bir gelinim var çok hanım hanımcık çok severim. On yedi on sekiz yılda kooperatif yoluyla aldığımız bir

- yazlığımız var Özbek'te. Atınç hocayla birlikte aldık. İnşallah o da iyileşir de gelir yanımıza. İki senedir senenin dört ayını orada geçiriyoruz.
- S. AKDENİZ İnşallah Allah Atınç hocama da size de sağlık versin. Emekliliğinizin keyfini sürün.
- T. DİKMEN İnşallah. Eşim olgunlaşma mezunu olmasına rağmen büyük hata yaptım ve çalışmasına izin vermedim. Benimle birlikte zor ve sıkıntılı günler geçirdi ama bana her zaman destek oldu. Çocuklarımın çok iyi yetişmesinde büyük rolü vardır. Allah herkese benim eşim gibi bir eş versin.
- S. AKDENİZ Ne mutlu eşinize, kıymetini biliyorsunuz. Hocam çok teşekkür ederim. Gerçekten bilmediğimiz birçok yönünüzü öğrenmiş oldum. Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?
- T. DİKMEN Estağfurullah. İnşallah başını ağrıtmamışumdur. Hayat hikâyemi biliyorsun artık. Konuşmamızı bitirmeden öğrencilerime bir tavsiyem var. Bir gün bile dersime geç kalmadım. Ayağım kırıldı alçıya aldardım okula dersime yetiştim. Bir gün bile dersime sakallı gelmedim.
- S. AKDENİZ Tabii hocam bilmez miyim? Bu sizin mesleğinize gösterdiğiniz saygıdan kaynaklanıyor.
- T. DİKMEN İnsana saygı çok önemlidir. Serapçığım konservatuar hariç birçok bölümde derse girdim. Ziraat, tıp, eğitim, iletişim... Çoğunun yaşı benim üçte birim kadardı. Ama binlerce öğrencinin birine bile saygıda kusur etmedim. Onlardan da hiçbir saygısızlık görmedim. Hala birçok öğrencim arar hatırımı sorar. Sadece sizden değil. Diğer fakültelerden bile arayanlar var.
- S. AKDENİZ Ne mutlu size. Herkese nasip olmaz. Bu yüzden bizim için önemlisiniz. Ben öğrenciliğimde sizin öğrencilerle olan iletişiminize hayranlık duyardım. Tanıdığınız tanımadığınız her öğrenciye selam verirdiniz. Bir hocamız tarafından verilen sıcak bir selam hepimizi çok mutlu ederdi.
- T. DİKMEN Serapçığım Hatayî'nin bir dörtlüğü vardır. Bu benim hayat felsefemdir. İstersen görüşmemizi bununla bitirelim.
- HATAYİ HAL ÇAĞINDA
HAK GÖNÜL AL ÇAĞINDA
YÜZBİN KÂBE YAPMAKTIR
BİR GÖNÜL AL ÇAĞINDA
- S. AKDENİZ Hocam gerçekten de sizi anlatan bir dörtlük. İnşallah uzun yıllar ailenizle mutlu, sağlıklı günler geçirirsiniz. Kendi adıma ve bütün öğretim görevlisi arkadaşlarım adına, üzerimizdeki emekleriniz için sonsuz teşekkür ederim.
- T. DİKMEN Ben teşekkür ederim.

KÖÇEKÇELERİN MÜZİK YAPISI

Hülya UZUN

AKÜ Devlet Konservatuarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, Öğretim Görevlisi

Türk sosyal hayatında asırlar boyunca devam eden kadın-erkek ayrılığı aile topluluklarından eğlence yerlerine, nakil araçlarından, kır gezmelerine kadar her konuda bir ikilik doğurmuştur. Çeşitli amaçlarla düzenlenen eğlencelerde kadınlar ayrı, erkekler ayrı toplanırlardı. Ayrı ayrı yapılan bu toplantıların erkekler bölümünde, kadın oyuncuların, dansçıların yokluğunu gidermek amacıyla köçek adı verilen erkek oyuncular, oyuna çıkar ve erkekleri eğlendirirdi.

Eski düğün ve eğlencelerde, kadın kılığına girerek, çalgılar eşliğinde oynayan ve bu işi meslek olarak seçen erkeklere "Köçek" denir. "Köçeğin aslı "Kösektir. "Kös" Osmanlıcada "bâhi" anlamına gelir. Bâhi, şehveti uyandırır şekilde dans edenlere verilen bir isimdir." (Arseven,1966: 1126) Farsçada ise küçük, genç anlamını taşıyan "Kuchak" kelimesinden gelir. Osmanlıcada farklı, Farsçada farklı bir anlam taşıyor gibi görünse de aslında burada tanımlamaya çalıştığımız köçek kelimesini, her iki anlam da ifade etmektedir. Çünkü köçek olabilmek için eğitime alınan erkek çocuklar, küçük yaşlarda yani 7-8 yaşlarından itibaren eğitime alınır ve en az 6-7 sene eğitim görürlerdi. Eğitimleri sırasında da dans etmenin incelikleri öğretilirdi.

Bir köçeğin yetişmesi çok da kolay sayılmazdı ve her erkek çocuk da köçek olamazdı. Eli, yüzü düzgün, güzel ve vücutlarının da biçimli olması gerekirdi. Aynı zamanda bu işi yapabilecek kadar yetenekli de olacaktı. Seçilen erkek çocuklar 7-8 yaşlarında çalışmalara başlar ve biraz önce de belirttiğimiz gibi en az 6-7 sene eğitim gördükten sonra 13-14 yaşlarında köçek takımlarına alınırlardı. Bu süre içinde saçlarını uzatırlar ve özel şekilde giyinirlerdi. Bunun yanında kaşık çalması, zil dövmesi öğretilir, usul, ritim gibi konularda da bilgi verilirdi. Köçek dans işini sakalları uzayana ya da yüzündeki genç ifadeyi kaybedene kadar sürdürebilir, bundan sonra geri planda kalıyordu. "Köçekler önceleri ırk ve din farkı gözetmeksizin Müslüman, Hristiyan Sakızlı Rumların, Yahudi ve Çingenelerin arasından çıkmasına rağmen, sonraları sadece Rumlara has bir gelenek halini almıştır." (Özalp, 1992: 26)

Köçeklerin kıyafetleri ise şöyledir: Oyun sırasında sırma işlemeli kadife mintan, mintanın altında bulunan ipek, sıçandışi işlenmiş gömlek ve yine sırma saçaklı ince, renkli, saf ipekten yapılmış bir kumaş – ki buna canfes denir – şalvar giyer, bellerine süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer bağlarlar, kıyafetleri bol işlemeli ve mücevherlerle kombine edilirdi. Saçları uzun ve başları açık olurdu. Bazen tepelerine küçük bir fes, üzerine ipek ve kıyılar sırma ile süslenmiş çevre giyerler, parmaklarına perçem ziller takarlardı. Köçekler düğün, bayram, şenlik, festival gibi özel ve mutlu günlerde boy gösterirlerdi.

Köçek toplulukları sayıları üç kişiden, bir-iki düzineye kadar köçekten, saz heyetinden ve çeşitli taklitler yapan oyuncularından oluşurdu. Küçük topluluklar 2-3 hanende ile 5-6 sazdan meydana gelirdi; büyük topluluklarda ise hanende ve sazende sayısı artardı. Köçek takımlarının küçük topluluklarında en az bir kemençe olmak üzere iki lavta, birkaç def ile zilli maşa gibi vurmali çalgı bulunurdu. Büyük topluluklarda ise bu çalgılara keman, cümbüş, bağlama, kanun, darbuka, def, kaşık ve zil de eklenirdi.

Evliya Çelebi, köçekler ve köçeklerin dansı konusunda bilgiler verirken, köçeklerin kadınısı tavırlar sergilediklerini belirtmiştir. "Zengin kimseler bunlar uğruna bütün varlıklarını döküp saçarlardı. Bunlar yüzünden kavgalar çıkar, yeniçeriler aralarında dövüşüp, kanlı bıçaklı olurlardı."(And, 1968: 25) "Köçekliğin kaldırılışı üzerine iki görüş öne sürülmüştür. Bunlardan birincisi, Sultan Mahmut bunları yasaklamış ve onlar da Mısır'a Mehmet Ali Paşa'nın yanına kaçmışlar; diğeri ise 1274 (1857) tarihli bir kanunla veya 1856'da irade-i seniye (yüce ferman) ile bunlar yasak edilmişti."(And, 1969: 62)

Köçeklerin oyununa eşlik eden kıvrak ezgili dans şarkısına "köçekçe" denir. Köçekçeler geçen yüzyılın sonuna kadar saray, konak ve halk eğlencelerinde, yerine göre kadın ve erkek meclislerinde, köçeklerin ve çengilerin (kadın dansçı) oynaması için tertip edilmiştir. Sözlü müzik eserlerinden meydana gelen köçekçeler dans amaçlı bestelenmiş ve orijinal bir müzik formudur. Genellikle halk müziği formuna yakın, birçok makam ve usul geçkileri, taksimler ve parlak aranağmelerle birbirine bağlı uzun fasıllar halindedir.

Köçekçeleri edebi yönden incelediğimizde karşımıza şekil yönünden iki temel form çıkmaktadır. Bunların birincisi mâni, ikincisi koşmadır. Türküler bu iki temel formun transformasyonlarından (şekil değiştirmeler) doğmuştur. 17. yüzyıldan itibaren halk şiirine aruz kalıplarının girmesiyle birlikte köçekçe metinlerine aruzlu sözler de girmiştir. Köçekçelerin metinleri saf, edebi bir tür niteliğinde değildir. Bazen karşımıza tamamen bir koşma, türkü, mâni vs. gibi şeklinde çıkabilir. Kullanılan dil, genellikle sade bir dildir. Aruz kalıpları ile yazılmış olanları dışında anlatım gayet basittir. Aşk, hasret, ayrılık, özlem gibi konular işlenmiştir. Konusu genellikle sevgilidir ve sevgiliyi anlatmak içinde çeşitli benzetmeler yapılmıştır. Bu benzetmelerin bazıları Divan edebiyatında olan kalıplaşmış, sanatlı benzetmelerdir. Örneğin; sevgilinin kaşları hilâle ve kemana; boyu serviye, zülüfleri topa benzetilmiştir. Bunu örnekle anlatmak gerekirse Hicazkâr Köçekçe Takımının ilk dördlüğünü verebiliriz:

BEKLİYORUM SALINARAK ÇIK RAKSA HEMAN
GÜZEL ENDAMINI GÖRMEK EY KAŞI KEMAN
KÂKÜLLERİNİ DÖKÜP DE SEN NAZLI CİVAN
RAKSA ÇIK AFETİ DEVRAN, GEL YOKTUR ZAMAN

Diğer yandan halk edebiyatında kullanılan çeşitli benzetmeler de köçekçe metinleri içinde görülmektedir. Örneğin; sevgilinin yürümesini, ceylanın sekerek yürümesine, ayrıca sevgilinin güzel yüzü gül, sümbül, lâle gibi çeşitli çiçeklere benzetilmiştir. Buna da Gerdaniye Köçekçe Takımı içinde yer alan Gülizar Türkü'nün ilk dördlüğünü örnek olarak verebiliriz:

NAZLI NAZLI SEKÜP GİDER
 NE GÜZEL CEYLAN, NE ŞİRİN CEYLAN
 DÖNÜP DÖNÜP BAKAR GİDER
 NE GÜZEL CEYLAN, NE ŞİRİN CEYLAN

Osmanlı İmparatorluğu'nun her yönden altın çağını yaşadığı 15. ve 19. yüzyıllarda köçekler her türlü eğlence ve şenliklerin vazgeçilmez bir parçası olmuş, köçekçeler de bu yüzyıllar içerisinde kendini göstermiştir. Köçekçelerin ilk olarak kim tarafından ve hangi yüzyılda bestelenmeye başlandığı bilinmemektedir. Bu nedenle bazı köçekçe takımları günümüze anonim olarak gelmiştir. Fakat son yüzyıldan itibaren köçekçelerin notaya alınmaya başlandığını ve bir yandan da 20. yüzyıl bestekârları tarafından köçekçe bestelendiğini görmektediriz

"Köçekçeler "ağırlama" adı verilen ve "çifte sofyan" gibi oyun ritmine uygun usullerle bestelenen aranağmeler ile başlar. Her parçanın arasında ve sonunda yine birer aranağme çalındıktan sonra diğer parçaya geçilir." (Karadeniz,1965: 175) Hatta köçekçelerde aranağme o kadar önemlidir ki, bir dörtlüğün her mısrasından sonra ya da her iki mısradan sonra çalınan uzun, kıvrak ve ritmik bir aranağme karşımıza çıkabilir. Bu aranağmeler, oynayanın kıvraklık becerisini göstermek amacıyla çalınır. "Köçekçelerin ilk kısımları yürükçe icra edilir. Bu sürate "abdal" denir. Bazen biraz daha süratlice icra edilir ki, buna da "büyük abdal" denir. Son aranağmeler ise "aydın" adı verilen daha hızlı bir tempo ile çalınır.

Köçekçe takımlarında eserler çeşitli usullerle bestelendiği gibi aynı köçekçe takımı içinde değişik usuller kullanıldığı da görülmüştür." (Karadeniz, 1965: 175)

Köçekçe takımlarında en çok kullanılan belli başlı usuller ise şunlardır:

Aksak (Ağırlama – Çifte Sofyan)

Devr-i Turan

Devr-i Hindi

Türk Aksağı

Sofyan

Nîm Sofyan

Curcuna

Düyek

Köçekçe takımlarının ya başında ya da ortasında serbest okunan yerler de vardır. Bu ritimsiz okunan sözel bölümler ve parçanın arasında yapılan saz taksimleri ki, bu taksimi genellikle kemeçe yapar, nedensiz değildir. Ritimsiz okunan sözel bölümler oynayanları, yapılan saz taksimleri ise çalan sazendeleri dinlendirmek amacı ile düzenlenmiştir.

Köçekçeler ya tek makamdan meydana gelmiştir ya da birbirine yakın birkaç makamdan meydana gelmiştir. Bir makamdan bir diğer makama geçilirken arada bir yay sazı ile taksim de yapılmaktadır. Fakat bu eserlerin müzik açısından çok fazla değeri yoktur. Çünkü bunlar dinleyenin göz ve kulağına hitap edecek şekilde hoş vakit geçirtecek eserlerdir.

Köçekçe takımları daha çok "Karcığar, Gerdaniye, Hicaz, Gülizar, Muhayyer, Tahir, Hüseyini, Hicazkâr, Suzidil ve Şeddi-i Araban ile Mahur" makamlarından meydana gelmiştir. Fakat bu makamların içinde en çok kullanılan makam karcığardır. Elimizde 3 tanesi takım, 2 tanesi de şarkı olarak bestelenmiş 5 tane Karcığar Köçekçe bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi de çok sesli olarak bestelenmiştir. Bu eser de Dr. İrfan Doğrusöz'e aittir.

Yukarıda belirtilen makamlardan meydana gelen köçekçe takımlarında, geçkilere fazla itibar edilmemekle birlikte yapılan geçkiler daha çok birbirine yakın makamlardan olmuştur. Buna göre köçekçe takımlarında en çok kullanılan çeşnilerden biri ve en önemlisi, Çargâh perdesindeki Nikriz beşlisidir. Hemen hemen bütün eserlerde kendini gösteren bu çeşni, köçekçelerin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Dolayısıyla Neva perdesindeki Hicaz'lı kalış da önem kazanmıştır. Diğer önemli kalışlar; Muhayyer perdesinde Uşşak, Gerdaniye ve Neva perdesinde Buselik, Çargâh perdesinde Çargâh ve Dügâh perdesinde Uşşak'tır.

Köçekçe takımlarında yer alan genel bir aranağme vardır. Bu aranağme hemen hemen her köçekçe takımında yer almaktadır. Bazen tümü verilmeyip bir köçekçe takımının içinde bir veya birkaç bölümü kullanılmıştır. Aranağme şöyledir:

Köçekçe formunda genelde kendine özgü bir melodi yapısı görülmektedir. Bu melodik yapı benzer aralıkları ve nota değerliklerini içerir ve melodik yapı çok küçük değişikliklerle birlikte farklı makamlarda kendini gösterir. Aşağıda verilen örnekler dikkat çekicidir.

Bayati-Araban Köçekçe Takımı



Gerdaniye Köçekçe Takımı



Hicaz Köçekçe Takımı



Karcıgar Köçekçe Takımı I.



Karcıgar Köçekçe Takımı II.



Esere serbest giren köçekçe takımları da vardır. Fakat bu eserlerde de şöyle bir durum göze çarpar: Örneğin esere adını veren makamdan, farklı bir makamla bu serbest bölüm icra edilmiş, daha sonra esas makama dönülmüştür. Örnek olarak Hicaz Köçekçe ile Karcıgar Köçekçe Takımını II'yi verebiliriz. Hicaz Köçekçe'nin giriş bölümü serbesttir. Bu bölümde Hüseyini makamı ile serbest olarak esere başlanmıştır. Yine bir başka eserde Karcıgar Köçekçe II'nin girişi serbest olarak icra edilir ve makamı Acem Aşiran'dır.

Köçekçe Takımlarında eserlerin uzun soluklu olmasını ve yapıma amacı da düşünülerek, tiz perdeler çoğunlukla kullanılmış, pest perdeler üzerinde fazla bir ezgi meydana getirilmemiştir. Bu eserlerde form itibarıyla de genel olarak iki şekil karşımıza çıkar:

- | | |
|-----------------|-----------------|
| 1. A - Aranağme | 2. A - Aranağme |
| B - 1. mısra | B - 1. mısra |
| C - 2. mısra | C - Aranağme |
| D - 3. mısra | D - 2. mısra |
| E - 4. mısra | E - Aranağme |
| F - Aranağme | F - 3. mısra |
| | G - Aranağme |
| | H - 4. Mısra |
| | I - Aranağme |

Köçekçe besteleyen bestekârları şöyle sıralayabiliriz: Şeyh Ethem Efendi, Dede Efendi, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ziya Özbekkan, kadın bestekârlar arasında Neveser Kökdeş, Arif Sami Toker, Dr. İrfan Doğrusöz.

Önemli köçekçe icracıları ise şunlardır : Kemeñceci Nikolaki, Kemeñceci Vasil, üç kardeş olan ve üçü de Lavta çalan Andon, Civan Ağa ve Hristo kardeşler, Kemani Tahsin ve Tanburi Cemil Bey'i sayabiliriz.

Köçekçe takımları 15. yüzyıl ile 19. yüzyıl arası en gözde olduğu yıllardır. Kendine özgü ritmi ve nağmeleri bulunan, dinleyenleri sıkmadan, canlı bir yapıya sahip olan bu eserlerin yapılış amacı sadece köçeklere eşlik etmek olduğu için, sadece müzik yönünden değil, edebî yönden de incelendiğinde fazla bir değer taşımadığı görülmüştür. Köçekçe takımı besteleyen besteciler de bu nedenle isimlerini açıklamaktan kaçınmışlardır. Fakat Dede Efendi ismini açıklamaktan kaçınmamış ve sonraki besteciler de isimlerini yaptıkları eserlerin üstüne yazmaya başlamışlardır.¹

Kaynakça

- AND, Metin, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla-Karagöz-Ortaoyunu, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1969.
- AND, Metin, "Çengiler ve Köçekler", Hayat Tarih Mecmuası, İstanbul, Yıl: 4, cilt: 2, sayı: 2, sıra: 38, Tifdruk Matbaacılık Sanayi A.Ş. Basımevi, 1968.
- ARSEVEN, C. Esad, Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1966.
- KARADENİZ, M. Ekrem, Türk Musikisi Nazariye ve Esasları, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, Genel Yayın: 238, Sanat Dizisi: 37, 1965.
- ÖZALP, M. Nazmi, Türk Musikisi Beste Formları, Ankara, T.R.T. Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü, Yayın No: 239, 1992.

¹ Bu yazıda verilen örnekler Hülya Uzun'un "Köçekçeler" adlı yayımlanmamış Yüksek Lisans Tez çalışmasından alınmıştır.

KUDÜM

Veyis YEĞİN

EÜ DTM Konservatuvarı, Çalgı Yapım Bölümü, Öğretim Görevlisi

Hazreti Mevlana zamanında, “bir akşam dergâha iki roman çocuk gelir, arka mahallede düğün de çaldıkları dümbeleğin derisinin patladığını, çaresiz kaldıklarını ve düğünü bitirebilmek için dergâhın bir kudümünü ödünç almak istediklerini söylerler. Durumu dinleyen talebeler, düğünde çengi oynatma ihtimalini düşünerek kudümü vermek istemezler. Roman çocuklar, çaresiz kaldıkları için ısrar ederler, talebeler kararlıdır, vermezler kudümü, derken karşılıklı ısrar, itiş-kakışa dönüşür ve talebeler başlar Roman çocukları tartaklamaya. O esnada avludan geçmekte olan Hz. Mevlana, duruma müdahale eder, her iki tarafı dinledikten sonra da “verin bir kudüm çalıp getirsin çocuklar” der. Talebelerden biri, “aman efendim kudüm-ü şerifle çengi oynatacaklar bunlar” deyince, Hz. Mevlana, “o kudüm, bu kapıdan çıkar dümbelek olur, tekrar bu kapıdan içeri girer, kudüm-ü şerif olur” diyerek son noktayı koyar. Hz. Mevlana’ya atfedilerek anlatılır bu hikâye. Hikâyenin aslını astarını bilmiyoruz ancak bu hikâyecik, ancak Büyük Mevlana Celâlettin-i Rumi’nin verebileceği bir dersle sonlanır.

Bu olaydan yaklaşık 300 yıl sonra İstanbul’da, “mehterhane içindeki eğitimi ilkel ve yetersiz bulan bir muallim, eğitim şeklinin kulaktan değil de musikinin makam ve usullerine göre, notayla yapılabilmesi için çaba harcar ancak ummadığı biçimde, katı bir dirençle karşılaşır. Sonunda olay mahkemelik olur ve Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi’ye kadar gider. Zavallı muallim, nakkare davullarının makam ve usullere uygun olarak yapılan eğitiminin yalnızca cihat için olduğunu savunsa da mahkemeyi ikna edemez. Mahkeme, cihat için de olsa notaya dayalı makamsal müzik eğitiminin öğrenmenin, öğretmenin şer ‘an câiz olmadığına ve kaldırılmasına hükmeder.¹ Türk insanı, yediden yetmiş yediye Mevlana’yı tanır, büyük saygı duyar ancak onun ortaya koymuş olduğu dünya görüşünden yeterince nasiplenebilseydi, çalgılarımızın pek çoğu, bu gün bambaşka bir gelişmişlik seviyesine ulaşmış olurdu. “Mevlevilikte müzik daima var olmuş, Mukâbele hiçbir zaman müziksiz gerçekleşmemiştir. Mevlevi mukabelesi son şeklini aldıktan sonra zamanla saz heyetine ut, keman, kanun, santur, tanbur, kemençe, girift, hatta piyano ve viyolonsel bile girmiştir. İstanbul’a gelen piyanolardan biri (1791) Şeyh Galip Es’ad Dede’nin Kule kapı Mevlevihane’si (Bugünkü Kültür Bakanlığına bağlı olan Galata Mevlevihane’si Müze’sinde) Şeyh olduğu dönemde bir Mevlevi mukabelesi esnasında çalınmıştır ki bu piyano, birkaç yıl öncesine kadar Şehir Belediye Müzesi olan Gazanfer Ağa Medresesinde teşhir

¹ M.Ertuğrul DÜZDAĞ, *Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı*, İstanbul, s. 201, 1983.

edilmektedir.² Piyano, henüz piyano e forte adıyla anılırken ve daha Avrupa'nın bile dışına çıkmamışken, Galata Mevlevihane'sine gelebilmiştir.

Geçmişte anlaşılabilir biçimde, dini önyargılarla müziğe ve çalgılara karşı çıkılıyordu. Günümüzde benzer önyargılar devam etmekle birlikte, müzik çevrelerinde bile "otantik yapıyı korumak" adına daha koyu bir tutuculukla, "çalğılar üzerindeki geliştirme projelerine" karşı çıkmaktadır. Yapılan geliştirmelerin işlevselliğinin ve kazanımlarının ne olduğu daha anlaşılmadan, en olmayacak veya son derece önemsiz noktalar ön plana çıkartılarak tartışılıyor. Güzel dilimizde bunun tam karşılığı "havanda su dövmektir". Ne yazık ki havanda su dövmek, müzik çevrelerimizin en sevdiği, giderek de geleneksel hale getirip, gelecek kuşaklara miras olarak bıraktığı eylemler olarak hâlâ fanatik taraftarlar bulabilmektedir.

Zamanın akışı içinde yaşanan olayların, bulunulan mevkilerin, ilişkide olunan bireylerin, ister öğreten, ister öğrenen olsun bir aslı, bir de zahiri olanları vardır. İşte bizim için bu aslı olanlar, gel-geç olanlardan daha önemlidir. Yani bir başka deyişle "sel gider, kum kalır". Gelişme sayılamayacak denemeler, işlevsel bir sonuç yaratamaz dolayısıyla elimine olup gider, gündemden düşer, unutulur. Geleneksel yapının korunmasına ise kimse karşı çıkmaz ancak geleneği korumak, onu durağanlaştırmak, tarihin bir köşesine hapsedmek demek değildir. Geleneksel yapılar toplumsal arzın yoğunlaşmasıyla doğar yine toplumsal talebe göre şekillenir, gelişir. Bu gelişim süreci insan ömrüyle kıyaslanmayacak kadar uzun ve yavaştır. İşte bu doğal, nesnel sürecin bir dönemine şahit ve müdahil olan kıdemli kadroların kendilerine geleneksel yapının koruyucuları rolünü biçmeleri ise gerçekte gelişmenin önüne takozlar koymaktan başka bir şey değildir. Zaten yavaş gelişen bu süreç iyice yavaşlar, bazen de doğal olmayan bu korumacılık zoruyla farklı mecralara taşınabilir. Yakın müzik tarihimiz bunun örnekleriyle doludur.

EÜ-DTMK Çalgı yapım bölümü, kurulduğu yıldan bu yana hem geleneksel klasik çalgılarımızın yapımını hem de bu çalgıların bilimsel temelde geliştirilmesini, yapım sanatının yeni teknolojilerle desteklenmesini kendisine ilke edinmiştir. Bölüm içerisinde eğitim öğretim faaliyetleri devam ederken, bu güne kadar sayıca yirminin üzerinde geliştirme projesi planlanmış ve bitirilmiştir. İşte bu çalışmalardan biri de kudümün yeniden yorumlanmasıdır.

Kudüm, (Ar.) sözcük anlamı bir yere ulaşma, ayak basma, ilerleme anlamlarına gelmektedir.³ Bu sözcüğün nasıl bir serüvenle çalgıya geçerek isimleştiğini bilmiyoruz ancak kudüm, bendir ile birlikte klasik ve tasavvuf müziğimizin temel ritim çalgılarından. Yarım küreyi andıran iki küçük davuldan oluşur ve daima çift olarak kullanılır. Davulların biri genellikle diğerinden 2-2,5 cm daha küçüktür ancak eşit büyüklüklerde de yapılmaktadır. Geleneksel kudüm yapımında davul gövdeleri, bakırdan dövülerek yapılır. Ölçüleri, dairesel çapta 30 ve 32,5 cm, derinliği ise 15-16cm olarak verilse de henüz oturmuş standart bir formu bulunmamaktadır. Büyük davul sağa, küçük davul ise sola konur, zahme (vurma) denilen özel çubukları ile vurularak çalınır. Büyük ya da sağa konan davul genellikle rast veya düğâh sesine akort edilir, küçük ya da sola konan davul ise sağdaki davulun dörtlü veya beşlisine

² Atilla BARAN, "Mevlevi Müziğinde Piyano ve Batı Etkileri", Rumi Mevlevi internet sitesi, Kasım 2009.

³ Osmanlıca sözlük

akort edilir. İcra edilen makamın karar sesi ve güçlüsüne göre de akort şekli ayarlanabilmektedir.

Geleneksel Kudümlerde Rastlanan Problemler

- 1- Bakır gövdelerin deri ile temas noktaları (derinin oturduğu ağız kısımları) istendiği gibi yapılamamaktadır. Bu nedenle tasarlanan veya arzu edilen ses tınısını elde etmek, tamamen tesadüflere bağlıdır. Başka bir deyişle çıkan sonuç ne ise razı olunmaktadır.
- 2- Deri işleme biçiminden kaynaklanan kalınlık farkları, yüzeysel kuru, sıkı sert ve kırılabilirlik özellikleri yine bölgesel olarak kıl folikülü kalınlıkları ve tuz kusmaları belli başlı deri hatalarıdır. Sesi doğrudan etkileyen bu hatalar geleneksel kudümlerde sıkça görülmektedir.
- 3- Metal üzerinde ses yansımaları (yankılanmaları) daha sert ve keskin cereyan ettiğinden, bakır gövdelerin dışı deri, içi ise kimi zaman keçe ile kaplanmaktadır. İcra sırasında istenmeyen, uzayan parazit sesler bu kaplama sayesinde sürdine edilmeye (susturulmaya) çalışılır. Bu işlemler de yine sesi doğrudan ve genellikle olumsuz etkileyen faktörlerdir.
- 4- Davulların akort edilmesi, zor ve zahmetlidir. Akort, gerdirme iplerle yapıldığı için istenilen her sese çekmek bazen de mümkün olamamaktadır.

EÜ-DTMK – Çalgı Yapım Bölümünde Geliştirilen Kudüm

Bölümümüzde yapılan kudümlerde 20 mm kalınlığında ağaçlar kullanılmıştır. Bu ağaçlar, hava kurusu özgül ağırlığı 0,70-0,80 gr/cm³ olan, orta sertlikte kestane, kayın ve dişbudaklardan seçilmiştir. Kullanılan ağaçların hava kurusuna getirilmesi sırasında herhangi bir teknolojik yöntem tercih edilmemiş, ağaçlar doğal istifleme yoluyla kurutulmuştur. Kudüm gövdelerinin ağaçtan yapılması, istenmeyen parazit seslerin kendiliğinden yok olmasını sağlamıştır. Böylece davul gövdelerinin içini ve ya dışını çeşitli materyallerle kaplamaya gerek kalmamıştır. Davul gövdelerinin alt kısımları 12 cm kadar açık bırakılmış, darparla meydana gelen sesin ortama daha net ve hızlı yayılması sağlanmıştır. Bu ses deliklerinin açılıp kapatılmasıyla da ayrı bir tını zenginliği kazanılmıştır.

Davul çapları (deri kasnak çapları), 13 inç (33 cm) ve 11 ½ inç (29,2 cm) olarak alınmıştır. Bunun nedeni, dünyanın her yerinde hemen her markada doğal, yarı doğal veya suni olarak işlenen standart derileri kullanabilme isteğidir. Böylece kudümün yerel değil, uluslararası her tür müzik icrasında kullanılabilmesi hedeflenmiştir. Deri olarak kireçlik yarma dana derileri kullanılmıştır. Ses kalitesi göz önünde tutulduğundan strüktürel olarak kusursuz kesim ve yüzüm, yüzüm sırasında da kesik ve delik gibi mekanik hataları içermeyen ham deriler seçilerek kullanılmıştır. Kudümlerde kullanılacak derilerin sağlam ve sıkı yapılı olması önemli özelliklerdendir. Ayrıca seçilen deriler, ham derilerin tüm yüzeylerinin en yüksek homojenlik gösterdiği bölgelerden kesilerek çıkarılmıştır.⁴

⁴Kullanılan deriler, EÜ-Müh. Fak.-Deri Mühendisliği Bölümünde işlenmiştir. Deri işleme konusunda bize teorik, pratik her konuda destek veren Doç. Dr. Bahri BAŞARAN'a teşekkür ederiz.



Deriler konserveden alınmış halde alındıktan sonra konserveleme tuzu silkelenecek şekilde alınmış ve çözünebilir konserveleme maddesi ile organik kirlilikler yıkanarak uzaklaştırılmıştır. Daha sonra deriler çeşitli alkali içerikli kimyasallar ve yüzey aktif maddeler eşliğinde dolaplarda ıslatma yumuşatma işlemine tabi tutulmuştur. İşlemin devamında kireç (kalsiyum hidroksit) ve zırnık (sodyum sülfür) temelli ve çeşitli amonyum içerikli ve indirgen etkili yardımcı maddelerle aralıklı olarak dozlama ve saat başı 5-10 dakikalık aralıklı döndürme ile dolaplarda öncelikle kılların gevşeyerek dökülmesi sağlanmış, ilerleyen zaman içinde de derilerin şişmesi ve yarı şeffaf hale gelmesi sağlanmıştır. Saat başı 10 dakikalık aralıklarla toplam 26-30 saat kireçlik işlemi yapılmış ve işlem kısa süreli normal su ile çalkalama yapılarak sonlandırılmıştır. Kireçlik sonrası işlemde öncelikle etlemesi yapılan deriler yeterli kalınlık seviyesine yarılarak, budama işlemlerinden sonra tola tartımı yapılmıştır. Bu işlemden sonraki tüm tartım ve dozlamalar tola ağırlığı baz alınarak yapılmıştır. İşlemin kontrolü derilerin beyaz ve yarı şeffaf şişkin durumlarının tespiti ile yapılmıştır. Deri pH'sı da 11-12 düzeyinde tutulmuştur. Bu işlem sonunda tekrar dolaba alınan deriler iyice yıkandıktan sonra amonyum sülfat ve çeşitli organik asitlerin ilavesiyle derilerin kireci giderilerek şişkinlikleri geri döndürülmüştür. pH: 8-8,2 seviyesine getirilmiş derilerin kesitinde kireç kalıntısının olup olmadığı fenolftalein indikatörü ile kontrol edilmiş ve renksiz bir deri kesiti elde edildikten sonra % 12-15 oranında gliserin, % 6-7 yağ kombinasyonu ve % 1-1,5 sülfürik asit verilerek 2 saat döndürülmüş ve süre sonunda deriler dolaptan boşaltılmıştır. Fazla suyunun süzdürülmesi için 1 gece sehpalarda bekletilen deriler ertesi gün açığı-sıkma makinesinden geçirilerek yüzey düzgünlüğü sağlanmıştır. Bundan sonra deriler mekanik gergi makinelerinde gerdirilmiş ve gergin bir şekilde kurutulması sağlanmıştır. Gergide kurutulan derilere yüzeyel sürme yöntemiyle yağlama yapılarak yüzey özellikleri ve tutumu iyileştirilmiştir. Gergi makinesinden alınan deriler kudüm boyutlarına göre kesilerek gövdeler üzerine gerdirilmiştir.⁵

⁵ Bu paragraf, Doç. Dr. Bahri BAŞARAN tarafından yazılmıştır.

Bölümümüzde geliştirilen kudüm davullarında, bakır gövdelerde yapılamayan ağız tesviyeleri rahatlıkla ve istenildiği gibi yapılabilir. Deriler, dairesel bir düzlemde gövdeyi muntazam olarak sararken, gövde ağaçlarının sağladığı kalınlık, deriden paralel olmayan, konik biçimde uzaklaşarak yaklaşık 12 mm'lik bir vibrasyon alanı oluşturmaktadır. Derili ağaç gövdeli vurmali çalgılarda aranan ve beğenilen ses tınıları bu sayede oluşmaktadır. Kudümlerin gövde cilalarında ise klasik verniğe kıyasla daha sert, kalın ve güçlü koruyucu özelliğinden dolayı sertleştirici ve hızlandırıcı konpenantlı polikor verniği tercih edilmiştir. Kudümlerin iç kısımlarına da yine aynı cila siyah jel eklenerek uygulanmıştır.⁶

Geliştirilerek eklenen mekanik gerdirme sistemi sayesinde kudümde akort problemi tamamen ortadan kalkmıştır. Deri, 5mm'lik krom tele (kasnağa) sarılarak gerdirme mekanizmasının içine yerleştirilir. Mekanizma özel olarak yapılmış ve kıvrılmış, 6mm'lik vidalarla, yine özel olarak imal edilerek gövde üzerine önceden tespit edilmiş aparatlar üzerine vidalanır. 17mm Boyunda özel olarak yapılan 5 adet somun ile kudümün akordu son derece kolay ve pratik olarak, saniyeler içinde yapılabilir.⁷ Bu sayede kudüm, 1 oktav içerisinde, yarım sesler de dâhil, istenilen her sese akort edilebilir. Modifiye edilen sehpa üzerinde kudüm davulları, ileri-geri, yukarı-aşağı, her ekseninde yaklaşık olarak 75 derece hareket ettirilebilmekte ve istenilen en ideal konuma göre ayarlanabilmektedir. İstenirse ayakta durmak suretiyle de çalınabilen yeni kudümün derileri çok sert biçimde çekilebildiği (gerilebildiği) için, zahmesiz (çubuksuz) olarak, elle de çalınabilmektedir.

⁶ Kudümlerimizin cila işlerini yapan, öğrencimiz Özcan ÜSTÜN'e teşekkür ederiz.

⁷ Kudümlerimizin çekme ve kıvrma kalıplarını tasarlayıp üreten, çalışmalarımızda bize maddi ve manevi destek veren NAZMAK Ltd. Şti. Sahibi Tayfun DEMİROK 'a ve NAZMAK Elemanı Cesim KADAK'a teşekkür ederiz.

KEMENÇEDE YOK OLAN BİR UYGULAMA: “AHENK TELİ”

Mehmet YALGIN

EÜ DTM Konservatuarı, Çalgı Yapım Bölümü, Öğretim Görevlisi



Fotoğraf 1. Onnik ÜNER yapımı ahenk telli kemençe.



Fotoğraf 2. Nihat Doğu, Haldun Menemencioğlu yapımı ahenk telli kemençe ile.

Eski kemençe icracılarımızın fotoğrafları, müze ve özel koleksiyonlardaki kemençeler incelendiğinde, bu çalgılar üzerinde ana tellerin haricinde kullanılan bazı teller olduğu dikkat çeker. Ahenk teli olarak adlandırılan bu teller, yay ve parmak teması olmadan ana tellerin seslendirilmesi ile titreşime geçerek çalgıdaki işlevini yerine getirir.

Fotoğraflarla tespit edilen ahenk telli kemençe kullanmış icracılarımızdan bazıları, Sotiri, Kemal Niyazi Seyhun, Paraşko, Haluk Recai (Haldun Menemencioğlu), Lambros Leonarides, Ekrem Erdoğan ve Cüneyt Orhon olarak sayılabilir. Günümüzde emekli TRT Sanatçısı Nihat Doğu halen ahenk telli kemençe kullanmaktadır.

Ahenk teli, kemençede kullanılan üç ana telin haricinde takılan, tel ya da tellerden oluşur. Genellikle iki adet olarak takılmış, bazı icracılar tarafından tek olarak da kullanılmıştır. Bu teller, gelişi güzel her hangi bir sese akort edilmezler. İki ahenk teli olduğunda biri rast, diğeri düğâh olarak akortlanır. Tek tel kullanıldığında ise çoğunlukla düğâh perdesine akort edilir. Ahenk telleri seslendirilecek makamın karar ve güçlü seslerine göre de akort edilebilir. Ayrıca çalgının zayıf olan bir perdesinin güçlendirilmesi için de kullanılabilir. Ahenk telleri hangi seslere akort edilirse, çalgının seslendirilmesi esnasında, ilgili seslere basıldığında tınlaşımaya geçerler. Uyumlu ana ses ve armonikleri ile tınlaşımaya geçen ahenk telleri, aynı zamanda ana ses ve armoniklerini de beraberinde vererek, doğal bir çokseslilik oluşturur. Bu rollerinden ötürü, “ahenk telleri” olarak isimlendirilmiş ve ait oldukları çalgılara güzel bir derinlik kazandırmışlardır.

Ahenk teli, kemençeye ön kısmından bakıldığında, esas tellerin sol kısmına takılır (Fotoğraf 3–4). Teller kuyruğa ana teller gibi bağlanır (Fotoğraf 1). Eşiğin sol yan kenarına açılan çentiklere geçirilir (Fotoğraf 5), burgulukta rast ve yegâh burgularının arasına, icrayı engellemeyecek şekilde takılır. Kullanılan teller çeliktir ve 0.30–0.35mm kalınlığındadır. Burgu olarak, çoğunlukla kemik ve fildişi tercih edilmiş, abanoz ve pelesenk gibi sert ağaçlar da kullanılmıştır.

Fotoğraf 1, 3, 4 ve 5'teki kemençe Onnik Usta yapımıdır, Kemal Niyazi Seyhun'dan öğrencisi Nihat Doğu'ya geçmiştir. İki adet ahenk telli olarak yapılmış olan kemençenin ahenk tellerinden bir tanesi sonradan çıkartılmıştır. Fotoğraf 2'de Nihat Doğu tarafından çalınan kemençe, Haldun Menemencioğlu yapımıdır ve iki adet ahenk teli bulunmaktadır.

Yukarıda isimleri verilen kemençeciler yaklaşık 100 yıla yakın bir süre Türk Müzik Tarihinin içerisinde olmuşlardır. Fakat kullandıkları kemençelerde ahenk teli olmasına rağmen bu konu Kemençe üzerine yazılan kaynaklarda yer almamıştır. Nihat doğu, Ruşen Bey'in ahenk tellerine ve tel altına takılan lastiklere karşı olduğunu hatta bir keresinde “sök o telleri ve lastikleri” diye kendisini uyardığını ifade etmiştir. Buradan anlaşılıyor ki ahenk teli kullanmayan hatta bunlara karşı çıkan icracılarımız da bulunmaktadır. Kemençede ahenk telinin kullanılmasına bazı eski kemanların ve sînekemanların esin kaynağı olduğu anlaşılıyor.

Yedi ana telin haricinde beş-yedi adet ahenk teli olan sînekeman (viola d'amour) hakkında Rauf Yekta Bey; Avusturya-Macaristan'dan Eflak ve Sırbistan yolu ile İstanbul'a geldiğini, III. Sultan Selim zamanında tanbur ve ney ile beraber üçlü olarak kullanıldığını belirtmektedir.¹ Günümüzde ise tanbur ve ney çalgıları kemençe ile birlikte klasik üçlü olarak tanımlanmaktadır. Sînekemandaki ahenk tellerinin kemençeye uyarlanması fikri bu süreçte gerçekleşmiş olabilir.

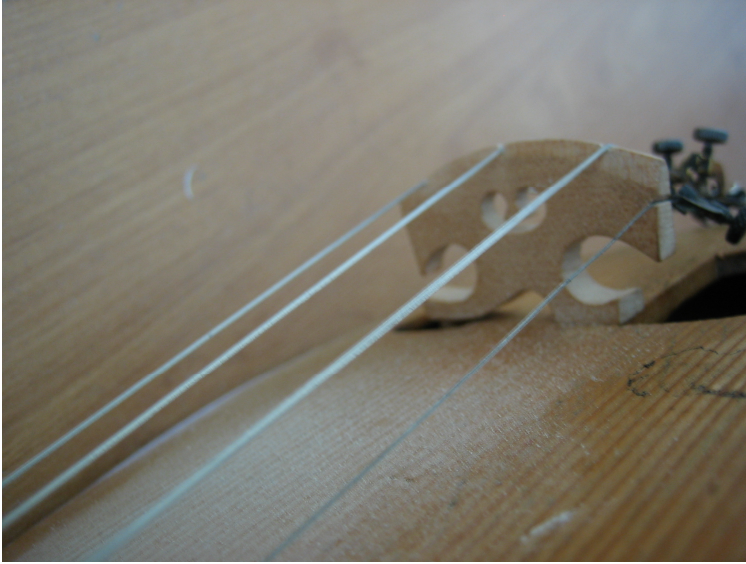
¹ Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986,s.86.



Fotoğraf 3. Ahenk teli ön görünüş



Fotoğraf 4. Ahenk teli yan görünüş



Fotoğraf 5. Ahenk telinin eşığe takılması

Mahmut R. Gazimihâl Musiki Sözlüğünde sinekeman için, "7 kirişi vardı. Üç en kalını gümüş sarmalıydı. Bu 7 telin altlarında 'kuyruk, eşik ve dokunaklık altlarından geçen' 7 madeni tel daha vardır; yayın dokunamayacağı durumdaki bu ikinci takım

teller esas tellere hemahenk olarak titreşip üst komşularını beslerler² ifadelerini kullanıyor ve ahenk tellerinin işlevini çok güzel açıklıyor. Sînekemanın Türk Müziğindeki kullanımı kemençeye model olabileceği gibi ahenk telinin Özbekistani ve İran klasik kemençelerinde de kullanıldığı bilinmektedir.

*Belyayev, Eichhorn'un koleksiyonunda, 19. yüzyıla ait, Özbekistani, çok telli bir kemençe görmüştü. Ana tellerin arasında, ara telleri de vardı: (Muzikalniye instrumentı Uzbekistana, Moskova, 1933, s.56). Bu, Semerkant veya Buhara saraylarının, yaylı tanburları olabilirlerdi. İran klasik kemençeleri de, büyük tekneli kemençelerdi. Farmer, bu klasik İran kemençelerinin, sekiz ana teli ile birlikte, ara tellerinin de bulunduğunu yazıyordu.*³

Ahenk telinin günümüz uygulamaları

Ahenk tellerin ana telleri desteklemesi, çalgıya hacim ve derinlik kazandırması uygulanmasındaki tercih sebeplerindendir. Ahenk telli kemençe kullanıcılarının ve yapımcılarının azalması ile unutilan bu uygulama, günümüzde sadece birkaç icracıda, müze ve özel koleksiyonlardaki kemençelerde bulunmaktadır.

Ahenk telinin günümüz icracıları tarafından kullanılması, yapımcılarca uygulanması için tarafımdan yapılan ahenk telli kemençeler, günümüz icracıları ve çalgı yapımcıları tarafından denenmiş ve beğenilmiştir. Bu beğeni neticesinde bazı icracılar kemençelerine ahenk teli uygulaması yaptırmışlardır.

Kaynakça

- GAZİMİHÂL, R. Mahmut. *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961.
- ÖGEL, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara, 2000.
- ÖZTUNA, Yılmaz. *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1990.
- YAYINGÖL S. Hasan. *Müziğin Gelişimi ve Biçimleri*, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, 1988.
- YEKTA, Rauf. *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.

² Mahmut R. Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1961, s. 232.

³ Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 2000, s. 286

TÜRK HALK OYUNLARINDA ANTRENMAN

M. Aykut MİS

EÜ DTM Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, Öğretim Görevlisi

Oyun, insanların birlikte yaşamlarını kolaylaştırmakta, ilahi güce ulaşmada bir araç olarak kullanılmaktaydı. "Kimine göre oyun, enerji fazlasını atmak; kimine göre benzetmece içgüdüsünü doyurmak; kimine göre ise boşalma gereksinmesini karşılamaktır. Bir kurama göre oyun genç yaratıkları (insan ya da hayvan) ilerde yaşamın gerektirdiği ciddi iş ve uğraşlara hazırlamak, yetiştirmek içindir."¹ Günümüz ilkel topluluklarında da aynı görevleri yerine getirmekle beraber teknolojinin ya da uygarlığın ulaştığı kabile yaşamlarında, yaratılıştaki işlevlerinden sıyrılıp farklı amaçları barındırdığı görülmektedir. Bugün gelişmiş toplumlarda sahne sanatlarının en önde gelen dalı olmasına karşın, dansın özündeki içsellikğin kaybolmadığı ve hiçbir zaman da yok olmayacağı düşüncesindeyim.

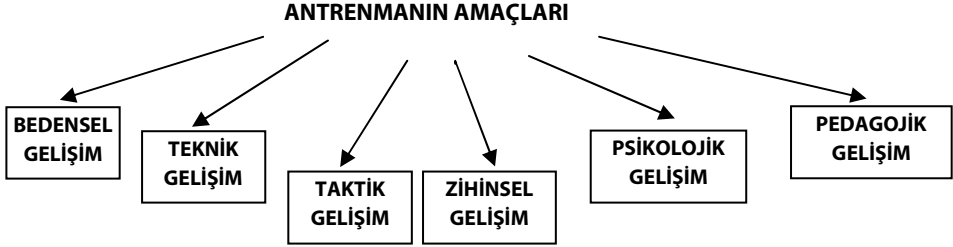
Dansın törensel yapıdan sıyrılıp seyirciye hoşça vakit geçiren bir sanat dalı halini alması uzunca bir süreçti. Bu süreç içerisinde, örneğin Ortaçağ Avrupa'sında, kilise tarafından dinsel amaçlar dışında dans etmek ahlaksızlık olarak; ya da bir İslâm toplumunda müzik eşliğinde yapılan hareketler (Dinsel amaçlar harici) uygunsuz olarak görülse de halk bu alandaki üretimini belki de ona tanrının verdiği bir yetenek ve bu yeteneğin devinimini görev olarak devam ettirdi. Gerek bireysel ve gerekse toplumsal olsun, zaman ve uzam içerisinde farklı amaçlara hizmet eden dans birçok türlere ayrıldı. Bu türler arasında kültürel danslar özünde barındırdığı işlevlerin dışında bir takım amaçlara hizmet etmeye başladı.

Çağlar boyu gelenek içerisinde yaşamış, birçok yerde hala yaşatılmakta olan Türk halk oyunları, kültürel ve sanatsal gelişimin içerisinde kendine bir yer edinmiştir. Özel salonlarda uzman öğreticiler tarafından aktarılması gereken ve sanatsal olduğu kadar sportif bir takım gereklilikleri içeren bir dal halini almıştır.

Türk halk oyunları çalışmaları genel olarak oyun adım cümlelerinin öğretilmesi şeklinde geçer. Ancak bu çalışmaların farklı yaşlarda, farklı amaçlarda ve bir süreç içerisinde yapılıyor olması hedef belirlemeyi gerektirir. Belirlenen hedeflere ulaşmak için ise antrenman planlaması yapılmalıdır.

¹ Metin And, *Oyun ve Bügü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.27

Antrenman bilimi, müsabaka olarak belirlenen hedefe ulaşmanın yanı sıra, antrenmanın temelinde birtakım bireysel gelişim faktörlerinin yer alması gerektiği konusuna dikkat çekmektedir. Sporda başarıya ulaşmadaki en önemli unsurlar olan bedensel, teknik ve taktik gelişimlerin yanı sıra, zihinsel, psikolojik ve pedagojik gelişimler de antrenmanın temel amaçları arasında yer alır.



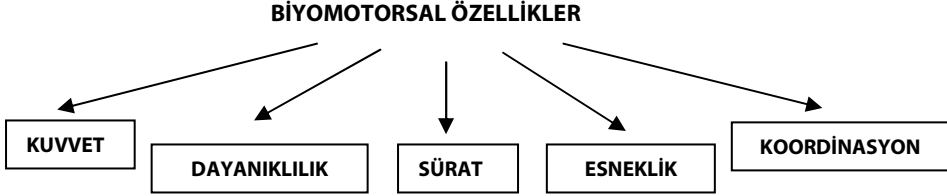
Amaca yönelik olarak üzerinde durulması gerekli gelişimlerin sağlanması için planlama, zamansal açıdan kısa, orta ve uzun süreli olarak belirlenir. Uzun süreli antrenman planı, bireyin dansçı olarak yetişeceği dönemi kapsar. Bu dönemde sahnenin gerektirdiği bedensel yapı kazandırılır. Orta süreli antrenman planı bir sahnelemenin ilk çalışmasından seyirciyle buluşacağı ana kadar olan yıllık ya da sezonluk dönemi gösterir. Kısa süreli antrenman planı ise günlük, haftalık antrenman programını belirtir. Hazırlanmış olan programı tekrar sunmak için yapılacak, düzeyi koruma şeklindeki antrenman programları da kısa süreli antrenman planı içerisinde yer alır.

Hedefi belirleme ve uygun yöntemi seçmek için antrenman programı oluşturulmadan önce grubun performans düzeyi göz önüne alınmalıdır. Bu süreçte geliştirilmesi gerekli olan en önemli faktör bedensel kapasite olmalıdır.

Sahne için yetiştirilen bir halk dansçısı, gösteri sırasında aynı oyunu doğal ortamında oynayan kırsal kesim insanına göre çok daha fazla efor sarf eder. Sunacağı hareketler yönetmen tarafından sahne için düzenlenmiş ve hareketlere derinlik kazandırılmıştır. Oyuncu gösterinin başından sonuna dek hiç durmadan güç gerektiren hareketleri tekrarlayabilmekte, nabız sayısı 180lere çıkabilmektedir. Birden çok yöre oyununu sahnede ardı ardına sunmak, ancak oyuncunun biyomotor özelliklerinin yeterince gelişmiş olmasıyla mümkündür.²

² M. Aykut Mis, Türk Halk Oyunlarında Biyomotorsal Özelliklerin Gelişimi, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, İzmir, 2001.

Antrenmanın amaçlarından ilk sırada yer alan bedensel gelişim, antrenman biliminde biyomotor özellikler olarak incelenir. Biyomotor yetiler kuvvet, dayanıklılık ve sürat ana başlıkları altında incelenirken bu başlıkların gelişimini kolaylaştıran, dolayısıyla geliştirilmesi onlar kadar gerekli olan, esneklik ve koordinasyona da aynı önem verilmelidir.



Her insanda bulunan bu geliştirilebilir özellikler, iyi hazırlanmış bir antrenman programı ile bir sporcuyla şampiyon yapabilir; sahnede ise bir dansçıyı ya da dans grubunu elit bir hale getirebilir. Kondisyonel özellikler olarak da adlandırılan biyomotor yetilerin gelişimi Türk halk oyunları toplulukları için de önem arz etmektedir. "Beceriye dayalı ve zorluk derecesi yüksek olan hareketlerden oluşan halk oyunlarını aralıksız, belli bir sürede başarıyla sergilemek, oynayanlarda kondisyon kazanmayı ve bu kondisyonu üst düzeyde tutmayı günümüzde zorunlu kılmaktadır."³

Antrenman biliminde kondisyonel gelişime dair açıklamalar, kısa-orta-uzun mesafe koşuları, kayak, halter vb. spor dalları ve bu spor dallarının müsabakaları göz önüne alınarak yapılmıştır. Ancak halk oyunlarında ya da dansın herhangi bir çeşidinde oyuncuların ya da dansçıların zamansal açıdan birbirini geçme kaygısı yoktur. Türk halk oyunlarında oyunların belli metronomları vardır ve hareketlere fiziksel değerlerden çok estetik değerler yüklenir. Yine de sahnenin ve oyunun gerektirdiği estetik değere ulaşmanın yolu bu fiziksel değerlere de gereken önemi vermekten geçer.

Türk halk oyunlarında yöresel tavır farklılıkları ve adım çeşitliliğine bağlı olarak dansçının teknik kapasitesi önem kazanır. Dansçının yöreye ait oyun tekniğinin gelişebilmesinin en önemli koşulu, görsel ve işitsel kaynaklardan yararlanılması olacaktır. Yöreye ait alanda kaydedilmiş danslar izlenmeli, kaynak kişilerle çalışılmalı, yöresel ritim ve müzik örneklemeleri çalışmaların vazgeçilmez öğeleri olmalıdır. Oyun adım cümlelerinin sıkça tekrarlanması doğru bir gelişim sağlayacaktır. Ancak istenilen tekniğe ulaşma süreci, bedensel gelişim öğelerinin üst seviyede olmasıyla doğru

³ Cengiz Aydın, *Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma*, İzmir, E.Ü. Basımevi, 1992, s.37.

orantılı olarak kısılacaktır. Özellikle kuvvet, sürat, dayanıklılık, esneklik ve koordinasyon yetenekleri gelişmemiş dansçıların teknik kapasiteleri düşük olacaktır. Bu anlamda dansçıda teknik gelişimin, kültürel bakış açısıyla, görsel ve işitsel kaynaklardan yararlanılmasıyla sağlanabileceği, sportif bakış açısıyla ise onun motorsal özelliklerinin de gelişimine bağlı olacağını söyleyebiliriz.

Antrenman biliminde taktik gelişim, sporcunun kendisinin, takım arkadaşlarının ve rakibinin özelliklerini göz önüne alarak yaptığı strateji belirleme çalışmaları olarak açıklanır. Amaç rakibin düzenini bozmak ve galip gelmektir. Türk halk oyunlarında da, yarışma olmasına rağmen, temelde hedefin seyirciye hitap etmek olduğu bir gerçektir. Sahneye çıkacak dansçının aklında rakibi hangi taktiksel anlayışla geçebileceği değil, seyirciden almak istediği olumlu tepki vardır. Sahne üzerinde kullanılan dekor, dansçıların kostümleri ve makyajları, sahne ışığı seyirciyi o büyüsel ortama sokmak ve etkilemek için kullanılan taktiksel materyaller olarak görülebilir. Müziği ve sahne patenlerini de eklememiz gereken bu çalışmalar, masaüstü çalışılması gereken konulardır. Ancak dansçının sahne üzerindeki duruşu, jest ve mimikleri antrenmanla geliştirilebilir. Masaüstü çalışmalarla iyi hazırlanmış bir program, dansçının doğru duruş ve mimikleriyle tamamlanır. Her ne kadar yöresel duruşu olumsuz yönde etkileyeceği düşünülse de, bale çalışmaları dansçının vücudunu doğru kullanmasını sağlayacaktır. İfade jimnastiği çalışmaları da dansçının jest ve mimiklerini rolüne uygun şekilde yapabilmesini sağlayacak taktiksel çalışmalardır.

Bedensel, teknik ve taktik kapasitenin gelişimi sahnede konsantrasyonun en üst seviyede olması için yeterli olmayabilir. Antrenmana ya da sahne üzerindeki performansa yönelik zihinsel bir hazırlık devresi gerekebilir. Dansçı eğer zihinsel gelişimini sağlayabilmiş ise antrenmanda ve sahne üzerinde yapacağı hareket kombinasyonlarında daha başarılı olacak; rolünün gereklerini yerine getirecektir. "Zihinsel antrenman, yeni bir hareketin fiziksel bir uygulama yapmaksızın, planlı ve yoğun bir biçimde zihinde canlandırma ile öğrenilmesi, ya da önceden öğrenilmiş bir hareketin yetkinleştirilmesi sürecidir."⁴ Özellikle solist dansçılar için önemli bir gereklilik olan zihinsel hazırlık, sahne üzerindeki hareket serisini daha başarılı hale getirir. Psikolojik baskı altındaki yarışma guruplarında, sahne üzerinde yapılması gerekenlerin zihinde canlandırılması sahneye çıkmadan önce yapılacak son hazırlık olacaktır. Türk halk oyunları antrenmanlarında zihinsel becerilerin geliştirilmesi sağlanabilir. Zihinsel beceri geliştiren antrenmanlarda, vücudun her iki tarafının kullanıldığı refle çalışmalar ve hareketlerin karmaşık hale getirildiği çalışmalar

⁴ Orhan Doğan, *Spor Psikolojisi*, Adana, Nobel Kitabevi, 2005, s. 81.

uygulanabilir. Bu şekilde dansçının hareket üzerine düşünmesi sağlanarak zihinsel becerisi geliştirilebilir.

Antrenman sporcуда bedensel dayanıklılık ve mükemmelliğin yanı sıra psikolojik dayanıklılığı da sağlamalıdır. "Her antrenmanda değişik motivasyon öğeleri kullanılarak, yaşamın ve aynı zamanda sporun doğasında bulunan mücadelecilik, kararlılık, istikrarlılık gibi davranışların geliştirilmesi amaçlanır."⁵ Sporda bireysel ve takım halinde psikolojik anlamda güçlü olmak rakibi yenmenin ön koşulu olabilir. Dansta da sahneye çıkmadan önce psikolojik hazırlığın oluşması bir süreç olacaktır. Antrenörün bu konuda dansçıların gelişimi üzerinde önemli rolü vardır. Sosyal ve kültürel yanının daha ağır olması Türk halk oyunları antrenmanlarında psikolojik hazırlığı kolaylaştıracaktır. Ancak özellikle yarışmalarda, milli duygularla da aşırı güdülenme nedeniyle hareketlerin gereğinden fazla abartıldığı durumlarda olabilmektedir. Bir zeybek yarışma ekibinin solist oyuncusunun dizini yere vururken yaralaması gibi istenmeyen durumlarla karşılaşabiliriz. Böyle bir durum sahne üzerindeki estetik görünümü de olumsuz etkileyecektir. Sporcuyu ve dansçayı etkileyen olumsuz faktörlerin en az seviyeye düşürülmesi, olumsuzların en üst seviyeye çıkarılması gerekir. Bunlar kaygı, stres, güdülenme, uyarılmışlık, kişilik gibi konulardır ve spor bilimlerinin alt dalı olan spor psikolojisinin araştırma alanını oluşturur. Türk halk oyunlarının genelde hobi ve kültürel amaçlarla yapılıyor olması, dansçılarda kişilik gelişimini bireysel ve sosyal anlamda doğru yönde etkilerken, bu özelliğiyle toplumsal yapıyı da güçlendirir.

Kreşlerde başlayan ve geniş bir yaş grubunun ilgi alanında yer alan Türk halk oyunları antrenmanları pedagojik gelişimin de önemli bir ayağını oluşturur. Türk halk oyunları ülkemizde yapılan en yoğun ve kolay ulaşılabilen sosyal faaliyettir. Bir çocuğun yetişkin oluncaya kadarki eğitim stratejisi üzerine kuramlar geliştiren pedagojiden yararlanarak mutlu ve sağlıklı, üretken bireyler yetiştirmek Türk halk oyunları antrenmanlarının bir diğer amacıdır. Okul öncesi dönemden başlayarak bireylerin nasıl bir kültürel yapının parçası olduğu konusunda eğitilmelerine katkı sağlar. Sosyal yapının güçlendirilmesi, milli şuurun oluşturulması anlamında büyük görevler üstlenir. Tabii ki donanımlı olan Türk halk oyunları antrenörünün her yaş grubunun ihtiyacına yönelik pedagojik yapı içerisinde davranması gerekir. Pedagojik gelişim "Antrenmanın kendisinin temelde bir eğitim süreci olduğu düşünülerek, her antrenmanda eğitsel motiflerin kullanılması gereksinimini karşılar"⁶. Bu anlamda Türk halk oyunları bireysel ve toplumsal gelişimde bir araç konumundadır.

⁵ Mustafa Ferit Acar, *Antrenman Bilimi El Kitabı*, İzmir, Meta Basım, 2000, s. 78.

⁶ A.g.e., s. 78.

Sonuç olarak, Türk halk oyunları çalışmaları basit anlamda öğretilip sahnelenecek kültürel bir olgu olmasının dışında, belirli hedeflere yönelik antrenman sürecini ifade eder. Şüphesiz doğru bir antrenman programıyla, bedensel ve teknik anlamda, dansçıların bireysel kapasitelerinin üst seviyeye çıkartılmasıyla elit bir topluluk oluşturulabilir. Motive olabilen, sahne üzerinde konsantrasyonu yüksek, tiyatral gerekleri yerine getirebilen dansçılar başarıyı daha da arttıracaklardır. Bu süreçte tek amaç sahne üzerindeki başarının sağlanması olmamalıdır. Kendine güveni olan, yaşadığı kültüre saygılı, olumlu, üretken ve sanatsever bireyler yetiştirerek toplumsal ortamı olumlu yönde geliştirmek antrenmanın sahnede görülme-yes esas amaçlarındandır.

Kaynakça

- ACAR, Mustafa Ferit. *Antrenman Bilimi El Kitabı*, İzmir, Meta Basım, 2000.
- AÇIKADA, Caner, Emin Ergen. *Bilim ve Spor*, Ankara, Tek Ofset Matbaacılık,1990.
- AKTAŞ, Gürbüz. *Dans'a İlk Adım*, İzmir, Ün-Eğit İzmir, Ün-Eğit Yayınları, 2006.
- AND, Metin. *Oyun ve Bügü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- AYDIN, Cengiz. *Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma*, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi,1992.
- ÇAMLIYER, Hatice, Hüseyin Çamlıyer. *Çocuk Hareket Eğitimi ve Oyun*, İzmir, Can Ofset, 1998.
- DOĞAN, Orhan. *Spor Psikolojisi*, Adana, Nobel Kitabevi, 2005.
- DÜNDAR, Uğur. *Antrenman Teorisi*, Ankara, Sporsal Kuram Dizisi 1, 1996.
- DÜNDAR, Uğur. *Antrenman Teorisi*, Ankara, Sporsal Kuram Dizisi 1, 1996.
- FOX, Bowers, Foss. *Beden Eğitimi ve Sporun Fizyolojik Temelleri*, Çev. Mesut Cerit, Ankara, Bağırçan Yayımevi, 1999.
- SEVİM, Yaşar. *Antrenman Bilgisi*, Ankara, Tubitay Ltd. Şti, 1997.
- SEVİM, Yaşar, Sedat Muratlı;. *Antrenman Bilgisi ve Testler*, Ankara, Bilim Matbaası, 1977.
- TİRYAKI, Şefik. *Spor Psikolojisi*, Mersin, Eylül Kitap ve Yayımevi, 2000.
- YEŞİLTEPE, Suat. *Antrenman Bilgisi (Basılmamış Ders Notları)*, İzmir, Devlet Opera ve Balesi, 2010.

İLKÖĞRETİMİN İKİNCİ KADEMESİNDEKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE TÜRK MÜZİĞİNİN İŞLEVİ

M. Beste AYDIN

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Araştırma Görevlisi

Günümüzde Türk müziğinin örgün eğitimdeki durumunu incelemeyi önce “eğitim ve örgün eğitim” kavramlarına kısaca değinmek yararlı olacaktır. Eğitimin tanımı, eğitim literatüründe değişik şekillerde yapılmaktadır. Bu tanımlardan bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz:

Okul müfredatı programlarını geliştirmeye yönelik çalışmalarında eğitimci Smith, Stanley ve Shores'e göre eğitim; geniş anlamda, bireylerin toplum standartlarını, inançlarını ve yaşama yollarını kazanmasında etkili olan tüm sosyal süreçlerdir. Eğitim uzmanı Good Carter'a göre ise; kişinin yaşadığı toplum içinde değeri olan yetenek, tutum ve diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçlerin tümüdür. Yine eğitimci Ferhan Oğuzkan'a göre de eğitim; önceden saptanmış esaslara göre insanın davranışlarında belli gelişmeler sağlamaya yarayan planlı etkiler dizgesidir.

Böylece eğitim, bireyin davranışlarında, kendi yaşantısı yoluyla, bilerek ve isteyerek değişme meydana getirme süreci olarak tanımlanabilir. Bu noktada, eğitimin en önemli alt türü olan örgün eğitimden de söz etmek faydalı olacaktır.

Örgün eğitim; belli yaş grubundaki bireylere, Millî Eğitimin amaçlarına göre hazırlanmış eğitim programlarıyla, okul çatısı altında düzenli olarak yapılan eğitimidir. Okul öncesi öğretim, ilköğretim ve yüksek öğretim örgün eğitim sistemini meydana getirir. Örgün eğitim sisteminde genel, mesleki ve teknik eğitim programları uygulanır.¹

Günümüzde ilköğretimin altıncı, yedinci ve sekizinci sınıfları yani Türkiye'de, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra ortaöğretimin ilk devresini oluşturan ortaokullar, ilk on yıl yalnız liselere öğrenci yetiştiren kurumlar olarak hizmet vermiştir. 1930 – 1963 yılları arasında orta dereceli meslek okullarının açılmasıyla ortaokullar, öğrencileri hem belli bir mesleğe hem de liseye hazırlayan kurumlar haline getirilmiştir. 1963 yılından itibaren ortaokul düzeyindeki mesleki ve teknik okulların

¹ Nurettin Fidan – Münire Erden, *Eğitime Giriş*, Ankara, Alkım Yayınevi, ss. 12-13.

kapatılmaya başlaması ile ortaokullar, yalnız bir üst düzeydeki okullara öğrenci yetiştiren kurumlar haline dönüşmüştür.²

Bilindiği gibi ülkemizde güçlü bir müzik potansiyeli bulunmaktadır. Geçmiş dönemlerde sağlıklı bir kültür ve müzik politikasının tespit edilememiş olması yüzünden bu potansiyelin tam değerlendirilemediği, bu durumun kültür ve sanat hayatımızı olumsuz yönde etkilediği, sanatta verimin düştüğü, bu potansiyelin tam değerlendirilebilmesi için el ve gönül birliği içinde çalışmaları gereken çeşitli kesimler arasında gereksiz tartışma ve zıtlıkların süregeldiği, Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana azımsanamayacak bir süre içinde bu soruna tatmin edici bir çözümün getirilemediği bilinen bir gerçektir.³

Yukarıdaki bilgileri daha derinlemesine ele alarak konuyu tarihsel bağlamda açıklamak daha yerinde olacaktır.

1826'de II. Mahmud tarafından Mehterhane'nin kaldırılarak yerine 1828'de Mızıkâ-i Humâyûn'un kurulması, günümüzde de devam eden 'alaturka – alafanga' ikilemini ortaya çıkarmış ve bu görüşleri savunan kişilerin çatışmalarına sebep olmuştur. Bu alandaki değerli birikimlerinden yararlandığımız Akdoğan'ın görüşleri de bunu doğrulamaktadır:

Mızıkâ-i Humâyûn'un kurulması, Türk müziğine pek çok olumlu etkiler ve yenilikler kazandırması yanında, geleneksel müzik anlayışının zedelenmesine ilişkin olumsuz etkileri de ortaya çıkarmıştır. Yüzyıllardır gelenek olan faslın ikiye bölünmesi (Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid), 'alaturka – alafanga' terimlerinin Türk müziği terminolojisine girmesi ve uluslar arası sanat müziği çalgılarının Türk müziğine girmesi gibi.⁴

Bu etkiler Cumhuriyet dönemine gelindiğinde de devam etmiş; hatta Türk müziğinin yasaklanmasına kadar varmıştır.

Cumhuriyet dönemi, o döneme kadar kendi geleneği içinde yaşayan Türk müziği ve müzikçileri açısından köklü değişikliklere sahne olmuştur. Atatürk'ün "Musiki İnkılâbı" ifadesini çarpıtan ve bu kararını çelişkiye düşüren bazı zihniyetler, bu değişim sürecini hızlandırmaya çalışmışlardır.

Bu döneme kadar Türk ve Batı müziği eğitimi kurumlarda birlikte verilirken Musiki İnkılâbı ile daha ilk adımda Türk müziği, yükselen Batı müziği karşısında yenik durumuna düşmüştür.⁵

² Yahya Kemal Kaya, *İnsan Yetiştirme Düzenimiz*, Ankara, Pegem Akademi Yayıncılık, 1977, s. 151.

³ Ercüment Berker, "Geçmişten Günümüze Türk Müsikisi", *Türk Gençliğinin Müzik Eğitimi Konulu Sempozyum Bildirisi*, Ankara, 1985, s. 10.

⁴ Onur Akdoğan, *Türk Müziği Tarihi Notları* (Basılmamış), İzmir.

⁵ F. Reyhan Altınay, *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, İzmir, 2004, s. 21.

Bu noktada müzik eğitiminin tanımı ve önemi üzerinde durmak gerekmektedir. Ali Uçan'a göre müzik eğitimi:

Bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı ve yöntemli olarak müziksel davranışlar kazandırma veya bireyin davranışlarında yine amaçlı ve yöntemli olarak müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir. Müzik eğitiminin en temel dört ana ögesi öğrenci, öğretmen, müzik ve programdır. Bunlara müzik eğitiminin en temel dört ana bileşeni de denir. Müzik eğitiminde bu dört ana öge ya da bileşen birbirleriyle sürekli etkileşir. Bu süreçte en çok etkiyi öğretmen sağlar. Bu bakımdan müzik eğitiminde öğretmen ögesi ayrı bir önem taşır. Bu önem müzik öğretmeni yetiştirmeyi gerekli ve zorlu kılar.⁶

Yukarıda sözü geçen ve bir bakıma müzik okulu niteliği taşıyan Mızıka-i Humâyûn'dan sonra 1916'da kurulan Dârü'l-Elhân, Türk ve Batı müziği eğitimini bir arada vermiş ve çok değerli icracılar, besteciler yetiştirmiştir.

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra müzik eğitimi yapan, dolayısıyla, Millî Eğitime müzik öğretmeni yetiştiren okullar açılmaya başlanmıştır.

Bunların ilki, ulu önderimiz Atatürk'ün direktifleriyle 1924'te kurulan Musiki Muallim Mektebidir. Bunu takiben günümüze kadar çeşitli isim değişiklikleri ile diğer müzik okulları da eğitim vermeye başlamıştır. Ancak bunların hepsi uluslararası sanat müziği eğitimi vermektedirler. Geleneksel Türk müziği eğitimi veren devlet konservatuarları ise, Cumhuriyet'in kuruluşundan 53 yıl sonra kurulabilmiştir.⁷

1926 Mayıs'ında, Musa Süreyya ve Zeki Üngör, Millî Eğitim Bakanlığı'na şu raporu vermişlerdir: "Dünyanın her yerindeki bu tür kurumlara konservatuar dendiği halde, bambaşka bir zihniyetin hâkim olduğu bir dönemde adı geçen kuruma Dârü'l-Elhân adı verilmiştir. Bu kurumun bugünkü kültürümüz için gereksiz olan Türk musikisinden arındırılarak adının İstanbul Konservatuarı'na çevrilmesi, idari ve ilmî denetiminin de Bakanlığımızca yapılması en samimi dileğimizdir." Bu rapordan dört ay sonra 06. 09. 1926'da İcra Vekilleri Heyeti'nce kabul edilen yönetmeliğin 10. maddesinde yer alan "millî musikinin fennî esaslara göre geliştirilmesi için çare ve tedbirler" düşünmek üzere Musa Süreyya, Cemal Reşit Rey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu Sanayi-i Nefise Encümenine seçilmişler ve millî musikiyi çağdaşlaştıracak en acil tedbir olarak, Türk müziğinin konservatuarlardan ve okullardan atılmasına karar vermişlerdir.⁸

Bu karar sonucunda, günümüze dek sürececek olan Türk müziği – Batı müziği ikilemi, devlet tarafından desteklenerek açık bir şekilde ortaya konmuştur.

⁶ Ali Uçan, Ülkemizde Müzik Öğretimine Genel Bir Bakış, *Müzed Dergisi*, S. 10, 2004.

⁷ Atınç Emnalar, *Tüm Yönleriyle THM ve Nazariyatı*, İzmir, 1998, s. 696.

⁸ Cinuçen Tanırkorur, *Biraz da Müzik*, İstanbul, Zaman Kitap, 2001, s. 64.

Sadece şu tablo bile yapılan büyük yanlışlığı açıklamaya yeterli görülmektedir. Zira dili, dini, tarihi, coğrafyası, görenek ve gelenekleri farklı olan bir topluma tamamen yabancı olan bir müzik eğitimi verilmeye çalışılmıştır.

Musiki Muallim Mektebi müdürü Zeki Üngör'ün öğrencilerine sürekli empoze ettiği "sizler benim mikroplarımınız, Anadolu'ya yayılıp, hastalığı yani, çoksesli batı müziğini bulaştırıp aşılacaksınız" sözlerinin ne kadar hatalı olduğu yıllar sonra anlaşılmaya başlanmış, maalesef hâlâ tam düzeltme yoluna da gidilememiştir.⁹

Bu konuyla ilgili Tahsin Banguoğlu'ndan aktarılan bir olay, o dönemlerdeki müzik politikasının durumunu gözler önüne sermektedir:

Merhum Tahsin Banguoğlu, 1948 yılında Millî Eğitim Bakanı olarak yurt çapında teftişe çıkar. Özellikle köy enstitülerini ve öğretmen okullarını gezmektedir. Enstitülerden birinde, öğrencilerden kurulu on-on iki kişilik mandolin takımı bakana beş-on dakikalık bir konser verir, kırık dökük şeyler çalarlar. Banguoğlu, konserden sonra okul müdürüne dönüp şöyle der:

"Bunlar bizim temiz köy çocukları. Ta küçük yaştan ya kaval yahut da bağlama çalmayı öğrenirler. Onlardan bir saz takımı kursanız daha başarılı olur. Mandolin takımı kurmak nereden aklınıza geldi?"

Okul müdürünün verdiği cevap ilgi çekicidir:

"Efendim, bu okullarda Türk sazları çalmak ve öğretmek yasaktır. Hatta öğrenciler köyden getirdikleri sazları gece yatakhane de çalarken nöbetçi öğretmen tarafından suçüstü yakalanırsa, hem dayak yer, hem de disiplin kuruluna verilir, hem de suç aleti elinden alınır. Bu hususta Bakanlığın kesin talimatı var."¹⁰

İşte o zamanlarda yani, Cumhuriyet'ten sonra, okullardaki %98,5 uluslararası sanat müziği, %1,5 Türk müziği bilgileri oranı ve uygulanan yasaklar, çocukların Türk müziğinden uzak ve kopuk yetişmesine neden olmuştur. Kendi ltrî'sini, Dede'sini, Âşık'ını tanımayan çocuk Mozart'ı öğrenmiş, rastın adını bile bilmezken do majörü, mi minörü seslendirmiştir. Eğitimdeki bu yanlışlık daha da ileri gitmiş, çocuklar ve gençler, üzerinde yaşadıkları toprakları betimleyen, kendi örf ve âdetlerinin anlatıldığı kendi müziğini yasak olarak tanımış ve bu müziği kötü bulan, küçümseyen kişilerin elinde yetişmişlerdir. "Bu da yetmezmiş gibi Dâhiliye Vekâletinin, 3 Kasım 1934'de ki emriyle Türkiye Radyosunun yayınlarından da Türk müziği tamamen çıkarılmıştır. Halk artık kendi radyosundan da Türk müziğini dinleyemez olmuştur."¹¹ Dolayısıyla, kendi kültürünü tanımadan yetişen bir nesil oluşturulmak istenmiş, kendi radyosunda

⁹ Atınç Emnalar, *a.g.e.*, s. 696.

¹⁰ Atınç Emnalar, *a.g.e.*, s. 709.

¹¹ Reyhan Altınay, *a.g.e.*, s. 26.

kendi müziğini dinleyemeyen halkı ise ona en yakın olan Arap müziğini dinlemeye yöneltmiştir. 1970'lerden sonra Türkiye'yi kasıp kavuran arabesk modasının temeli de bu yanlış politikalar sonucu, bu dönemlerde atılmıştır.

Yahya Kemal, kendisini eskimiş, köhne fikirlerin adamı diye itham edenlere, kendisinden sonra gelenlere bir düstur değerinde olan ve örnek yolu gösteren şu beyitle cevap vermiştir:

Ne harabiyim, ne harabatiyim

Kökü mazide olan bir atiyim.

Burada bir gerçek ortaya çıkmaktadır. Kökün önemi! Kök, geleceğin hazırlayıcısıdır, emniyetidir, müjdecisidir. Köke dayanmayan gelecekler, dejenerasyona müsait, ömürsüz ve her türlü maceraya açık olur. Dününü iyi bilenler, yarınını, büyük yanlışlar yapmadan planlayabilirler. Hele geçmişinde asırlar boyu süren bir kültür hazinesine sahip olan milletler için bu kural kaçınılmazdır. Bu bakımdan Türk milleti, dünyanın en şanslı milletlerindedir. Tarihteki atalarımıza ne kadar saygı taşısak, onları gönlümüzün en erişilmez yerinde de muhafaza etsek, bize bıraktıkları kültür mirası karşısında yine de azdır. Hâlbuki biz ne yapıyoruz? Onları hatırlamaktan, yâd etmekten, onları incelemekten ve onlardan bahsetmekten âdeta çekiniyoruz ve bıraktıkları kültür mirasını değerlendirmeye çalıştığımız zaman da, gerici damgasını yiyerek horlanıyoruz. Bu ilginç tabloyu, dünyanın hiçbir yerinde görmek mümkün değildir.¹² Türk musikisi, kökü, tarihin derinliklerine uzanan bir sanat ağacının beş, altı asırdan beri verdiği ve vermeye devam ettiği mahsullerden, meyvelerden meydana gelen eşsiz bir haz ve lezzet hazinesi olarak düşünülmelidir. Bu değerli hazine, yüzlerce yıldan beri, halkımızın her kesiminde, hayatımızın her safhasında, kendine özgü yerini korumuştur. Beşikten mezara kadar, bu musiki, Türk insanının hayatını süslemiş, onun sevgisini, heyecanını, kahramanlığını, mertliğini, acısını, ıstırabını, dileklerini, ümidini, yakarışını, ibadetini, kısacası, Türk insanının her şeyini, her cephesini ifade etmiş canlandırmıştır. Türk hayatının ayrılmaz bir parçası olan Türk musikisini, bu hayattan kopuk ve hayatın akışı dışında düşünmek mümkün değildir.¹³

1935 yılında ülkemize gelen Alman besteci Paul Hindemith'de, Türkiye'nin müzik yaşamı ve kurumlarını baştan aşağı gezerek, yapılan yanlışlıkları, Almanca olarak üç rapor halinde hazırlamış ve Musiki Muallim Mektebi yönetimine sunmuştur.

Hindemith raporunda; gezdiği çeşitli okullardaki müzik derslerinde, ilkel tarzda seslendirilen Avrupa işi halk şarkıları duyduğunu ve öğrencilerin zorunlu olarak (not korkusuyla) bu şarkıları öğrendiklerini belirtmiştir. Oysaki bir halk şarkısının gerçek

¹² Alaeddin Yavaşca, "Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisinde, Dernek ve Halk Oyunlarının Yeri ve Önemi", *Sempozyum Bildirisi*, Ankara, 1985, s. 23.

¹³ Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1988, s. 23.

değeri, geride bıraktığı müzikal etkide değil, şarkıcıda folklorik, coğrafi ve tarihsel ilişkileri uyandıran duygularda saklıdır. Bunlar ise, Türk öğrencilerine yabancı halk şarkıları ile verilemez. Bundan dolayı Hindemith, okul müzik derslerinin şarki dağarının, eski güçlü Türk halk müziğinin muhteşem zengin dağarından çıkarılması gerektiğini belirtmiştir. Görüldüğü gibi, yapılan hatalar yabancılar tarafından bile belirtilmiş olmasına rağmen, bazı kesimlerin işine gelmediği için hep göz ardı edilmiştir.¹⁴ Bazı batıcıların iddiasına göre: Medeniyet bir bütündür. Şalvarı bırakıp pantolon giydiğimiz gibi, geçmiş müziğimizi bırakıp, evrensel Batı müziğine yönelmeliyiz. Bırakınız biraz tarih ve sosyoloji bilgisine sahip olmayı, biraz serinkanlı düşünebilen herkes bu düşüncedeki temel yanlışı fark eder. Kültür ile medeniyet aynı şey değildir. Birisi özel, birisi genel olan bu iki kavram bir tutulamayacağı gibi, çeşitli kültürler arasında ilerilik, gerilik kıyaslaması da yapılamaz. 'Evrensel müzik' sözü ise, hiçbir şekilde savunulması mümkün olmayan, muazzam bir yutturmacadan ibarettir. Evrensel müzik yoktur. Her milletin kendi müziği vardır. Geçmişin muhteşem mirasını reddetmek kimsenin haddi değildir. Tersine, o mirasa en iyi şekilde sahip çıkmak, onu değerlendirmek, ondan en geniş ölçüde yararlanmak hakkımızdır.¹⁵

Bugün Türk olmayan ülkelerde bile Türk musikisinin kalıntıları ve tesirleri, hiç olmasa izleri vardır. Kaldı ki günümüzde Türk Yurdu, Kuzey Buz Denizi kıyılarından Tuna Yalıları'na, Himalayalar'ın az kuzeyinden Volga boylarına kadar uzanır. Türk müziği sistemi bugün, Batı müziği sisteminden sonra dünyaya en çok yayılmış müzik sistemidir. 25 asırdır Türkler, Asya kıtasının en büyük kısmından, Avrupa kıtasının önemli bir kısmında ve Afrika kıtasının kuzey ve doğu kısmında uzun hâkimiyetler kurmuşlardır. Buralarda bıraktıkları medeniyet, kültür ve sanat unsurları arasında müziğin önemli bir yeri vardır.¹⁶

Bakalım batılı dediğimiz toplumlara: Alman müziği ile İtalyan müziği bir mi? Ya da Rus müziği ile Fransız müziği! Örnekleri istediğiniz kadar çoğaltın; bir mi sonuç? Olamaz. Çünkü coğrafya ayrı, soy ayrı, ekonomik ve kültürel yapı ayrı, insanların davranışları ayrı... Biz bütün bu temele ait olan ayrılıkları bir yana itip yapabilmemişiz gibi, müziklerimizi birleştirmeye özendik. Müzikte, onların ayrı ayrı müziklerini öğrenirsek, onların müziklerine benzer müzikler yapabilirsek Batılı olabiliriz sandık. Böyle bir şey olamazdı, olmadı da.¹⁷

Tabii ki bir ulus başka ulusların kültürlerinden yararlanacaktır, alış verişler de olacaktır. Ama bu alış verişlerin tek yanlı olduğu durumlarda o ulusun kültüründe belli kayıplar ortaya çıkacaktır. Temel sorun, sanatı halktan kaynaklanır duruma

¹⁴ Atınç Emnalar, *a.g.e.*, s. 697.

¹⁵ Yalçın Tura, *a.g.e.*, ss. 66-67.

¹⁶ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*, İstanbul, Türk Petrol Vakfı Neşriyatı, 1987, s. 39.

¹⁷ Muammer Sun, *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ankara, Kültür yayınları, 1969, ss. 1-2.

getirebilmektir. Bunda devletin sanat ve kültür planlamasının bilinçli ve ciddi, uygulanır olması büyük önem taşımaktadır.¹⁸

Yabancı ülkelerin okul müzik kitaplarını karıştırdığımızda, halk şarkılarına bolca yer vermiş olduklarını görmekteyiz. Çocukların kendi melodilerine gösterdikleri ilgi ve sevgi, elbette ki yabancı ezgilere olan ilgiden daha güçlü ve doğaldır. Halk ezgisi böylece okulda aynı zamanda ulusal eğitimin de önemli bir faktörü olmuştur.¹⁹

Neyse ki, merhum Turgut Özal'ın başbakanlığı zamanında, ülkenin uzman müzikçilerinden oluşan bir Müzik Özel İhtisas Komisyonu kurulmuş, komisyonun çalışmaları sonunda okul müzik eğitiminde 50 yıldan beri devam eden %98,5 uluslararası sanat müziği, %1,5 Türk müziği bilgileri oranı, her ikisi için de %50 oranındaki doğru dengesine getirilmiş, ortaöğretimin altı yıllık müzik müfredatı bu orana göre yeniden düzenlenmiştir. Türk çocuğunun; Bach, Beethoven ve Mozart'ın yanında, İtrî'yi, Dede'yi, Veysel'i, Tanburi Cemil'i tanınmasına, do majörle mi minörün yanında Rast'ı, Hicaz'ı, Segâh'ı da öğrenmesine imkân veren bu müfredat, üniversite ve konservatuarlardan da alınan görüşlerle önce Talim Terbiye, sonra Bakanlar Kurulunca kabul edilip Resmi Gazetede yayımlanarak 1988 yılından itibaren yürürlüğe girmiştir.²⁰

Ortaöğretim ders kitaplarında şimdiye kadar yapılan çalışmalarda, kitaplardaki halk ezgilerinin asıllarının sadeleştirilerek alınmasından veya bunların birkaç sesli olarak okutulmaya çalışılmasından ibaret olduğu görülmektedir. Bu çalışmaları elbette küçümsemiyoruz. Ancak, halk ezgilerimizin çekirdek ezgiler haline dönüştürülerek öğretilmeye çalışılmasının bir anlamı yoktur.

Çünkü elimizde mevcut TRT repertuarında bulunan beş binin üzerinde türkü araştırılacak olunursa, ilköğretimde öğretilebilecek yüzlerce türkünün varlığı ortaya çıkacaktır. Konularının zenginliği, ses genliği açısından problem yaratmaması yani, her yaş grubuna hitap edecek konu ve ses genliğinde repertuara sahip olması, ayrıca güftelerindeki anlaşılabilirlik ve öz Türkçenin kullanılmış olması, notalama sisteminin karışık olmaması, geleneksel halk müziğini eğitimin her safhasında kullanılabilir hale getirmiştir. Bütün bunlar defalarca söylenmiş, fakat tam olarak uygulanamamıştır.²¹

Bugüne geldiğinde, sekiz yıllık zorunlu eğitim sistemi içinde yer alan altıncı, yedinci ve sekizinci sınıfların müzik ders kitaplarında Türk müziği makamlarından (basit makamlar), 4'lü ve 5'lilerden, küçük usullerimizden ve çalgılarımızdan

¹⁸ Ayhan Sarı, "Türkiye'de Müzik Eğitimi Veren Kurumlar Üçgeni", *I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu: Müzik Türlerinin Eğitimdeki Yeri (Bildiriler)*, Trabzon, 1993, s. 30.

¹⁹ Halil Bedii Yönetken, "Okul ve Halk Müziği", *Müzik Öğretimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1996, s. 36.

²⁰ Cinuçen Tanrıkorur, *a.g.e.*, s. 40.

²¹ Atınç Emnalar, *a.g.e.*, ss. 698-699.

bahsedildiğini, yoğun olarak türkülerin yanında basit ve küçük soluklu şarkılarında bulunduğunu görmekteyiz. Ancak bu noktada, üzerinde önemle durulması gereken birçok soru cevap beklemektedir. Acaba kaç tane müzik öğretmeni uşşak veya segâh makamlarının dizilerini seslendirebiliyor veya kaç tanesi çalgılarımızı kitaptan okuyarak anlatırken bunlardan en kötü ihtimalle bir tanesini sınıfa getirip çalarak tanıtıyor? Neden, blok flütten başka bir çalgı tanımayan ve hemen hemen hiç Türk müziği çalgısı görmemiş öğrencilere sınıfta veya bir konser salonunda bir çalgı topluluğu ya da bir koro konseri dinletilmiyor? Gerçekte, kendisi de bu çalgıları tanımadan, hikâye anlatır gibi okuyup geçiyor. Opera ve balelere götürülen öğrenciler, neden geleneksel sanat müziği veya geleneksel halk müziği konserine de götürülmüyor? Öğretmen hayatında hicaz veya segâh şarkı söylememişken, kitaptaki örnekleri nasıl seslendiriyor? Yoksa yine başa mı dönüyoruz? Türk müziğinin yasaklandığı, öğretilmediği dönemlere...

Kitaplara alınan, müfredatın içine girmiş bu bilgiler uygulanmadıkça ne anlamı kalıyor %50'lik dengenin? Geleneksel sanat müziği ve geleneksel halk müziğinin eğitimde kullanımını ne kadar planlarsak planlayalım, bu müfredatı aktaracak olan yeterli müzik eğitimcisi yoksa hiçbir yarar sağlamayacaktır. Televizyonda veya radyoda, Türk müziği eserleri seslendirilmeye başlandığı zaman kanal değiştiren, tamamen Batı metotları ile yetişmiş bir öğretmenin yetiştirdiği öğrenci, Türk müziğini ne kadar öğrenir, anlar, ne kadar sever ya da sahip çıkar?

Aslında suçu tamamen öğretmenlerimize yüklemek de doğru olmaz.

Bilindiği gibi Türkiye'de çok geç de olsa kurulan ve faaliyetlerini sürdüren Devlet Türk Müziği Konservatuarlarından mezun olan öğrencilerin bir kısmı T.R.T. ve devlet korolarında görev yaparken, çok büyük bir kısmı ilköğretim, ortaöğretim (ilköğretim birinci ve ikinci kademe) ve liselerde müzik öğretmeni olarak çalışmaktaydılar. Ve henüz çok az sayıdaki bu Türk müziği eğitimli öğretmenler (burada önemle belirtmekte yara var ki; Devlet Türk Müziği Konservatuarlarında aynı zamanda uluslararası Sanat Müziği yani Batı eğitimi de verilmektedir. Ancak Batı Konservatuarlarında böyle bir uygulama yapılmamaktadır), yeni yeni görev yapmaya başlamışken, 1992-1993 öğretim yılı başında, dönemin hükümetinin aldığı bir kararla, Eğitim Fakülteleri haricindeki tüm fakülte ve yüksek okul mezunlarının öğretmenlik hakkı kaldırılmış, 1993 yılında konservatuarlara gelen çeşitli resmi yazılarda, öğrencilere öğretmenlik formasyon derslerinin verilmemesi bildirilmiştir.²²

Eğitim Fakültelerinin müzik bölümünde yetişen müzik öğretmenleri, ağırlıklı olarak Batı müziği eğitimi almaktadırlar. Bu eğitimin yanında, bir batı çalgısı

²² Atınç Emnalar, *a.g.e.*, ss. 700-701.

öğrenmektedirler. Eğitim Fakültelerine Türk müziği girmiş gibi de gözükse maalesef işler aynı şekilde işlememektedir.

Günümüzde Devlet Türk Müziği Konservatuarları öğrencileri, Tezsiz Yüksek Lisans adı altında, beş yılın üstüne iki yıllık bir eğitimden daha geçtikten sonra öğretmenlik hakkı kazanmaktadırlar. Bu eğitimi alabilmek maddi imkânlarla da doğru orantılı olduğu için, bu öğretmen adayları, Eğitim Fakültelerinden mezun olan ve sadece Batı metotlarıyla eğitilmiş ve yetişmiş öğretmen adaylarının yanında çok küçük bir oranı oluşturmaktadır. Çünkü Devlet Türk Müziği Konservatuarlarından her yıl mezun olan yaklaşık yüz öğrenciden, en fazla on kadarı bu eğitimi (Tezsiz Yüksek Lisans) alabilmektedir. Yıllar önce müzik eğitiminde yaşanan dengesizliğin yeniden doğrulamaya çalışılmasından başka bir şey olmayan bu müzik politikası ile yeni nesil gençlik, kendi kültüründen habersiz bireyler olarak toplumda ve günümüz dünyasında yer edinmeye çalışacaktır. Değer yargılarının değişmesi ve kültürel yozlaşmanın en büyük sebebidir bu.

Gelecek yüzyıllarda dünya üzerinde, hatta diğer gezegenlerde, farklı farklı dinlerde insanlar olacak; farklı dillerin konuşulduğu ülkeler, farklı bayrakların dalgalandığı irili ufaklı devletler olacaktır. Bir milliyet kavramı, bir tarih ve millî kültür şuuru mutlaka olacaktır. İnsanlar, şuur ve hafızalarını toptan kaybetseler bile tarih yok olmaz. Çünkü tarihin yok olması, ülkelerin coğrafyalarıyla ve üzerinde yaşayan insanlarla birlikte yok olmalarıyla mümkündür. O halde, milletlerin birbirlerinin yanında ve birbirlerine rağmen var olabilmeleri, kimlik ve kişiliklerini korumalarıyla, açık veya gizli sömürge durumuna düşmekten sakınmalarıyla mümkün olacaktır. Çağdaşlık; taklit psikozu içinde gelişmiş ülkelere benzemeye çalışarak gülünç kılıklara girmek değil, kendini, kendi değer ve özelliklerinden vazgeçmeden çağa sunabilmektir.²³ Müzikte var olabilmek için yaratıcı ve kendi kültürünü yaşayıcı bir toplum durumuna dönüşmeliyiz. Artık batılılaşmak oyunundan vazgeçip, Türk kalarak çağdaşlaşmanın yoluna girmemizin çağı gelmiştir. Bunun sorumluluğu, hepimizin omuzlarındadır.²⁴

Kendi öz kültürü ile sanatını ve tarihini doğru tanımış, bilinçli, kendisi ve toplumu ile barışık genç kuşaklar yetiştirmek amacıyla, propaganda amaçlı ve maksatlı dış etkilere karşı gençleri doğru bilgilerle donatmalıyız.²⁵

“Eğer gerçekten uluslararası olmak istiyorsan, kendi ülkenden bahset” diyen Balzac’ı bu noktada örnek gösteriyor, kendi değerlerinin farkında olmayan ve bunları

²³ Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul, Ötügen Yayınları, 1998, s. 255.

²⁴ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 4.

²⁵ Necati Gedikli, “Geleneksel Türk Sanat Musikisini Müzik Eğitimine Uygulama Yöntemleri ve Sorunları”, *I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu: Müzik Türlerinin Eğitimdeki Yeri (Bildiriler)*, Trabzon, 1993, s. 96.

küçümseyen milletlerin, başka milletlerin gözünde hiçbir değerinin olmayacağını önemle belirtmek istiyorum. Son olarak da, Atatürk'ün şu muhteşem sözyle herkesi düşünmeye davet ediyorum:

“Muhtaç olduğun kudret, damarlarındaki asil kanda mevcuttur.”

Kaynakça

- AKDOĞU, Onur. *Türk Müziği Tarihi Notları* (Basılmamış), İzmir.
- ALTINAY, F. Reyhan. *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği* (Kitaplar-Makaleler-Nota yayınları), Balçova Kaymakamlığı Yayınları, Meta Basım, İzmir, 2004.
- BERKER, Ercüment. “Geçmişten Günümüze Türk Müsiksisi”, *Türk Gençliğinin Müzik Eğitimi Konulu Sempozyum*, Ankara, 1985.
- EMNALAR, Atınç. *Tüm Yönleriyle T. H. M. ve Nazariyatı*, İzmir, 1998.
- FİDAN, Nurettin– ERDEN, Münire. *Eğitime Giriş*, Alkım Yayınları, Ankara.
- KAYA, Yahya Kemal. *İnsan Yetiştirme Düzenimiz*, Ankara, 1977.
- ÖZTUNA, Yılmaz. *Türk Müsiksisi Teknik ve Tarih*, İstanbul, 1987.
- SARI, Ayhan. “Türkiye’de Müzik Eğitimi Veren Kurumlar Üçgeni”, *I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu: Müzik Türlerinin Eğitimdeki Yeri (Bildiriler)*, Trabzon, 1993.
- SUN, Muammer. *Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ankara, 1969.
- TANRIKORUR, Cinuçen. *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul, 1998.
- TANRIKORUR, Cinuçen. *Biraz da Müzik*, İstanbul, 2001.
- TURA, Yalçın. *Türk Müsiksisinin Mes’eleleri*. İstanbul, 1988.
- UÇAN, Ali. “Ülkemizde Müzik Öğretimine Genel Bir Bakış”, *Müzed Dergisi*, S.10, 2004.
- YAVAŞÇA, Alaeddin. “Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisinde, Dernek ve Halk Oyunlarının Yeri ve Önemi”, *Sempozyum Bildirisi*, Ankara, 1985.
- YÖNETKEN, Halil Bedii. “Okul ve Halk Müziği”, *Müzik Öğretimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1996.

TÜRK SANAT MÜZİĞİ SANATÇISI HANDAN KARA İLE ALMANYA'DAKİ TÜRK MÜZİĞİ ÜZERİNE SÖYLEŞİ

Didem TAŞTABANOĞLU

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Okutman

1961 yılında nota ve solfej dersleri alan Türk Sanat Müziğinin sevilen ses sanatçılarından Handan Kara 1965 yılında İstanbul Radyosunun açtığı sınavları kazanmış radyo sanatçısı olarak göreve başlamıştır.

Merhum bestekâr Yıldırım Gürses'in eserlerini Türkan Şoray'ın rol aldığı filmlerde seslendirirken "Son Bahar Rüzgârları" adlı eser ile sanatının zirvesine ulaşan Kara'nın, "Sevemedim Kara Gözlüm" adlı plağı çok satılmıştır. Kara, ayrıca Suat Sayın'ın bazı eserlerini de plağa okumuştur. "Bitmeyen Çile" ve "Kulakların Çınlasın" şimdi nostaljik eserler arasında gösterilmektedir.

1974 yılında evlenerek Almanya'nın Hamburg şehrine yerleşen Kara, Türk müziğine gönül vermiş insanlara öğretmenlik yaparak bir Türk Sanat Müziği Korosu oluşturmuştur ve koro şefi olarak çalışmalarını halen sürdürmektedir.

Handan Kara ile röportaj yapmak istememin sebebi, Almanya'daki Türk Sanat Müziğinin durumunu araştırıp tanıtmak istememdir. Bu görüşme 28 Eylül 2008'de İzmir'de gerçekleşmiştir.

Görüşme konusu: TRT İstanbul Radyosu eski Türk Sanat Müziği ses sanatçısı Handan Kara'nın Almanya'daki Türk müziği çalışmaları ve Türk Sanat Müziğinin Almanya'da ki durumu ve etkileri.

Görüşülen: TRT İstanbul Radyosu eski Türk Sanat Müziği ses sanatçısı Handan Kara.

D. TAŞTABANOĞLU TRT ye giriş tarihiniz nedir?

H. KARA 1965 yılında girdim.

D. TAŞTABANOĞLU Sanat hayatınıza nasıl başladınız?

H. KARA Aile dostlarımızdan Udi Şevket Bütüner bana ve anneme musiki eğitimi almamız için tavsiyelerde bulunurdu. Kendisinin teşviki ile şan ve solfej eğitimi ayrıca usul dersleri almaya başladım. Daha sonra Bestekâr Arif Sami Toker ile tanışarak korosuna girdim ve ondan feyz aldım. Abidin Çeker ile tanıştık ve İstanbul Üniversitesinin korosunda birçok yerde konserler vermeye başladık. Son hocam Feridun Darbaş'dan nazariyat dersleri

aldıktan sonra uvertür olarak bazı gazinolardan teklif almaya ve çalışmaya başladım.

- D. TAŞTABANOĞLU Uvertürlükten assolistliğe geçiniz nasıl oldu?
 H. KARA 1965'te İstanbul Radyosunun açtığı sınavları kazanarak radyo sanatçısı olarak göreve başladım. O zaman tüm kapılar yavaş yavaş açılmaya başladı Türkan Şoray ve Ediz Hun'un "Sonbahar Rüzgârları" isimli sinema filminin tüm müziklerini okumak bana nasip oldu. Yıldırım Gürses'ten de birçok beste okumaya başladım. Plak teklifleri, onlarca plak ve gazino derken uvertürlükten assolistliğe doğru uzandı yollar ve yıldızım parladi.
- D. TAŞTABANOĞLU Almanya'ya gitmenizden nedeni nedir?
 H. KARA Eşimin işi nedeniyle Türkiye'deki sanat yaşamımı bırakarak Almanya'ya yerleştim.
- D. TAŞTABANOĞLU Almanya'ya gittikten sonra sanat hayatınız nasıl şekillendi?
 H. KARA Türkiye'de olduğu gibi değil ancak burada da sanat yaşamıma devam ettim. Yıllarca sahne aldım. Daha sonraları ve şu anda Hamburg Türk Musikisi Derneğini ve bu derneğe bağlı koroyu kurarak musiki sevenlere ve genç yeteneklere bilgilerimi aktarmaya çalışıyorum.
- D. TAŞTABANOĞLU Hamburg Türk Musikisi Korosundaki göreviniz nedir?
 H. KARA Koro şefi olarak hizmet veriyorum.
- D. TAŞTABANOĞLU Koro şefi olarak kaç yıldır görev yapıyorsunuz?
 H. KARA Çalışmalarımızı Türk Sanat Müziğine gönül vermiş kişiler ile birlikte 10 yıldır sürdürüyoruz.
- D. TAŞTABANOĞLU Hamburg Türk Musikisi Korosuna katılanların sayısı nedir?
 H. KARA 35 kişiyiz. Koro üyelerimizin 10'u orta yaşlı erkek, diğer 10'u 17-28 yaş arası genç hanım, kalan 15 kişi ise 30-45 yaş arası ev hanımları.
- D. TAŞTABANOĞLU Koro elemanlarının koroya katılım amaçlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
 H. KARA Hiç tereddüt etmeden söyleyebilirim ki, çocuklarımızın ve gençlerimizin kulaklarını Türk Sanat Müziği ile doldurmak ve vatan özlemlerini gidermek amaçlı katılıyorlar.
- D. TAŞTABANOĞLU Koroyu çalıştırma yönteminiz nedir?
 H. KARA Meşk yöntemi. Yani ben geçilecek eserleri birkaç kez seslendirerek örneklendiriyorum. Koristlerimiz dinleme ve tekrar etmek suretiyle eserleri öğreniyorlar.
- D. TAŞTABANOĞLU Hamburg Türk Müziği Korosu sadece Türk Sanat Müziği içerikli midir?

- H. KARA Korumuz son iki yıldır “Türk Halk Müziği” ve “Türk Pop Müziği” ekibini de oluşturdu. Bu konuda benim verdiğim şan derslerinin yanında ekibe Mustafa Dülger nota ve solfej dersleri veriyor.
- D. TAŞTABANOĞLU Konsere katılım oranı nasıldır?
- H. KARA Konser salonumuz 650 kişiliktir. Konserlerimizde salonumuz dolar.
- D. TAŞTABANOĞLU Konser duyuruları nasıl ve nerede sergileniyor?
- H. KARA Basın aracılığıyla duyuruyoruz Hamburg Türk radyoları, flyer ve afiş dağıtılıyor ayrıca internet sayfamızdan dinleyenlerimize ulaşıyoruz.
- D. TAŞTABANOĞLU Türkiye de yaşayan sanatçılarla işbirliği içerisine giriliyor mu?
- H. KARA Evet. TRT Radyosundan tanıdığım arkadaşlarımla görüşüyorum ve konuk olarak konserimize katılıyorlar. Örneğin Sayın Ayşe Taş, Sayın Yıldım Bekçi, Sayın Mustafa Sağyaşar, Sayın Gökhan Sezen ve çok değerli saz sanatçılarımız konserlerimizde bulundular.
- D. TAŞTABANOĞLU Repertuarınızda geleneksel sanat müziğinin tüm türlerinden örnekler yer alıyor mu?
- H. KARA Koristlerin nota bilgileri olmadığı için pek klasiklere yer veremiyoruz.
- D. TAŞTABANOĞLU Koronun haftalık ya da aylık çalışma programı nasıldır?
- H. KARA Hafta arası bir gün üç saat çalışıyoruz. Çalışma saatlerimiz 19.00 – 22.00 arası oluyor.
- D. TAŞTABANOĞLU Konserlerinizin sıklığı nedir?
- H. KARA Senede bir konser veriyoruz, ama fasıl geceleri ve özel bayram programları da hazırlıyoruz.
- D. TAŞTABANOĞLU Konsere gelen Alman vatandaşlarının müziğimize bakışını nasıl değerlendiriyorsunuz?
- H. KARA Çok ilgililer, büyük bir zevkle dinleyip hayranlıkla izliyorlar, konser sonunda da beğenilerini ve övgülerini dile getiriyorlar.
- D. TAŞTABANOĞLU Konsere izleyici olarak gelen Alman vatandaşlarından koro çalışmalarına katılmak ve koroda görev almak isteyenler oluyor mu?
- H. KARA Evet oluyor. Geçmiş yıllarda 2 Alman vatandaşı korumuza katıldılar.
- D. TAŞTABANOĞLU Almanya'nın diğer şehirlerinde konserler veriyor musunuz?
- H. KARA Teklifler geliyor ama kendi bulunduğumuz şehirde konser vermeye çalışıyoruz. Konserlerimize diğer kentlerden de gelenler oluyor.
- D. TAŞTABANOĞLU Türk Sanat Müziğine gönül vermiş bir sanatçı olarak yeni yeteneklere yol gösterip Almanya'da da Türk Sanat Müziği ile ilgi bu kadar güzel çalışmalarını yürüttüğünüz ve benimle bu keyifli röportajı yaptığınız için size gönülden teşekkür ederim.

1965 yılında profesyonel olarak sanat hayatına başlayan eski İstanbul Radyosu sanatçısı Handan Kara Türk Sanat Müziğine kendini adanmış biri olarak Almanya da özveri ile kurduğu koronun şefliğini hala yürütmektedir. İzlenimlerini ve deneyimlerini bizimle paylaşan değerli sanatçımızla yaptığımız röportaj gösteriyor ki Hamburg'da ki Türk Sanat Müziği korosu sadece Almanya'da yaşayan Türklerin ilgisini çekmekle kalmıyor, aynı zamanda Alman vatandaşlarının da beğenisini topluyor. Biz de bu vesile ile koroda emeği geçen tüm çalışanlara teşekkürlerimizi sunuyor ve başarılarının devamını diliyoruz.

EGE ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI KURUCU ÖĞRETİM ELEMANLARIYLA GÖRÜŞMELER

Atabey AYDIN

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Öğretim Görevlisi

*“Öğretmen bir kandile benzer,
kendini tüketerek başkalarına ışık verir.”*

Mustafa Kemal Atatürk

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi yayınlanmaya yeniden başlarken, Konservatuarı'nın kuruluşunda (1984-85) ve eğitim-öğretimin başladığı ilk yıllarda, “başkalarına ışık vermeyi” amaç edinmiş, kısıtlı olanaklara rağmen Türk müziğini bir sonraki nesillere aktarabilmeyi hedeflemiş, kurucu Öğretim Üyeleri ve Elemanları'ndan bahsetmek yerinde olacaktır. Bu bağlamda, kuruluşta ve eğitim-öğretimin ilk yıllarında görev yapan hocalarımızın bir bölümüyle görüşmeler gerçekleştirdik.

“Karşılıklı görüşme” yöntemi kullanılarak hazırlanan bu yazıda, Mustafa Hoşsu, Dr. Ayhan Sökmen, Hamit Çine, M. Tevfik Tutu, Yrd. Doç. Dr. Cengiz Aydın ve Prof. Berrak Taranç ile soru-cevap şeklinde bir söyleşi gerçekleştirdik. Görüşme sorularını hazırlarken destek olan Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır Tutu'ya ve görüşmeleri gerçekleştirirken yardımlarını esirgemeyen lisans öğrencilerim A. Tolga Yaşkaya, Canan Çal, Çimen Yalçın, Efsun Polat, Engin Çal, Hakan Altıntaş, Meltem Suluoğlu ve Ozan Sam'a teşekkür ederim.

Kurucu ve ilk yıllarda görev alan hocalarla yapılan görüşmeler, dergimizin diğer sayılarında da devam edecektir.

MUSTAFA HOŞSU ile Yapılan Görüşme

- Kendinizi tanıtır mısınız?

İlk çalıştığım yer Eskişehir Köy Enstitüsü'dür. Hatta benden önce rahmetli Âşık Veysel orada, aynı kadroda çalışmıştı. Bu kadro, öğretmen muadili “Usta Öğretici” kadrosuydu. Dört sene burada hizmet ettim. O sırada Muzaffer Sarısözen Hocamızla tanıştım. Hocamız, yurdun her bir yanındaki türkülerini derlemek üzere bir sistem düzenlemişti. İllerin özel günlerinde (kurtuluş bayramı, vb.), yöresel sanatçıları Ankara'ya davet ediyorlardı. Biz de o sıralar Eskişehir'de icrayla uğraşan birkaç

arkadaşımınla Yurttan Sesler'in yayınlarına katılıyorduk. Bu vesileyle de halk müziğine olan aşinalığım artmaya başladı. Halk müziği usulleri hakkında fazla bir bilgim yoktu. Sarısözen Hoca'dan aldığım bilgiler sonucunda halk müziğine dair geniş bir dağarım oldu. Sonraları hocamız beni İzmir Radyosu'nda hoca olarak görmek istediğini belirtti. Kabul edip, İzmir Radyosu'na Koro Şef'i olarak atandım.

- Hangi yıllar arasında konservatuarda görev yaptınız?

Konservatuar'da 1985-2003 yılları arasında görev yaptım.

- Konservatuarımızın kuruluş süreci ve amacı hakkında bilgi verir misiniz?

1982'de TRT'den kendi isteğimle emekli oldum. Daha sonra Ege Üniversitesine bağlı olan "Mediko" kurumunda bir halk müziği topluluğu oluşturdu. O dönemki Rektör İbrahim Karaca idi. O günlerde konservatuar fikri oluşmuştu. Bunu o yıllarda başaramadık. 1985 yılında Ayhan SÖKMEN arkadaşımızın girişimleriyle konservatuar kuruldu.

- Dünden bugüne konservatuarın gelişimi-değişimi hakkında fikirleriniz nelerdir?

Yetişen öğrenciler çok iyi yerlere geldiler. Bilhassa benim öğrencilerimin iyi yerlerde olduğunu görüyorum.

- Okulumuz kurulurken herhangi bir müzik eğitim kurumu örnek alındı mı?

İTÜ Devlet Konservatuarı bizden önce kurulduğu için örnek alınmıştı. Bana göre önemli bir fark olan Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı vardı. Biz buna ek olarak Halk Müziği Solfej ve Nazariyatı dersini koyduk.

- Konservatuarımızın kuruluşunun ilk yıllarında görev alan bir Öğretim Elemanı olarak, o zamanki ve bugünkü Türk müziği eğitim sistemi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

Biz biraz fanatiktik galiba. Türkülerin orijinaline yakın icra edilmesi gerektiğini düşünürdük. Bunlar kısmen yok oldu. Yeni bir akım başladı. Artık türkü besteleyenler var. Besteleme, klasik Türk müziğine özgüdür. Halk müziğinde türkü yakma geleneği vardır.

- Okulun ilk yıllarında karşılaşılan eğitim materyali sıkıntıları nasıl aşıldı?

Halk müziği adına ben sıkıntı yaşamadım. Hatta benim bir kitabım vardı. Derslerde onu işliyordum.

- Okulun ilk yönetim kadrosu oluşturulurken görev dağılımı nasıl yapıldı?

İlk Halk Müziği kadrosunu ben kurdum. Hatta ilk Ana Sanat Dalı Başkanlığı'nı da iki dönem yürüttüm. Klasik Türk Müziği Ana Sanat Dalı Başkanlığı'nda da Akın Özkan vardı. Tabi o sıra bütün bağlama derslerine girecek vaktim olmadı. Hamit ÇİNE geldi, Celal VURAL geldi. Kabak kemaneye Salih Urhan, repertuara Hale Gür, mey dersleri için de Kemal KIRMIZI vardı. Böylece kadro genişletildi.

- Okulun kuruluşundan bu yana Türkiye’de sosyal hayatta birçok değişim gerçekleşti. Bu değişimler okulun sanat anlayışını nasıl etkiledi ve bunun okulumuza yansımaları neler oldu?

Sizin mezun olduktan sonra istihdam sorunuz var. Bu çok önemli. Bu maalesef çözülemedi. Önceden birçok öğrencimiz mezun olduktan sonra TRT ve benzeri kurumlarda görev yapabiliyordu. Şimdileri sanatınızı çok iyi icra etseniz bile bu gibi kurumlara girmek oldukça zor. Artık öğretmenlik hakkınız da yok. Bu gibi sebeplerin olumsuz etkilediğini düşünüyorum.

- Okulumuz kurulmadan önce de İzmir ve çevresinde farklı çatılar altında Türk müziği eğitimi verilmekteydi. Bunlarla karşılaştırıldığında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı’nda eğitim almanın avantajları ya da dezavantajları nelerdir?

Konservatuvar etiketini kullanmak avantajlıdır. Bu sizlere çok şey kazandırır. Ünlü olmuş birçok öğrencim var. Onlar her yerde iftiharla konservatuvar mezunu olduklarını söylerler. Bir sene formasyon dersleri alınıp öğretmenlik de yapılabilir.

- Günümüz koşullarında Türk müziğinin farklı ortamlardaki icrası devam ediyor. Türkiye’de Devlet Türk Müziği Konservatuarı’na ve diğer Türk müziğiyle ilgili kuruluşlara baktığınızda, Türk müziğinin geldiği seviyeyi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Beni rahatsız eden bir takım şeyler var. Örneğin evrensel olmak adına halk müziğinin ve klasik Türk müziğinin tınlarını yok etmeleri. Ayrıca üslup ve tavıra fazla dikkat etmemeleri. Bu büyük bir eksiklik. Örneğin bağlama çalan bir saz sanatçısı Konya tezenesi vuracak. Konservatuarlarda bunun eğitimi hala veriliyor ama dışa aktarımı çok sağlıklı değil. Şu anki TRT’de de aynı şey söz konusu. Ama konservatuvar bu konuda TRT’ye göre biraz daha muhafazakâr. TRT’de bir dönem yığılma oldu, yetenekli yetenezsiz herkesi aldılar. Dört beş türküyü emekli olan insanlar var. Kadrolu oldukları için bir şey de yapılamıyor ne yazık ki!

- Konservatuvar eğitimci ve öğrencilerine önerileriniz nelerdir?

Konservatuardan aldıkları eğitimin üstüne orijinalini, özünü bozmadan bir şeyler katabilmek önemli olan. Her müzik dalını, diğer sazları katmadan kendi sazlarıyla çalmaya özen göstermeli. Diğer sazları kullanacaklarsa da kendi sazlarının önüne geçmeyecek şekilde kullanabilmeliler. Örneğin türkülere basgitar koyuyorlar, divan sazı gibi ikinci sesleri veriyor, yerinde kullanıldığı zaman güzel olabiliyor. Son zamanlarda bazı sanatçılar çıktıkları programlarda uzun hava besteledim diye sözler ediyorlar. Öyle şeylere tenezzül etmemek lazım, önce elimizde olan yüzlerce, binlerce türküyü icra edebilmek için çaba sarf etmeliyiz. Bana göre okumak çok güzel bir şey. İdeallerinizin peşinden gidin.

Dr. AYHAN SÖKMEN ile Yapılan Görüşme

- Kendinizi tanıtır mısınız?

Ben 03.10.1929 yılında İstanbul'da Göztepe semtinde doğmuşum. İlkokulu Merdiven köyde, sonra Yıldız Yatılı Okulunda okudum. Ortaokulu Sarıyer'de okudum. Babam Anadolu Kavağı'nda görevliydi. Sonra Haydarpaşa'da liseyi bitirdim. Daha sonra İstanbul Tıp Fakültesine girdim. Göztepe'de Şuayip Elkutlu (Rakım Etkutlu'nun oğlu) ile müziğe başladım. Rakım hocanın eserleri ile ilgili bir konser hazırlığıydı o. Kadıköy halk evinde o konseri verdik. Ben orada Hicazkâr bir şarkı okudum ilk defa. "Bekledim Fecre Kadar Gelmedin". Daha sonra Belediye Konservatuarına yazıldım. O zaman devlet konservatuarı yoktu. 1953'te orayı bitirdim. Aynı zamanda tıbbiyenin son sınıfına gelmiştim. İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyetine bir imtihanla girdim. Orada birçok sanatçı ile birlikte oldum. Ekrem Kongar, Muzaffer Birtan, Mefaret Yıldırım, Yorga Bacanos, Refik Fersan gibi hocalarla beraberdim. O bakımdan çok şanslıyım. Aynı zamanda notaların tanzim işleriyle ilgileniyordum. 1954'te tıbbiyeyi bitirdim. Ankara'da asker oldum. Sonra Bahriye kısmına dâhil oldum. Askerliği bitirdikten sonrada meslek olarak Kahramanmaraş Devlet Demir Yolları Kısım Hekimliği'ne tayin edildim. Daha sonra Manisa Akhisar'a tayin edildim ve burada bayanlardan oluşan bir koro kurdum. Burada bir buçuk sene kaldıktan sonra İzmir'e Ege Üniversitesi Göz Kliniğine geldim. Selahattin Erbakan Hocanın yanında asistanlığa başladım. Aşağı yukarı 1958'den 1963' e kadar evvela iktisadımı bitirdim sonrada baş asistan olarak klinikte çalıştım. Ve o sırada da (60 yıllarında) İzmir Radyosu'nda yapılan bir sınavla TRT'ye dâhil oldum. Radyoda koro şefliği ve ses sanatkarlığına devam ettim. 1000'den fazla koro yönettim. Daha sonra Konservatuar-da görev yaptım. Kurmuş olduğum korolarla konserler vermeye devam ediyorum.

- Hangi yıllar arasında konservatuarda görev yaptınız?

84 ile 89 arasında Konservatuarda görev yaptım. Evvela dışarıdan saat ücretli çalışıyordum. Son sene kadroya geçtim ve müdür yardımcılığı yaptım.

- Konservatuarımızın kuruluş süreci ve amacı hakkında bilgi verir misiniz?

İstanbul'daki Devlet Konservatuarı Türk Musikisi'nin sanatçılarını yetiştirmek ve daha ciddi bir üniversite düzeyinde eğitim görmeleri için okula ihtiyaç olduğunu belirtmiştim. Devlet başkanına bir mektupla bildirdim. Bu teklifimi Kenan Evren ciddiyetle karşıladı. Ege Üniversitesi'nin bütçesi, Ankara'ya gittiğinde 1983'ün Mart ayında bir yazı ile bütçenin altına "Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nı kurar" yazıyordu. Bu bir talimattı, emirdi yani. Böylece konservatuarın kuruluş hazırlıklarına başladık. Sınavı açtık. İmtihan heyetini davet ettik. 50 öğrenci aldık o zaman Temel Bilimlerin açılışında. Refet Saygılı hoca da konservatuar müdürlüğünü üstlendi. Ben ona rehberlik ediyordum daima.

- Okulumuz kurulurken herhangi bir müzik eğitim kurumu örnek alındı mı?

İstanbul Devlet Konservatuarı örneğimiz olmuştur. Zaten ders programı yönetmeliğini oradan getirdim. 1985-1986 yıllarında Ankara'da bir konu gündeme

geldi; “konservatuarlar üniversitelere mi bağlı kalmalıdır, yoksa Kültür Bakanlığına mı geçmelidir?” Bunun üzerine, Türk Amerikan Derneği’nde çalıştığım, oradaki müzik eğitimi veren kurumlar hakkında araştırma yaptım. Baktım ki orada üniversitelerde müzik bölümleri var. Bunların hepsini Refet Saygılı’ya verdim. Daha sonra YÖK Başkanı Kemal Karhan Beyi’nde desteğiyle konservatuarlar üniversitelere kaldı.

- Konservatuarımızın ilk yıllarında görev alan bir öğretim elemanı olarak, o zamanki ve bugünkü Türk müziği eğitim sistemi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

O zamanki eğitimde hocaları ben tavsiye ettim, geliştirme konusunda epey faaliyette bulundum. Fakat bu zamanda durum nedir bilemiyorum. Mesela ben bir makam öğrettiğimde öğrencilerime derdim ki; “kendi çabanızla bu makamdan birer beste yapın iki ders sonra bu besteyi bize okuyun.” Bu gibi teşvikler dışında davet ettiğim sanatçılar oldu. Erol Sayan, Melahat Pars, Sadi Hoşses, Cinuçen Tanrıkorur, Selahattin İçli gibi her gelen sanatçıyı okula getirir, öğrencilerimle tanıştırdım. Bu sanatçılar küçük konferanslar verirlerdi. Yesari Asım ve Alâeddin Yavaşçada bu sanatçılara dâhildir. Haftanın bir gününü de öğrenci etkinliklerine ayırmıştık.

- Okulun ilk yıllarında karşılaşılan eğitim materyali sıkıntıları nasıl aşıldı?

Öğrencilere kaynak kütüphanemiz vardı okulda. Ali Rıza Avni, Onur Akdoğu gibi yazar, araştıran hocalarımız vardı. Mesela çalgı yapım bölümü açıldığında ihtiyaçları karşılamak amacı ile bir konser vermiştik.

- Okulumuz kurulmadan önce İzmir ve çevresinde farklı çatılar altında Türk Müziği eğitimi verilmekteydi. Bunlarla karşılaştırıldığında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarında eğitim almanın avantajları ve dezavantajları nelerdir?

Faydaları çok, öğretmen kadrosu çok daha gelişti, geniş imkânlarla çalışıyorsunuz. İzmir’de aynı zamanda salonda arttı. Biz başladığımızda AKM bile yoktu, konser yapılmazdı. Sadece Elhamra sinemasında (şimdiki opera binası) sergilenirdi konserler. İzmir musiki cemiyeti ile yapardık konserleri. Bir iki tane sanat müziği korusu vardı.

- Günümüz koşullarında Türk Müziğinin farklı ortamlardaki icrası devam ediyor. Türkiye’de Devlet Türk Müziği Konservatuarlarına ve diğer Türk Müziği kuruluşlarına baktığımızda, Türk Müziğinin geldiği seviyeyi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Öncelikle icracılar çoğaldı, eskiden parmakla gösterilirlerdi, çok azlardı. Müzik seviyesi belirli bir yerde olmalı ve devlet koroları o seviyeyi sağlamak durumundalar. Konservatuarlarla örnek olacak çalışmalar yapılmalıdır.

- Konservatuar öğrencilerini önerileriniz nelerdir?

Okullarda konferanslar vererek, öğretmenlik yaparak, korolar kurarak bir şeyler yapılabilir. Müziğin eğitimcisi, icracısı, yayıncısı olmalısınız, hepiniz birer güçsünüz, en önemlisi topluma mal olmalısınız. Ümidimiz gençliğimiz. Biz geldik, gidiyoruz. Sizlere güveniyoruz...

HAMİT ÇİNE ile Yapılan Görüşme

Kendinizi tanıtır mısınız?

1926 Burdur doğumluyum. İlköğretimimi Burdur'da yaptım. İstanbul Haydapaşa Lisesi'ni bitirdikten sonra İzmir İktisadi İdari Bilimler Fakültesini bitirdim. Müzik aşkı bize ailemizden geçmiştir. Küçük yaştan itibaren kardeşimle birlikte TSM ve THM üzerine çalışmalarım oldu, tabi esas ilgi alanım bağlamaydı. Profesyonel müzik hayatım 1950'li yıllarda M. Sarısözen'le tanışmamla başladı. Sarısözen beni Ankara Radyosuna almak istiyordu ancak ben İzmir'de okuduğum için Ankara'ya gidemedim. Yine Sarısözen'in tavsiyesiyle İzmir Radyosu'nda ve zaman zaman da Ankara radyosunda Teke Zortlatması, Serenler Zeybeği gibi çeşitli zeybekler icra ettim.

- Hangi yıllar arasında konservatuarda görev yaptınız?

1985-1991 yılları arasında görev yaptım.

- Konservatuarımızın kuruluş süreci ve amacı hakkında bilgi verir misiniz?

Kuruluş sürecini bilmiyorum. Fakat ben kendi kanaatimce başlangıçta bir hazırlık sınıfının olduğu; hazırlık sınıfında notanın ve Türk müziğinin temel yapısının öğretildiği ve nihayetinde de Türk müziğinin kökeni Türk halk müziği olmak zorunda olduğuna göre, sanat müzikçisiyle batıcısıyla herkesin bağlamayı öğrenerek mezun olduğu bir okul hedeflemiştik. E öyle olmadı tabi. İnsanların müzik adına, kültür adına bir şeyler yapması lazımdı. En azından mezun olduklarında öğretmenlik yaparak bu kültürü devam ettirmeleri gerekirdi, sonra öğretmenlik hakkını da aldılar ellerinden.

- Düünden bugüne konservatuarın gelişimi-değişimi hakkında fikirleriniz neler?

Bir değişiklik yok. Mesela biz ayrıldık, bizim öğrencilerimiz orada hoca oldular. Oradaki hocaların araştırma görevlisi olarak çalışması lazım. Öyle 3-5 gün de değil. Bir keresinde onlardan biri bizim oralara bir düğüne (Burdur'a) gidiyor." Hocam o an sizi takdir ettim" diyor. "Hocam Serenler zeybeği çal dediler, sizin öğrettiğiniz tavırda çalınca mest oldular" diyor. Yani öyle mezun olur olmaz hoca yapmamaları lazım, yörelerde tavırlar, deyimler var. Bunları yörede öğrenmeleri lazım. Şimdi, iyi müzisyenler yetişiyor. Yetiştiler. Ama dediğim gibi, müzisyen yetişiyor. Yani kültürü sürdüreceklemanların yetişmesi lazım. Yoksa Batı konservatuarlarında olduğu gibi yalnızca müzisyen yetişir.

- Okulumuz kurulurken herhangi bir müzik eğitim kurumunu örnek aldınız mı?

Hayır. Türk müziği eğitimi anlamında örnek alabileceğim bir kurum olmadı ancak Batı müziğinin çalışma tekniğine hayranım. Dediğim gibi başta bir hazırlık sınıfının olması lazım. Orada önce Türk müziğinin, solfejnin iyice öğretilmesi lazım.

- Konservatuarımızın kuruluşunun ilk yıllarında görev alan bir öğretim elemanı olarak, o zamanki ve bugünkü Türk müziği eğitim sistemi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

Şimdiki eğitim sistemleri tabi daha iyi. Teknik cihazlar daha iyi. Öğrenciler de daha şuurulu, okula girmeden önce "ben kaval ya da bağlama çalacağım" diyebiliyor. O dönem öyle değildi, öyle mi olacak böyle mi olacak... Bir kargaşa vardı.

- Okulun ilk yıllarında karşılaşılan eğitim materyali sıkıntıları nasıl aşıldı?

Bizim gibi olan insanların araştırmaları, çabalarıyla bugün konservatuarlar dolmuş durumda. O zamanlar herkes kişisel çalışmasını yapıyordu. Araştırıyordu, çabalıyordu ve öğrencilere örnek oluyordu. Mesela ben Folklor derslerine girdim. Halk deyimleri, atasözleri folklor içinde başlı başına bir yer tutar. Çocuklara derdim ki, "yazın gittiğiniz yerlerde araştırın, yazın lütfen". Geçenlerde bir kız geldi "hocam siz böyle demiştiniz ya, Karşıyaka'da iskelede otururken –havalarda da soğuk o zaman, kış-bir kadın geldi 'Yavrum, yazın yaşa kışın taşa oturulmaz.' dedi. Siz aklıma geldiniz hemen yazdım, not ettim" dedi.

- Okulun ilk yönetim kadrosu oluşturulurken görev dağılımı nasıl yapıldı?

Şimdi biz dedik ya; o zaman öğretim görevlisi olacak yetişmiş eleman yok. Yüksek tahsilli radyo sanatçılarından aldılar, bizi de öyle çağırdılar. Mahalli sanatçılardan bir dönem istifade edildi, rektöre zorla gittim Fethiye'den Ramazan Güngör'ü getirdim. R. Güngör, hastaydı. Bir hafta çocuklara gösterdim işte bakın üç telli... diye. Kendimiz bilemiyorsak bir ustayı getirip gösterirdik.

- Okulun kuruluşundan bu yana Türkiye'de sosyal hayatta birçok değişim gerçekleşti. Bu değişimler, okulun sanat anlayışını nasıl etkiledi ve bunun okulumuza yansımaları neler oldu?

Vallaha... Dedim ya... Bu teknik çalışmalar sonucunda bir iyileşme var. Yani sanatsal olarak gerek bağlama çalmada gerek ud çalmada vs. olsun. Bir de kişisel olarak yeteneklerin ortaya çıkarılması var. Bir müzik ekolü yaratılmış ama taklitle ama şöyle böyle... Bir müzisyen yaratılıyor yani.

- Okulumuz kurulmadan önce de İzmir ve çevresinde farklı çatılar altında Türk müziği eğitimi verilmekteydi. Bunlarla karşılaştırıldığında, EÜ DTMK'da eğitim almanın avantajları ya da dezavantajları nelerdir?

Şimdi. Dışarıda, çantadan yetişme. Kendi yeteneğiyle, kendi zevkiyle yetişmiş. Onlardan da sanatsal yönüyle olanlar radyoda çok. Ama konservatuar da teknik yönüyle, eğitimiyle çok daha güçlü ve gelişmiş durumda, daha iyi sanatçılar yetişmiştir. Çünkü bu işin tekniğine baktığında notasını, tavrını, usulünü, sözünü, makamını öğrendiği için gerçek bir sanatçı olarak, daha güzel yetişmiş tarzda ortaya çıkacaktır.

- Günümüz koşullarında Türk müziğinin farklı ortamlardaki icrası devam ediyor. Türkiye'de DTMK'lara ve diğer Türk müziğiyle ilgili kuruluşlara baktığınızda, Türk müziğinin geldiği seviyeyi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Şimdi, Batıyı ayıracağız. Batı bize düşmandır. Yani halk musikisine Türk sanat musikisine düşmandır. Onların zaten nota tekniğiyle, bizim nota tekniğimiz, öğretme şeklimiz farklıdır. Bugün, TRT'den, gerçi bir takım ideolojik bozukluklar var ama vatandaş, sanatçı sanatını icra edebiliyor, yürütebiliyor. Yani gelişmiş olarak Türk sanat müziği ya da Türk halk müziği bugünkü seviyeye erişmiştir. Ama resmi olarak baltalanmaktadır o ayrı mesele.

- Konservatuar eğitimci ve öğrencilerine önerileriniz nelerdir?

Valla işte söylediğim gibi, bence önce kültür elemanı olmak lazım. Ben halk müziğinin yöresel tavırların, yöresel sözlerin, yöresel oyunların, değişmemiş, bugüne kadar gelmiş, bozulmamış şekilleriyle devamını talep ederim. Yani, dokuz sayısı olmayan farklı zamanda bir zeybek olmaz. Bunun istisnası yoktur. 4 zamanlı 2 zamanlı olmaz. 9 zamanlıdır zeybek. Bunun dokuz sayılı devam etmesi, kültürümüzün gerçek değerini ortaya koyar. Yoksa yozlaşmış, istediğini ezip bozmak bir işe yaramıyor. Düşüncelerim bunlardır.

MEHMET TEVFİK TUTU ile Yapılan Görüşme

- Kendinizi tanıtır mısınız?

Efendim adım Mehmet Tevfik TUTU. Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı'ndan emekli müzik öğretmeniyim. Tahsil hayatım yatılı okulda geçti. 12 yıl yatılı okudum. Gazi Eğitim Enstitüsü'nü bitirdim. Oradan bir süre yurt dışına gitme imkânım oldu. Bir süre orada kaldıktan sonra dönüşümü yaptım. İstanbul operasında göreve başladım ama ardından tekrar eğitimciliğe döndüm. Liselerde on yıl idarecilik, müdürlük de yaptım. En son Buca Eğitim Fakültesine Müdür Yardımcısı olarak atandım.

- Hangi yıllar arasında konservatuarda görev yaptınız?

Rahmetli Onur Akdoğu ile tanışmıştım ve kendisi beni 1982 yılında Ege Üniversitesine aldı. 1 sene sözleşmeli çalıştıktan sonra kadrolu olarak görevime devam ettim. Ardından 15 yıl Ege Üniversitesi bünyesinde görev yaptım.

- Konservatuarımızın kuruluş süreci ve amacı hakkında bilgi verir misiniz?

Kültür bakımından zengin ve sanata çok düşkün İzmir gibi büyük bir kentte Türk müziğini öğreten ve topluma yaymaya çalışan akademik bir kurum olmaması büyük noksanlıktı. Bir Türk müziği korosu dahi yoktu. İşte bu konular birlikte ele alındığında bir ihtiyaçtan dolayı amatör korolar Ayhan Sökmen tarafından bir araya getirildi. Dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren ile temasa geçilerek bu okulun kurulması sağlandı. Tamamen sosyal ihtiyaçlardan dolayı kurulan bir kuruluştur.

- Dünden bugüne konservatuarın gelişimi-değişimi hakkında fikirleriniz nelerdir?

Konservatuarın ilk kuruluşunda sandalye bile bulmakta zorlandığımızı hatırlıyorum. Geçen günlerde yaptığım ziyarette fark ettiğim üzere her odada piyano vardı. Fakat bizim dönemimizde okulda sadece bir adet piyano vardı ve onu kullanmak da yasaktı. İlk zamanlarda, o piyanoyu öğrencilere yasaklamışlardı. Sadece solfej hocası kullanırdı. O zamanlar öğrencim olan Prof. Dr. Hakan Cevher'i gizlice odaya alır piyano çalışmasını sağladım. O dönemlerde derslik ve öğretim elemanı sıkıntımız da vardı. İstanbul'dan, TRT'den gelen arkadaşlarla bu eksiklikler kapatılmaya çalışılırdı. Ama çok sıkı bir eğitim vardı. Öğrencinin devamsızlık hakkı vardı ama devam etmemek ellerinde değildi. Sınıfta bırakırdık, çok katıydı bizim tutumumuz. O dönemde yetişmiş öğrencilerimiz şimdi öğretim elemanıdır. Sıkı yetiştirmenin sonucunda bugünkü mevkilerine ulaşmışlardır.

- Okulumuz kurulurken herhangi bir müzik eğitim kurumu örnek alındı mı?

İstanbul Teknik Üniversitesi'nin uyguladığı sistemden faydalandı. Bunlara yerel ihtiyaçlar da eklendi. Bu da o dönem için çok normaldi çünkü derneklerden edindiğimiz bilgiler dışında hiçbirimizin Türk müziği hakkında yoğun bir bilgisi yoktu. Usta çırak modeliyle gelişmiş bir birikimimiz vardı.

- Konservatuarımızın kuruluş yıllarında görev alan bir Öğretim Elemanı olarak, o zamanki ve bugünkü Türk Müziği eğitim sistemi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

Benim gördüğüm en büyük fark şu; Türk müziği konservatuarının kuruluşunda bizim asıl amacımız; Türk milli eğitimine, Türk müziğini bilen öğretmenler yetiştirmektir. Bunun için eğitimi verilen pedagojik dersler vardı. Şimdi işte gerileme bu noktada. Çocuklar mezun oluyor ve ne yapacağını bilemiyor. Mezun olanlar var ama iş alanı yok. Devlet koro açmıyor, orkestra açmıyor. Orada akademik bilgilerle donatılan insanlar bir çalgıci seviyesine terk ediliyor, barların zararlı havasına, düğün sahiplerinin insafına terk ediliyor. Bunlar, müziğin eğitimini almış kültürlü insanlarımız. Ülkeye gerekli hizmeti verecek alan bulamıyorlar. Oysaki yetişmeleri de çok pahalıya mal oluyor. Bence gerileme burada. Onun dışında repertuarda ve icrada çok büyük değişimler yok. Rast yine rast okunur, hüzzam yine aynı şekilde icra edilir. Biraz pes oldu, biraz tiz oldu münakaşaları zaten yıllarca devam edecektir.

- Okulun kuruluşundan bu yana Türkiye'de sosyal hayatta birçok değişim gerçekleşti. Bu değişimler okulun sanat anlayışını nasıl etkiledi ve bunun okulumuza yansımaları neler oldu?

Türkiye'nin geçirdiği ekonomik krizleri düşünürsek ülkenin oldukça yoksullaştığını söyleyebiliriz. İşsizlik ve büyük şehirlere göçler artış gösterdi. Büyük şehirlere göç eden insanlarımız da bu ülkenin sahipleri olmalarına rağmen çok yabancı kaldılar. Bu kültüre uyum sağlayamadılar ve kendi kültürlerini getirdiler. Bu arabesk dediğimiz yaşantının; müzik, resim, heykel, hatta fıkralara yani bütün sanat hayatına yansımaya sebep oldu. Arabesk sanat doğdu. Bu olay özellikle son sekiz yılda büyük artış gösterdi. Benim politikayla ilgilim yok ama gördüğüm şu; ekonomik politikada büyük bir sermaye kayırımı vardır. Onun için sanat okullarımıza da gereken destek sağlanamamaktadır. Bu da sanat anlayışında büyük bir arabeskleşme yaratmaktadır. Olay şu; şimdi siz sanat müziği öğreniyorsunuz ama piyasanın ihtiyacı bu değil. Ben pedagojik derslerde de söyledim, öğrencinin öğrendiği müzik hayata aktarılabilirdir.

- Okulumuz kurulmadan önce de İzmir ve çevresinde farklı çatılar altında Türk müziği eğitimi verilmekteydi. Bunlarla karşılaştırıldığında, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı'nda eğitim almanın avantajları ya da dezavantajları nelerdir?

Avantajları sayılamayacak kadar çok. Dış imkânlarla insan kendini ne kadar geliştirebilir? Belki bir ud çalmak öğrenilebilir. Belki de birkaç makam öğrenilebilir. Bu çalan hicaz, bu hüzzam diyebilecek kadar. Bizim anlatmaya çalıştığımız bu değil. Bu

kültürün tamamı önemlidir. Musiki kültürünün tamamıdır. Şimdi bir düşünün; 60-65 yaşlarında enstrüman çalamıyorsunuz ama müthiş bir kültürünüz var, kitap yazıyorsunuz, konferans veriyorsunuz. Dolayısıyla hala yararlanıyorlar sizden, ne kadar güzel değil mi? Tabi derneklerin de çok büyük faydası var. Dernekler Türk Müziği'ni ayakta tuttular. Onların da hizmeti çoktur bu alanda ve hala devam etmektedir. Konservatuar sınavlarının kazanamayanlar, bu derneklerde o sanatı icra etmeye çalışıyorlar. Konservatuar okumak hevesini yaşayamamış insanlara çare oluyor bazen dernekler. Emekli bir albay düşünelim mesela. Hep isteyip hiç konservatuara girememiş. Şimdi bir fırsat yakalamış oluyor. Onlar da derneklerde nefesleniyorlar. Yani derneklerin faydası da inkâr edilemez. Ama neydi dezavantajı; akademik insan yetiştiremeyişi. Konservatuarın avantajı ise en az on yıl bu ülkeye öğretmen yetiştirmiş olmasıdır. İzmir Devlet Orkestrası'na yüzlerce eleman kazandırdı. Şimdi veremiyor gerçi. Peki neden? Tüm kadrolar dolmuş durumda. 50 kişilik korolar 150 kişi oldu. İşte bu noktada da konservatuarın dezavantajı artık bir meslek garantisi verememesidir. Meslek derken enstrüman çalmak anlamında değil tabi, kadrolu bir meslekten söz ediyorum.

- Günümüz koşullarında Türk Müziğinin farklı ortamlardaki icrası devam ediyor. Türkiye'de Devlet Türk Müziği Konservatuarlarına ve diğer Türk müziğiyle ilgili kuruluşlara baktığınızda, Türk Müziğinin geldiği seviyeyi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Çok üzülerek söylüyorum Türk Müziğinin kalitesi ve seviyesi, rant sağlamak uğruna düşürüldü. Eski dille konuşacak olursak bizim sazandelerimiz, hanendelerimiz para kazanmak için tavrı, üslubu, ritmi, makamı bozdukça bozdular. Artık çalgısal müzik dinleyemiyoruz. Ciddi bir müziği oturup 40 dakika dinleyecek sabır kalmadı insanlarımızda. Diyorlar ki müzik çalsın, hareket olsun da ben kalkıp oynayayım. Normalde cenaze merasimi için çalınan bir parçayla oynayabiliyor bizim halkımız. Garip. Yani sözlerini söylemeyin, çalgısal müziğini çalın hemen oynarlar.

- Konservatuar eğitimci ve öğrencilerine önerileriniz nelerdir?

Şimdi bir insan olarak mı nasihat edeyim yoksa eğitimci olarak mı? Bu çok önemli bir ayırım. İnsan olarak nasihat etmek gerekirse ne yapıp edin kendinizi geliştirin. Enstrümanınızda iyi olun, bir an önce para kazanın derim. Çünkü ne yazık ki hayat rızıktan ibaret. O yoksa hayat yoktur. Ama aynı zamanda bir eğitimci olarak da söyleyeceğim bir şey var; aç kalsanız da iyi bir sanatçı olun. Sanattan ödün verilmez. İkisinin ortası yok mu? Tabi ki var. Gece çalışıp para kazanılır gündüzde derslere gidilir. Ben eskiden öğrenciyken Ankara'da geceleri barlarda çalışmak zorundaydım, param yoktu. Sabaha karşı saat 04.00 civarında bitiyordu işim. 4 saat uyuyup sabah 08.30'daki derse yetişiyordum. Okulu birincilikle bitirdim. Bu mümkün. Bazen bazı şeylerden fedakârlık yapmak gerekebiliyor. Az uyuyup çok çalışmak gibi. Benim öğrencilere temennim derslerini çok sıkı tutmalarıdır. Eğitimcilere temennim ise formasyon eğitiminin en kısa sürede tekrar uygulamaya alınmasını sağlamalarıdır. Konservatuarların öncelikli hedeflerinden biri müzik öğretmeni yetiştirmek olmalıdır. Bu söyleyişi hazırladığınız için teşekkür ederim. O kurumdan ayrılışta da eğitim

sevdası daima içimizde var. Unutmayalım ki bir baba nasıl evladını gözlemlerse, emekli eğitimciler de hizmet verdikleri kurumları öyle gözlemler. Sevgiler.

Yrd. Doç. Dr. CENGİZ AYDIN ile Yapılan Görüşme

- Kendinizi tanıtır mısınız?

Ben Yrd. Doç. Dr. Cengiz AYDIN. 1940 yılında Sivas'ın Zara kazasında doğdum. İlk tahsilimi Sivas'ta yaptım. Öğretmen okulu mezunuyum. İlkokul öğretmenliği görevim de vardı ama yapamadım. Tekrar yüksekokula devam ettim. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Beden Eğitimi Bölümü mezunuyum. Birkaç yıl MEB bünyesinde liselerde çalıştıktan sonra, Manisa Spor Akademisine, Halk oyunları öğretmeni olarak atandım. Daha sonra yüksek lisans ve doktora yaptım. Ege Üniversitesi Spor Yüksekokuluna Halk Oyunları Öğretim Görevlisi olarak atandım. Oradan emekli olduktan sonra EÜ D.T.M.K. Halk Oyunları Bölümü kurucu başkanı oldum. Şu an halen Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi ve Arşiv Evinde görevimi sürdürmekteyim.

- Hangi yıllar arasında konservatuarda görev yaptınız?

1989 yılında Halk Oyunları Bölümümüz açıldı. Temel Bilimler bölümü ilk mezunlarını o sene verdi. Ben konservatuarda aşağı yukarı 20 sene çalıştıktan sonra yaş haddinden emekli oldum.

- Konservatuvarımızın kuruluş süreci ve amacı hakkında bilgi verir misiniz?

Yanlış hatırlamıyorsam 1985 yılında Temel Bilimler Bölümü açıldı. 1989'da da diğer bölümler açıldı. Türkiye'de bu alandaki ilkokul İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarıydı. İzmir gibi büyük ve sanatı seven bir şehirde konservatuarın gerekliliği hissedildi ve Ege Üniversitesi bünyesinde konservatuvarımız açıldı. Kuruluş amacı; Türk Müziğini, Türk Halk Oyunlarını, Çalgı yapımını geçmişten günümüze aktarılan geleneksel yapıyı bozmadan, bilimsel olarak gençlerimizin yetişmesini sağlamaktı. Ayrıca bu alanlarda okulumuzda da ihtiyaç duyulan akademisyen açığını gidermek ve aynı zamanda radyo ve bakanlığa kaliteli sanatçılar yetiştirmektir.

- Dünden bugüne konservatuvarın gelişimi-değişimi hakkındaki fikirleriniz nelerdir?

Dünden bugüne bakacak olursak, evvela okulumuzun teknik araç ve gereçleri yoktu. Birçok eksikleri vardı. Onları şu anda tamamladığımızı düşünüyorum. Kendi yetiştirdiğimiz öğrencilerimizin de katkılarıyla eğitim kadromuz da tamamen oluştu. Şu anda öğrencilerim arasında görev yapan hocalar 10-15 yıldır görevlerini sürdürüyorlar. Öğrencilerimiz de bu hocalarımızla gayet sistemli bir eğitime girmiş oldu. Eğitim açısından da geçmişten çok daha iyi yerlere geldik. Ama yine de alanımızda bir hayli eksiklikler var. Onlar da zamanda tamamlanacak kanısındayım. Durum bana göre iyiye gidiyor.

- Okulumuz kurulurken herhangi bir müzik eğitim kurumu örnek alındı mı?

Okulumuz kuruluş aşamasında daha evvelde belirttiğim gibi ilk ve tek bölüm olan İTÜ Konservatuari'nin eğitim programını örnek aldı. Bununla beraber programın dışında, tarafımızca gerekliliğini hissettiğimiz dersler de eklendi. Böylece eğitim programımızın işlevselliği bir süre İTÜ Konservatuari ile paralel devam etti.

- Konservatuarımızın kuruluşunun ilk yıllarında görev alan bir öğretim elemanı olarak, o zamanki ve bugünkü Türk müziği eğitim sistemi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

Eğitim sistemimizde bir değişiklik olduğunu sanmıyorum. Benim çalıştığım yıllardan günümüze değin yenilikler oldu. Bu alana başlayan ve görev alan hocalarımız boşlukları doldurdular. Bugün daha iyi bir öğretim kadrosunun olduğunu düşünüyorum. İlk yıllarda yetiştirdiğimiz öğrenciler zorluklar içerisinde eğitim aldılar. Bu zorluklar içerisinde dahi önemli başarıların elde edildiğini düşünüyorum. Yetiştirdiğimiz öğrenciler koroların ve radyoların kaliteli sanatçıları oldular. Bundan sonra da daha iyiye gideceğine inanıyorum.

- Okulumuzun ilk yıllarında karşılaşılan materyal sıkıntıları nasıl aşıldı?

Eğitimimizde her şey materyale dayalı olduğu için eksiklerimiz çoktu. Sınıfların izolasyonu yapılmadığından, dersliklerde sesler birbirine giriyordu. Halk Oyunları Bölümü'nün küçük bir sınıfı vardı. Bugün ise 4 adet büyük salonumuz, ayrıca her bölümün ayrı binaları oldu. Eğitim materyalleri büyük çoğunlukla temin edildi. Okulumuzun materyal sıkıntısını bölümümüzde düzenlenen ücretli konserler, halk oyunları gösterileri ve çalgı yapımın sağladığı çalgı satışı olanaklarını kullanarak, döner sermaye yolu ile gidermeye çalıştık. Zannediyorum ki büyük oranda da başarılı olduk.

- Okulun ilk yönetim kadrosu oluşturulurken görev dağılımı nasıl yapıldı?

TRT'den, çeşitli üniversitelerden ve korolardan hocalar alındı. Mustafa Hoşsu, Hamit Çine ve Toygun Dikmen gibi, kurumlardan emekli hocalarımızdan okulumuzda istifade ettik. Kadro sıkıntısı çekiyorduk. Sayımız oldukça azdı. İlk mezunlarımızdan çıkış yapan öğrencilerimizin bir kısmını araştırma görevlisi olarak okula aldık. Şu anda öğrencilerimiz o günden bu güne hocalık görevlerini sürdürmektedirler. Bunun dışında kadro sıkıntısı olduğunu düşünmüyorum.

- Okulun kuruluşundan bu yana Türkiye'de sosyal hayatta birçok değişim gerçekleşti. Bu değişimler okulun sanat anlayışını nasıl etkiledi ve bunun okulumuza yansımaları nasıl oldu?

Hocalarımızın düşüncelerinde bir değişim yoktu aslında. Ama öğrenciler geleceğe dönük olarak Türk müziğinden uzaklaşmak zorunda kaldılar. Çünkü piyasada yapılanlar popüler kültüre dayalıydı ve geçim derdi onları bu noktalara sürükledi. TV'de kanallar arttı, yayınlar çoğaldı. Farklı türde müzikler yer aldı. Bu da öğrencilerimiz arasında olumsuz yönde bir etkileşime sebep oldu.

- Okulumuz kurulmadan önce de İzmir ve çevresinde farklı çatılar altında Türk Müziği eğitimi verilmekteydi. Bunlarla karşılaştırıldığında, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarında eğitim almanın avantajları ya da dezavantajları nelerdir?

Biz tam anlamıyla profesyonel eğitim veren bir yüksek okul olduk. Çok kaliteli öğrenciler yetiştirdik. Türk müziği eğitimi alan öğrencilerimiz pek çok koroya büyük destekler sağladı, dinamo görevini üstlendi, seviyelerini yükseltti. Okulumuzda eğitim almanın herhangi bir dezavantajının olduğunu düşünmüyorum. Çünkü hem meşuk sistemi, hem de akademik olarak müzik eğitimi veriliyor. Bu da olumsuzlukları ortadan kaldırıyor. İstisnai olarak sadece şunu söyleyebilirim. Bir derste, derslik içerisinde 30 öğrenci olmamalı, aksine 1 öğrenciye farklı branşlarda 3 hoca düşmeli ki daha verimli ve kaliteli öğrenciler yetiştirilebilsin.

- Günümüz koşullarında Türk müziğinin farklı ortamlardaki icrası devam ediyor. Türkiye’de Devlet Türk Müziği Konservatuarlarına ve diğer Türk müziğiyle ilgili kuruluşlara baktığınızda, Türk Müziğinin geldiği seviyeyi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Türk müziğinin yok olacağı söylentileri ve duyularına karşılık biz hep Türk müziğinin talebinin arttığını ve yaygınlaştığını, bundan sonra da yaygınlaşacağını savunduk. Nitekim de öyle oldu. Geleneksel sazlarımızın varlığından haberdar gençlerimiz yetişti, hatta farklı türler kullanılarak çağdaş hale getirildi. Bence yapılan çalışmalar olumlu sonuçlar veriyor.

- Konservatuar eğitimci ve öğrencilerine önerileriniz nelerdir?

Çok çalışmak. Çok çok çalışmak. Değişik bölümlerdeki eğitimciler ve öğrenciler, okulumuzun erken kapanmasından yakınıyorlar. Geç saatlere kadar çalgı sesleri duymak istediklerini öğrendim. Bana göre öğrenciler ve eğitimciler çok daha çalışmalılar. Alanımız, Anadolu’daki kültür mozaiğini çepeçevre sardığı için araştırılacak pek çok konu mevcut. Tüm bunların değerlendirmeye alınması eğitimcilerimizin ve öğrencilerimizin görevi olmalıdır.

Prof. BERRAK TARANÇ ile Yapılan Görüşme

- Kendinizi tanıtır mısınız?

Prof. Berrak Taranç. 1962 İzmir doğumluyum. 1979’da İstanbul Çamlıca Kız Lisesi’ni bitirdim. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü’nden 1983’te mezun oldum. Aynı üniversitede Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Müzikoloji alanında Yüksek Lisans yaptım ve Sanatta Yeterlilik unvanı aldım. 1984’te Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı’nda Öğretim Görevlisi olarak akademik yaşamıma başladım. 1990 yılında Müzikoloji dalında Yardımcı Doçent ve yine aynı dalda 1997 yılında Profesör oldum. 1985’te Müzik Ansiklopedisi’ne “Türkiye’de Film Müziği” maddesini hazırladım. 89’da Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde “İki Çağdaş Besteci Necati Gedikli-Turgut Aldemir” isimli

araştırma projesi yayımladım. 1992-99 yılları arasında "EÜ. D.T.M.K Çalgı Yapım Bölüm Başkanlığı yaptım. 1995 yılından beri MESAM üyesiyim. 1996 yılında "Voice of Izmir" topluluğunu kurdum. Topluluk için söz ve besteler yazdım. 1997-2000 yıllarında bu topluluk ile UNESCO tarafından düzenlenen I./II. İki Denizin Yaratıcı Kadınları Festivali Akdeniz-Karadeniz" festivallerine katıldım. "Fokai Kayalıklarında Sirenaların Sesi" şarkısının sözleri ile Ege Kadın Dayanışma Vakfı tarafından 1998'de "Biz Şiiriz" adlı yarışmada "Jüri Özel Ödülü" aldım. 1999'da "Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali"nde "Tangolarla Yalnız Bir Kadın Neveser Kökteş" adlı senaryoyla en iyi belgesel film ikincilik ödülü aldım. 2001'de "Anadolu Uygarlıklarının Mitolojik Öykülerinin Günümüzde Türk Müziği ile Sentezi, Kadın, Dostluk, Sevgi, Barış Temaları ile Voice of Izmir" isimli projesi ile EÜ Bilimsel Araştırma Uygulama Merkezi (EBİLTEM) sosyal bilimler kategorisinde "Mansiyon" ödülü aldım. Aynı yarışmada 2003 yılında "Eğitilebilir ve Oistik Özelliği Olan Çocukların Rehabilitasyonlarında, Müzik ile Resim Yetisinin İletişim Aracı Olarak Kullanılmasında Sosyal Çevre Oluşturma Süreci" isimli proje ile birincilik ödülü aldım. EÜ Araştırma Fon Saymanlığı 04-DTMK/002 proje numarasıyla "Avrupa Birliği Akdeniz İşbirliği (MEDA) Çerçevesinde Yaşayan Akdeniz Müziklerinin Kökenlerinin Araştırılması (Türkiye-Yunanistan)" isimli projeyi 2007 yılında tamamlayarak 180 dakikalık belgeseli DVD'si ile birlikte yayımladım. Mevlana Yüce Vakfı tarafından "Dünya Barışı" ödülünü ve iki yıl önce "EÜ Bilimsel Onur" ödülünü aldım. 2002 yılında EÜ D.T.M.K'na Doçent olarak atandım. Aynı yıl, "Winds of Rembetiko" isimli Klarinet Konçertom, "Yerel Gündem 21 Kentleri I. Ulusal Kadın Etkinlikleri Festivali"nde İzmir Sanat'ta seslendirildi. 2002-2004 yılları arasında Temel Bilimler Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı Başkanlığı yaptım. 2003'ten 2009'a kadar "Orta Öğretim Alan Öğretmenliğinde Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans Anabilim Dalı Başkanlığı yaptım. Birçok kısa, belgesel, uzun metrajlı filme ve reklam filmlerine, tiyatro ve çocuk tiyatroları için özgün müzik yaptım. "Ege Bölgesi'nde Yaşayan Halk Müziği Ezgileri, Zeybekler ve Elli Altı Ezginin Çeşitli Yönleriyle Kataloglanması" (1988), "Film Üzerine Denemeler" (Kuram ve uygulama, 2001), "Müziğe Yazınsal Dokunuşlar" (Bildiri 2001), "Voice of Izmir" (Belgesel, 2001), "Operet Kralının Gizli Dünyası Muhlis Sabahattin" (2005), "İki Kıyının Müziği Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri - Kültürel ve Analitik Çalışma" (2007) adlı kitaplarım var. 2005'te Fransız, Alman ve Türk ortak yapımı olan "Bazıları Onlara Levanten Diyor" isimli belgesel film için özgün film müziği tasarladım. Bu filmin "Levanten İzmir" isimli şarkısını Yunan sanatçı Stathis Oulkeroglou'nun yönettiği Agios Stefanos Kadınlar Korosu tarafından Yunanistan'da seslendirildi. Aynı filmin "Levantenlerin Şarkısı" isimli ezgisi, Aytül Büyüksaraç tarafından uluslararası festivallerde Türkiye'nin Renkleri grubu eşliğinde seslendirildi. Pek çok makalem ve uluslararası sempozyumlarda bildirilerim basılmış durumda. Bu sempozyumlarda bilimsel kurullarda da görev aldım. 2011'de bestelerim Adnan Saygun Kültür Sanat Merkezi'nde Aytül Büyüksaraç ve Gökhan Koç tarafından seslendirildi. 2009'da Yunanistan'da Pan Helen Koral ve Orkestral Topluluğu'nun "Onur Üyeliği" ödülünü Atina'da aldım. Halen EÜ Etik Kurul üyesiyim. Pek çok uluslar arası ve ulusal derginin hakemler kurulunda görev almaktayım.

- Hangi yıllar arasında Konservatuar'da görev yaptınız?

1984 yılında göreve başladım. Halen devam etmekteyim.

- Konservatuarımızın kuruluş süreci ve amacı hakkında bilgi verir misiniz?

Konservatuarımız 1984 yılında resmen kuruldu. Kuruluş amacı, Türk müziğini geleneksel olarak öğretebilmek ve Türk müziği konusunda çağdaş çalışmalara yönelik yeni projelere açık aydın bir gençlik yetiştirebilmektir. Sonuç olarak Türk müziği konusundaki tüm yetkin çalışmalarda katkıda bulunabilecek bir nesil yetiştirebilmek konservatuarımızın amacıdır.

- Dünden bugüne konservatuarın gelişimi değişimi hakkında fikirleriniz nelerdir?

Konservatuarımız kuruluş aşamasında pek çok teknik yetersizlikler için-deydi, fakat tüm bunlara karşın, olumlu yönde eğitim verilen bir kurum olarak, her zaman müzik alanında ciddiyetini ve ağırlığını korudu. Zaman içinde bu teknik yetersizlikler nispeten giderildi ve şu anda çağdaş eğitim sistemine uygun bir duruş sergileyebilmektedir. Yalnız halen ses yalıtımıyla ilgili genel problemlerimiz var. Binalarımızda da bazı eksiklikler bulunmaktadır.

- Okulumuz kurulurken herhangi bir müzik eğitim kurumu örnek alındı mı?

Sanırım İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Türk Müziği Konservatuarı örnek olarak alındı.

- Konservatuarımızın kuruluşunun ilk yıllarında görev alan bir öğretim elemanı olarak, o zamanki ve bugünkü Türk müziği eğitim sistemi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

Okulumuzun kuruluşunda TRT'de çalışmış ve Türk müziği için önemli işler başarmış isimler görev almıştır ki bu eğitimcilerin yetiştirdiği öğrenciler bugün Konservatuarın eğitim kadrosunu oluşturuyor. Bu durum konservatuarımız için çok önemli bir kazançtır. Bu eğitimciler, akademik kariyerlerini de ilerleterek Türk müziği eğitim sistemini üniversal bir çığaya taşıdıklarına inanıyorum.

- Okulun ilk yıllarında karşılaşılan eğitim materyali sıkıntıları nasıl aşıldı?

İlk yıllarda en ufak bir gelir bile müzik ile ilgili alanlara kullanıldı. Eğitimciler çok büyük özverilerle kendi eğitim materyallerini okula getiriyorlardı. Eğitim için özverili olmak, sanki eğitimciler arasında yapılmış gizli bir anlaşmaymış gibi olunca, tüm zorluklar zaman içinde aşıldı.

- Okulun ilk yönetim kadrosu oluşturulurken görev dağılımı nasıl yapıldı?

Okulun ilk yönetim kadrosunda Rektörümüz Sayın Refet Saygılı müdürümüzdü. Müdür yardımcılarımız, Turan Toper ve Dr. Ayhan Sökmen'di. O dönemde müzik alanında akademik bir kadronun olmayışından dolayı bazı hassas durumlar yaşanmış olabilir. Fakat bizler o kadar gençtik ki, bu dönemde büyüklere saygımızdan dolayı ve onların olumlu yönde yöneticiliklerinden dolayı hiçbir sorgulamada bulunmadan ve zorluk yaşamadan geçiş dönemi olarak atlattık.

Sonuçta çok iyi öğrenciler yetiştirdik. O dönemki öğrencilerimizin çoğu şu anda okulumuzun yönetim kadrosunu olumlu yönde temsil etekte ve akademik kariyerlerini de ilerletmektedirler.

- Okulun kuruluşundan bu yana Türkiye’de sosyal hayatta birçok değişim gerçekleşti. Bu değişimler, okulun sanat anlayışını nasıl etkiledi ve bunun okulumuza yansımaları nasıl oldu?

Sosyal hayattaki tüm değişim ve gelişimler direkt olarak müziğe yansır. Bizde de okulumuzdaki eğitimci ve öğrencileri bir araya getirebilmiştir. Bu birlikten çok olumlu projelere doğru yol alınabildi. Örneğin ben, “Voice of Izmir” grubumla o zamanki öğrencilerim ve öğretim görevlileri ile UNESCO’nun Selanik’teki festivalinde 1997 ve 2000 yıllarında iki kez yer alarak Türkiye’yi müzik alanında temsil edebildik. Uluslararası platformda ve festivalde film müziği alanında ismimizi duyurabildik. Halk oyunları bölümümüz de dünya çapında ismini duyurdu. Pek çok eğitimci ve öğrenci koroları, Türk müziği toplulukları ve özgün eserleriyle yurt içi ve yurt dışı faaliyetleriyle okulumuzu en iyi şekilde temsil edebildiler. Pek çok alan çalışmasında, öğrenci ve eğitimci birlikteliğiyle çok olumlu veriler bir araya getirilebildi. Çalgı Yapım Bölümü, pek çok ulusal ve uluslar arası sergilere imza atabildi. Bunlar müzik ve konservatuar adına çok olumlu çalışmalardır.

- Okulumuz kurulmadan önce de İzmir ve çevresinde, farklı çatılar altında Türk müziği eğitimi verilmekteydi. Bunlarla karşılaştırıldığında, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı’nda eğitim almanın avantajları ya da dezavantajları nelerdir?

Okulumuza eğitimci olarak gelen pek çok eğitmenin, farklı Türk müziği eğitimi veren kurumlarından seçilmesi, bence rastlantı değildi. Biz Batı müziği eğitimcileri bile çok farklı kurumlardan geliyorduk. Bu durum, okul için çok büyük bir avantajdı. Öğrenciler her yönden farklı eğitime, bakış açısına sahip eğitimcilerle eğitimlerini alarak çok yönlü gelişimlerini tamamladılar diye düşünüyorum. Başka kurumlar için dezavantaj olarak düşünülen farklı çatılardan bir araya gelme olgusunu konservatuarımız avantaj olarak kullanabilmiş ve değerlendirmiştir. Şu anda en çok yayın yapan konservatuarlar içinde yer alamızda bu sözlerimin en güzel kanıtıdır. Ayrıca pek çok yurt içi ve yurt dışı konserlerimizle de konservatuarımızı olumlu yönde temsil etmemizi bu çok çeşitli ve çok yönlü eğitimci kadrosuna borçluyuzdur diye düşünüyorum.

- Günümüz koşullarında Türk müziğinin farklı ortaldaki icrası devam ediyor. Türkiye’de Türk Müziği Konservatuarlarına ve diğer Türk müziğiyle ilgili kuruluşlara baktığımızda, Türk müziğinin geldiği seviyeyi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Günümüzde Türkü Barlar dâhil olmak üzere Türk müziği pek çok değişik ortamlarda seslendiriliyor. Bence bu ortamların kalitelileri, eğitimli olan müzikçilerin eğitimlerine ters düşmeyecek şekilde duruş sergilemeleriyle artacaktır. Maddiyatın ön planda olduğu ortamlarda tabii ki Türk müziği açısından olumsuz bazı gelişmeler görülmektedir. Türk müziğinde çok güzel örnekler olmakla birlikte post modern eğilimler ve globalleşmenin etkilerini görmemek mümkün değildir. Tüm bu olumsuzluklar konservatuarda eğitim görenlerin sayılarının artmasıyla engellenecektir.

- Konservatuar eğitimci ve öğrencilerine önerileriniz nelerdir?

Konservatuarımızın 27 yıllık eğitimcisi olarak, buradaki pek çok eğitimcinin de hocası olarak onlara önerim, önce öğrencilerine müziği sevdirmeleri ve öğrencilerin her birinin ayrı bir değer olduklarını onlara hissettirmeleri gerekir. Müzik, sevgi, disiplin, özveri ve bilgiyle desteklediği sürece gerçek değerine ulaşacak ve kendisinden ödün vermeyen bireylerle hak ettiği seviyede olacaktır. Öğrencilerimize önerim ise Konservatuarımızın ilkeleri ve kriterlerine uygun davranış ve duruş sergilemeleri yönünde olacaktır. Ben bir eğitimci olarak öğrencilerimizin bizleri en iyi şekilde temsil edebilecek donanımlarla okulumuzdan mezun olduklarına inanıyorum. Çünkü son yıllarda okulumuzda sempozyumlar da düzenlenmekte, müziğin icrası kadar kuramı üzerinde de yoğun çalışmalar yapılmaktadır. Ayrıca pek çok öğrencimiz kendi bestelerini sunabilmektedirler. Örneğin; 2011 yılında gerçekleştirdiğimiz "Deste Deste Beste" projesi, öğrencilerimiz müzik alanındaki yaratıcılıklarını da sergilemek adına önemli bir çalışmadır.

