



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl / Year: 5 • Sayı / Issue: 2 (2022)

Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal

Yıl / Year: 5 • Sayı / Issue: 2 (2022)

ISSN: 2619-9572

E-ISSN: 2687-508X

İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession

Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Ersen VARLI

Editör / Editor: Özlem DOĞUŞ VARLI

Yayın Kurulu / Editorial Board

Özlem Doğuş Varlı

Irene Markoff

Onur Güneş Ayas

Ersen Varlı

Martin Stokes

Cüneyt Arslan

Sayı Hakemleri / Journal Referees

Erdem Özdemir

Martin Stokes

Sungu Okan

Şeyma Ersoy Çak

Oya Levendoğlu

Gökmen Özmenteş

Mehmet Öcal Özbilgin

İlhan Ersoy

Feyzan Göher

Süleyman Fidan

Özkul Çobanoğlu

Güneş Ayas

Mehmet Söylemez

Sevilay Çınar

Sayfa Tasarım / Page Design: Hakan Demir

Kapak Tasarım / Cover Design: Namık KÖSEER - Ahmet HERDEM

Yayın Türü / Publication Type:

Yılda İki Defa, Uluslararası, Süreli / Twice a year, International, Periodical

Yayın Dili / Publication Language: Türkçe veya İngilizce / Turkish or English

Yönetim Merkezi Adresi / Address:

Karaman Dernekler Yerleşkesi Tuna Cd. Akasya Sk. PK: 16130

Posta kutusu: 179 Nilüfer /BURSA

Tel/Phone: +90 532 633 8115

Elektronik Posta / E-mail : info@etnomuzikoloji.org

etnomuzikolojidergisi@gmail.com

Web

: http://www.etnomuzikoloji.org

Baskı / Printed by

Nilüfer Belediyesi Matbaası İhsaniye Mahallesi Cumhuriyet Meydanı No:2

Nilüfer/BURSA

Basım Yeri ve Tarihi / Place and Date of Publication:

Bursa-Türkiye/Sonbahar / Bursa -Turkey/Fall

Etnomüzikoloji Dergisi'ne gönderilen yazıların sorumlulukları yazarlarına, telif hakları Etnomüzikoloji Derneği'ne (Türkiye) aittir.

Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Turkey)

Dergi Hakkında

Etnomüzikoloji Dergisi, Türkiye’de kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan hakemli bilimsel dergidir. Dergi etnomüzikoloji alanında yapılan nitelikli araştırmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Yayınlanan makaleler, etnomüzikoloji ve ilgili alanlarda güncel teorik bakış açılarını ve araştırmaları içerir.

Etnomüzikoloji Dergisi yılda iki (2) kez yayınlanmaktadır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi içerisinde etnomüzikoloji, müzikoloji ve ilgili diğer disiplinlerde orijinal araştırmalara dayalı teorik makaleler, yüksek lisans tezlerinden makaleler, röportajlar, yayınlanan kitaplar ve müzik kayıtları hakkındaki makalelerin yer alması hedeflenmektedir. Daha önce yayınlanmış makalelerin tercümeleleri dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğin üyesi olması gerekmemektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift taraflı kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise şu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

Dergide yayınlanan metinlerin telif hakkı Etnomüzikoloji Derneği’ne aittir. Yazarlar yazılarını gönderdiklerinde bu kuralı kabul etmiş sayılırlar.

Dergimiz, Asos Index tarafından taranmaktadır.

About Journal

As the peer-reviewed scientific journal *Ethnomusicology Journal (Turkey)* published by *Association of Ethnomusicology* which is a non-profit organization in Turkey. Journal aims to publish advanced researches in the ethnomusicology field. Its articles represent current theoretical perspectives and research in ethnomusicology and related fields.

Ethnomusicology Journal has been published two times a year. The publication language of the journal is Turkish and English. The journal can include ethnomusicology and in other branches of musicology are articles on the basis of original research-based or theoretical articles, articles from postgraduate theses, interviews, reviews about published books and music recordings. Translations of previously published articles are not considered. Contributors do not have to be members of the association. Articles and interviews should be in accordance with the previously announced theme of the journal. Writings to be submitted to the journal must comply with the following writing rules. Writings sent to the journal will be examined with double-blind peer-reviewing system. The editorial order of the manuscripts is as follows: Editor in Chief and editorial board (general), technical editor (writing rules), referees (content), Editor in Chief and editorial board (final decision). Any manuscript that does not comply with the writing rules can be sent to the author for correction after a technical editor review. Written articles that are found to be corrected can be re-evaluated. The copyright of the texts published in the journal belongs to the Association of Ethnomusicology. The authors are deemed to have accepted it when they sent their writings.

The journal is scanned ASOS Index.



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl / Year: 5 • Sayı / Issue: 2 (2022)

İÇİNDEKİLER
CONTENTS

Dergi Hakkında..... 167
About journal

Araştırma Makaleleri/ Research Articles

Borçalı Karapapak Türklerinde Bir Etno-Sembol Olarak Müziğin Varlığı /
The Existence of Music As an Ethno-Symbol in Karapapaklı Turks of Borçalı
(Kvemo Kartlı)..... 171
Caner BEKTAŞ & Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

Bir Demistifikasyon Örneği: Semahtan Kol Oyunu ve Mengiye / *An Example*
of Demistification: Semahtan Kol Oyunu and Mengiye..... 187
Dilan ÖZDEMİR & Şeyma ERSOY ÇAK

Kolektif Hafıza ve Hafıza Mekânı Bağlamında Kars Âşıklık Geleneği / *Kars*
Âşıklık Tradition in the Context of Collective Memory and
Memory Space..... 209
Elif BEKTAŞ

Türk Halk Müziğinde Doğaçlama Bir İcra Göstergesi Olarak “Açış” / “Açış”
as an Improvement Performance in Turkish Folk Music..... 225
Erhan ÖZDEMİR

Popüler Kültürden Korkmanın Modası Geçti mi? Yüksek Kültür-Popüler
Kültür Ayrımına Yeniden Bakış / *Is Getting Scared of Popular Culture*
Outdated? Rethinking Distinction Between High Culture and Popular
Culture..... 245
Fırat KUTLUK

Türkiye’de Bir Popüler Müzik Pedagojisi Girişimi ve Sonuçları: Tamam mı
Devam mı? / *A Popular Music Pedagogy Initiative in Turkey and Its Results:*
Ok or Continue..... 259
Gökmen ÖZMENTEŞ

Barok Dönemde Müziğin Dolaşımı; Bach’tan Günümüze Copyleft /
Circulation of Music in the Baroque Era: Copyleft from Bach to Present 289
Özge CESUR & Fırat KUTLUK

Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul’unda
Caz / *Jazz in Istanbul During the Armistice Years as a Multicultural and*
Transnational Space..... 309
Selim TAN

Performing Liberation Heritage: Kongonya and Toyi-Toyi as Cultural
Resistance in The Colonial and Postcolonial Zimbabwe / Kurtuluş Mirasının
Gösterimi: Sömürge ve Sömürge Sonrası Zimbabwe’de Kültürel Direniş
Olarak Kongonya ve Toyi-Toyi..... 329
Solomon GWEREVENDE & Perminus MATIURE

Sürelî Yayın İncelemesi: 1948-1967 Yılları Arasında “Musiki Mecmuası” /
Review of Journal: “Musiki Mecmuası” between 1948-1967 periods..... 355
Mediha ŞENZEBEK



Borçalı Karapapak Türklerinde Bir Etno-Sembol Olarak Müziğin Varlığı*

Caner BEKTAŞ
Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU*****

Özet

Gürcistan'ın Borçalı bölgesinde yaşayan Karapapak Türkleri kendilerini köken ve kültür bakımından Türk boyu olarak tanımlamaktadır. Bu bölgede yaşayanlar sosyal ve kültürel kimliklerini korumak ve sergilemek; dolayısıyla kültürel belleği canlı tutmak için kendilerine müziksel ve müzik dışı davranış alanları yaratmışlardır. Bu alanlarda ise ortak aidiyet ve soy bilinci, ortak tarih, ortak dil gibi unsurlarla beraber milli kimlik; dolayısıyla “millet olma” konusunu işler ve aktarırlar. Bu çalışmanın perspektifi Anthony Smith tarafından ortaya atılan “Etno-Sembolizm” yaklaşımı üzerine kuruludur. Etno-sembolistlerin belirlediği ortak sembolik unsurları sergileyerek kimliklerini nasıl güçlendirdiklerini anlama çabası bu açıdan önemlidir. Çalışmanın amacı topluluğun kendi kadim aidiyet kodlarının taşıyıcısı olarak gördüğü müziğin aynı zamanda bir etnik kimlik pekiştiricisi ve bir etno-sembol olarak durumunu tartışmaktır.

Makale Geliş Tarihi: 30 Eylül 2022 Makale Kabul Tarihi: 28 Ekim 2022

** Birinci yazarın devam etmekte olan doktora tez çalışmasından üretilmiş ve X. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi'nde (15-19 Ağustos 2022 Marmaris) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.*

*** Öğr. Gör., Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, canerbek-tasac@gmail.com, ORCID 0000-0002-5223-4082*

**** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr, ORCID 0000-0003-4558-8154*

Anabtar Kelimeler: Etno-sembolizm, Karapapak Türkleri, Müzik, Aşık, Borçalı

The Existence of Music As an Ethno-Symbol in Karapapakh Turks of Borçalı (Kvemo Kartli)

Abstract

Karapapakh Turks living in the Borcali (Kvemo Kartli) region of Georgia define themselves as a Turkish tribe in terms of origin and culture. The inhabitants of this region created musical and non-musical behavior areas for themselves to protect and exhibit their social and cultural identities, therefore keeping the cultural memory alive. In these areas, together with elements such as common belonging and ancestry, common history, and language; they process and convey the subject of national identity and “being a nation”. The perspective of this study is based on the “Ethno-Symbolism” approach put forward by Anthony Smith. The effort to understand how ethno-symbolists strengthen their identities by displaying the common symbolic elements is important in this respect. The study aims to discuss the status of music, which the community sees as the bearer of its ancient codes of belonging, as an ethnic identity reinforcer and an ethnic symbol at the same time.

Keywords: Ethno-symbolism, Karapapakh Turks, Music, Aşık, Borcali

Giriş

Gürcistan Borçalı bölgesi Karapapak Türkleri tarih sahnesine Asya (Büyük) Hun Devleti'nin dağılmasıyla çıkar. Bu süreçte Türk boyları batıya yönelmiş çeşitli dönemlerde birbiri ardınca Gürcistan'a gelerek Kura nehri etrafında ve bu bölgeye yerleşmişlerdir. Tarihsel geçmişindeki cesaret ve kahramanlık anlatılarıyla övünen Karapapaklar tarih sahnesinde başka devletler tarafından da yine bu özellikleri ile anılmaktadır. Yaşadıkları coğrafya

nedeniyle sürekli savaş, göç ve baskılara maruz kalan Karapapaklar, tüm yaşanan olumsuzluklara rağmen kültürlerini ve dillerini, dini duygularını, âşıklılık geleneğini koruduklarını, muhafaza ettiklerini ve taşıdıkları iddiasında bulunurlar. Hatta tüm bu bileşenlerden bahsederken arılık ve saflık şeklinde değer yüklemek adına “öz” vurgusunu -öz kültürümüz, öz dilimiz, öz gelenek ve göreneklerimiz şeklinde- kullanırlar.

Karapapak/Terekemeler kendilerini köken ve kültür bakımından Türk boyu olarak tanımlamaktadırlar. Kendileri için aynı zamanda “Borçalı” ifadesini de kullanan Karapapaklar bu ifadeyi Türk boyunun ata yurdu olarak hem tarihsel geçmişlerine hem de halen günümüze yaşamakta oldukları coğrafyaya işaret etmek için kullanırlar. Topluluğun kendileri için kullandığı tanımlamalar –Karapapak/Terekeme, Türk boyu, Borçalı- aslında bir kimliklenme/kimliklendirme işlevi taşımaktadır. Karapapaklar Borçalı’daki yaşamlarını bu çerçevede ortak soy ve tarih bilinci, ortak dil ve yaşam şekli üzerine temellendirmişlerdir. Sosyal ve kültürel kimliklerini korumak ve sergilemek, dolayısıyla kültürel belleği canlı tutmak için kendilerine müziksel ve müzik dışı davranış alanları yaratan Karapapaklar bu alanlarda ortak aidiyet ve soy bilincini, ortak kültürel kimliklerini, ortak tarih, ortak dil gibi unsurlarla beraber milli kimlik dolayısıyla millet olma konusunu işler ve aktarırlar.

Bu çalışmanın perspektifi Anthony Smith tarafından ortaya atılan “Etno-Sembolizm” yaklaşımı üzerine kuruludur. Etno-sembolist yaklaşım millet ve milliyetçilik çalışmalarına eleştirel düzeyde şekillenir. Etnik grupların ve milletlerin doğasıyla ve bunların sembolik boyutlarına odaklanır. Bu çerçevede Borçalı Karapapakların tarihsel bağları ve anlatıları, aidiyet bilinci en önemlisi de milli kökleşmişlik temalarını anlayabilmenin koşulu etno-sembolik bakış açısıyla düşünmeyi gerekli kılar. Borçalı Karapapak Türklerinin kültür alanlarında kendi kadim aidiyet kodlarını ve etno-sembolistlerin belirlediği sembolik kodları kimliklerini de güçlendirme adına müzik aracılığıyla sergilerler.

Borçalı Bölgesi ve Etnik Yapı

Borçalı, Gürcistan Cumhuriyetinin güneydoğusunda Ermenistan Cumhuriyeti’nin kuzeybatısında yer alan topraklar genelde dağlık, 1/3 ü ise ovalık (Hacaloğlu, 2002, s. 29) olan bölgenin adıdır ve Gürcistan Cumhuriyeti tarafından Kvemo-Kartli adıyla tanınmaktadır. İmrani, Borçalı mahalının arazisinin Gürcistan Cumhuriyetinin güney-doğu (Dmanisi (Başkeçid), Bolnisi (Bulus), Marneuli (Sarvan, Candar, Qızılhacılı), Qardabani (Karatepe), Zalqanın (Parmaksız) bir bölümü, Rustavi (Bostanşerher), şimdiki Ermenistan Cumhuriyetinin Quzeyini (Noyamberyan (Baranlı), Spitak (Hamamlı), Amasiya (Ağbaba), Stepanavan (Calalağlu), Kalinino’nu (Daşır) kapsadığını söyler (2017, s. 7). Gürcistan’daki Türk nüfus ise bu bölgede yoğun olarak

Marneuli, Bolnisi, Dmanisi, Gardabani, Sagareco, Zalka ilçelerinde, azınlık olarak Tiflis, Rustavi şehirlerinde, Tetrisğaro, Telavi, Lagodehi, Kaspi, Mshe-ta, Gori ilçelerinde yerleşiktir (Memmedli, 2018, s. 21).

Borçalı'nın Dede Korkut Destanı'nda hem Gürcistan hem de Dumanin (Tumanisi//Dmanisi), Oğuz Eli'nin komşusu olarak geçmesi bölgesinin coğ-rafi konumuna işaret olarak algılanır (Hacaloğlu, 2002, s. 30). Dede Korkut destanında Oğuzların yaşamış oldukları coğrafi alanı görebiliriz:

Hanumuzun nazarı bizden dönmüş gördüm
İli günü köçereParagraf İk tokuz tümen Gürcistan'a gidelim
Oğuz aşi oldum bellü bilün
Menim kara başuma neler geldi
Kara kara tağlardan haber aşmış
Kanlu kanlu sulardan haber kiçmiş
Demür Kapu Dervendinden haber varmış (Aktaran, İmrani, 2017, s. 6).

İmrani, tarihi kaynaklarda Kür nehri boyunca yaşayan savaşçı Buntürkle-ri'nin Makedonyalı İskender'e karşı vermiş oldukları mücadeleden bahsedil-diğini aktarır (2017, s. 7). Hacaloğlu da aynı iddiada bulunur: "En eski Gürcü yazılı kaynaklarından biri olan "Moksevai Kartlisa"da (VIII. yy.) M.Ö. IV. yy.'ın 30'uncu yıllarında Makedonyalı İskender'in İran ve Güney Kafkas-ya'ya gelişi döneminde, Gürcistan topraklarının Kür nehri kıyılarında Bun-türkler yaşamaktaydı" (2002, s. 30). Bu iddialara alan çalışması sırasında da rastladığımı belirtmeliyim:

Vaktiyle Makedonyalı İskender Gürcistan'ın Kür çayının (Kura nehri) kenarında giderken, orada Borçalıları görür. Gürcülerin kendileri de tarihte yazarlar (Kişisel Görüşme, Nizami Mamedov, 2019).

İmrani, erken orta asır pahlevi kaynaklarında Borçalı "Qordman" (Kurt adamların yurdu), Gürcü kaynaklarda "Qurdis xevi" (Kurt çalası), Arap kay-nakları Berşaliya veya Börüçölü, Avrupa seyyahları ise "Turque Georgia" yani Türk Gürcistan'ı olarak adlandırıldığını aktarır (2017, s.7). Bu noktada terimin coğrafi adlandırma ve etnisite anlamında kullanıldığının altını çizmek gerekir (İmrani, 2017, s. 7; Memmedli, 2018, s. 21). Aynı iddia Borçalı'daki yerleşikler tarafından da şu şekilde aktarılır "Borçalı, kurtların yaşadığı böl-ge. "Börç galası", "Burç galası" yani burada vaktiyle yiğit adamlar yaşamış. Yani burada korkmaz bir tayfa olmuş" (Kişisel Görüşme, Nizami Mamedov, 2019). Kemaloğlu için ise "Borçalı mekânın adıdır" (Kişisel Görüşme, Mah-mut Kemaloğlu, 2019).

Borçalı ismi etnik kimliğin ya da topluluğun tanımlamasında da yerleşmiş

bir kullanım alanına sahip kolektif bir özel isim halini almıştır. Aynı zamanda kendilerine dönük “Türk” tanımlamasının yeterli olduğunu düşünen Karapapaklar eğer coğrafi bir adlandırma gerekiyorsa şayet “Borçalı Türkü” ya da “Gürcistan Türkü” şeklindeki aynı zamanda yer ismi belirten tanımlamanın daha uygun olacağını belirtirler. Bu tutumları etnik kimlik anlayışlarını vurgulamak ve kökleştirmeye yönelik motivasyondan kaynaklanmaktadır. Smith, yer isimleri ve soyadları nüfusları ayırt etmeye yarayabilmesine ve kolektif benzerlik ile farklılığın ilk gözle görülür belirtileri arasında olmasına rağmen, kültürel benzerliğin her ne kadar ayırt edilirlğe işaret etse de kendi başına bir etnik cemaat anlayışı getirmediğini düşünür. Örnek olarak Lübnan sahil kentlerinin Kenanca konuşan Fenikelilerden bahseder:

Bu nüfusun kendisi yalnızca Eski Ahit’te yer alan insanları, yani “Arpad, Biblos, Sur, Sayda, vb sakinlerini” bilmesine ve bunlardan söz etmesine karşın, rekabet ettiği Yunan tüccarlar tarafından bölgelerindeki mor boyaya ithafen phoinikes olarak kategorize edilmiştir. “Fenike” şehir devletlerinin üyeleri çeşitli kültürel ve dini pratikleri kesinlikle paylaşmış olsa da görünen o ki, ne bir cemaat veya siyasi birlik anlayışına ne de bu yönde bir arzuya sahiptir; ayrıca kendilerine ait kolektif bir özel isimleri de yok gibidir. Aynı durum, Rusya’nın güney düzlüklerinde yaşayan orta çağ ve erken modern dönem Ukraynalıları ile Karpatlar da birbirine komşu vadilerdeki yerleşim yerlerinde ikamet eden Slovaklar için de geçerlidir (Smith, 2017, s. 67).

Smith’e göre topluluğun ayırt edici bir etnik kimlik anlayışı, ancak kitle kendi kesimlerinin birliğini vurgulayan kolektif bir özel isim aldığı ve bu isim kitlenin üyeleri arasında yaygın olarak kabul gördüğünde filizlenmeye başlayabilir (2017, s. 67). Böylece topluluk, kendi birliğini vurgulamakla birlikte ötekilerden kolayca ayırt edilebilmelerine ilişkin araçları da sağlamış olur:

Kültürel olarak Borçalı ahalisi terekeme hayatı sürdürür. Yazın hayvanları yedirmek ve kış için hazırlık yapmak maksadıyla yaylaya çıkar. Kış geldiği zamansa yayladan köye geri döner (Memmedli, 2015, s. 17).

Borçalı orada yaşayanlar için övünç kaynağıdır. Kimi ifadelerle göre ortak bir tarihin ve geçmişin kanıtı aynı zamanda kültür değerlerinin ve geçmişin taşıyıcısıdır: “Borçalı tarihi Türk topraklarıdır. Türklerin meskunlaştığı tarih yarattığı, medeniyet yarattığı bir coğrafyadır” (Memmedli, 2021).

Gürcistan’ın Borçalı bölgesinin demografik yapısından bahsedecek olursak birbirinden farklı kaynaklara göre ve net olmamakla birlikte Borçalı

bölgesinde 200 bin, Gürcistan genelinde ise 500 binden fazla Karapapak Türkünün yaşadığı belirtilir: “Borçalı ve köylerinin hemen tamamı Türk’tür. Karapapak (Terekeme) Türktür. Borçalı bölgesinde yaklaşık 200 bin Karapapak (Garapapag) yaşıyor. Gürcistan genelinde ise 500 bin civarında Karapapak Türkünün yaşadığı kaydediliyor” (Seyfullah Türksoy Terekeme Türktür, 2022).

Mehtiyeva ve Osmanlı bu rakamları gençlik zamanlarında hatta çocukluk dönemlerinde duyduklarını, bahsedilen rakamların o yıllardan itibaren şimdiye kadar mutlaka daha çok artmış olabileceğini ısrarla vurgularlar (Nargile Mehtiyeva ve Savalan Osmanlı, Kişisel Görüşme, 2022). Memmedli, Borçalı’da ilk defa nüfus sayımının 1897 yılında yapıldığını belirtir. Bu nüfus sayımının sonuçlarına göre Borçalı ahalisi 128.587 kişiden oluşmaktadır. Bunlardan %36,9 Ermeniler, %29,4 Tatarlar (Azerbaycan Türkleri), %16,6 Yunanlar, %6,3 Ruslar, %1,9 Almanlardır. Bununla beraber kayıt altına alınmış Ermeni nüfusunun %78,4 Borçalı’nın Lori ve Trialet (günümüzdeki Tsalka) bölgesinde yaşamaktadır (Memmedli, 2015:16). Hacaloğlu, Memmedli’nin belirttiği tarihten iki yıl öncesini yani 1895 yılında yapılan nüfus sayımından ve nüfus yapısından şu şekilde bahseder:

1895 yılında Borçalı kazasının nüfusu 89.076,1926 yılında ise 86.537 (50.979 Türk, 14.969 Ermeni, 7.949 Gürcü) idi. Kaza. 1929 yılında lâğvedilerek üç rayona bölündü: Borçalı. Lüksemburg (Bolnisi), Başkeçid (Dmanisi). Borçalı rayonunun adı, 1950 yılında Marnaulı olarak değiştirilmiştir. Borçalı topraklarında oluşturulmuş rayonların 62 köyünde (Ağgula, Ağamemmedli, Arıhlı, Ağtekle, Baydar, Beyler, Bey Terefçi, Qaçagan, Gizil Hacılı, Gullar, Guşçu, Qoçulu, Demirçi Hesenli, Demye Geyarhı, Gullar, Muğanlı, Mollaoğlu, İlmezli, İmir, Kepenekçi, Keşeli, Kürdler, Candar, Ceferli, Sadahlı, Salar, Sarvan, Saraclı, Tekeli, Tehle...) Azerbaycan Türkleri yaşamaktadır” (Hacaloğlu, 2002, s.32).

2002 senesinde Borçalı’da yapılmış olan nüfus sayımına göre ise bölgenin etnik yapısında Azerbaycanlılar üstünlük oluşturmuş ikinci olarak Gürcüler üçüncü olarak ise Ermenilerdir (Memmedli, 2015, s. 16). Memmedli, Gürcistan İstatistik Bölümünün malumatlarına dayanarak 2006 yılında Borçalı bölgesinin ahalisinin 507,6 bin kişi olarak kaydedildiğini aktarır. Bir başka deyişle Gürcistan’ın tüm ahalisinin %11,5’ini oluşturmaktadır. Ahalinin %37,2’si şehirlerde, %62,8’i ise köylerde yaşamaktadır (Memmedli, 2015, s. 16).

İmrani'ye göre Dede Korkut'un hikâyesindeki şu sözler Oğuzların kara-baş olarak tanımlanmasının ispatıdır.

Kara başum kurban olsun oğul sana
Ağız dilden birkaç kelime haber mana

Diğer bir hikâyede:
Ağız dilden birkaç kelime haber mana
Kara başum kurban olsun ağam sana (Aktaran, İmrani, 2017, s. 5).

Göçebe yaşam süren ve hayvancılıkla uğraşan Karapapak Türkleri aynı zamanda Terekeme olarak da adlandırılır. Günümüzde Terekeme ve Karapapak adlandırmaları eş anlamlı olarak genel geçer kabul görmeyle birlikte Borçalı'da yaşayan Kemaloğlu Terekeme şeklindeki tanımlamayı bir alt kimlik olarak kategorize eder:

Terekeme alt kimliktir. Her bir "Karapapak Türkü" Terekemedir. Terekeme mal saklayan (hayvancılıkla uğraşan), yerini yurdunu değiştiren dağa, bağa giden göçebe yaşam sürdürür. Terekeme yerini terk eyleyen manasındadır. Her bir Karapapak Türkü Terekemedir. Her bir Terekeme Karapapak değildir. Karapapak üst kimliktir. Terekeme ise alt kimliktir (Kişisel Görüşme, Mahmut Kemaloğlu, 22.06.2019).

Karapapaklar kendilerini köken bakımından Türk boyu olarak tanımlamaktadırlar. Kendileri için "Borçalı" ifadesini de kullanan Karapapaklar bu ifadeyi Türk boyunun ata yurdu olarak hem tarihsel geçmişlerine hem de halen günümüze yaşamakta oldukları coğrafyaya işaret etmek için kullanırlar. Topluluğun kendilerine dönük başvurduğu farklı tanım ihtiyaçları bazen yerel, bazen de bölgesel düzeyde kimliksel farklılıklarını gösterme ihtiyaçlarının yanında kültürel farklarını inşa etmek ve istediklerinde yine başvurdukları bir pozisyon olarak karşımıza çıkar. Fakat topluluğun her koşulda büyük kolektivitinin parçası olduklarını, yani "Türklüğü" vurgulayan söylem ve davranışlar sergilediklerini de özellikle belirtmem gerekir.

Etno-sembolizm

Etno-sembolizm, milliyetçilik yaklaşımlarında önemli iki damarı oluşturan klasik modernizm ve daimicilik yaklaşımlarına eleştirel düzeyde şekillenir. Klasik modernist yaklaşım kısaca milliyetçiliğin modern bir olgu olduğunu savunur. Modernite ile birlikte yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümler neticesinde ulus düşüncesiyle bütünleşik olarak millet ve milliyetçilik düşüncelerinin gelişim gösterdiğini iddia eder. Dolayısıyla Klasik

modernist yaklaşım milletlerin de 18.yy.'ın demokratik devrimleriyle ilişkili biçimde modern batının yükselişi sürecinde daha çok seçkinler sınıfının projelendirmesi dahilinde ortaya çıktığını "icad edildiğini" ileri sürer. Daimici yaklaşım ise milletlerin zamanın başlangıcından beri var olduğunu ve insanın varoluşuna içkin olduğunu savunur. Daimicilik millet olma meselesini daha çok sosyo-biyolojik açıdan ele alır ve etnik cemaatler ve ırklar ile birlikte milletleri; bireysel genetik üreme dürtülerinden kaynaklanan genişlemiş akrabalık ifadeleri olarak görür (Smith 2017, s. 15-20).

Etno-sembolizm ise millet ve milliyetçiliğin başlangıcını salt modernleşme süreci ile kabul etmenin hatalı olabileceği yargısından yola çıkarak, cemaatleri, ideolojileri ve kimlik anlayışlarını kendi kurucu sembolik kaynakları açısından yani kültürel birikimi içeren gelenek, hatıra, değer, mit ve semboller açısından analiz etmenin gerekliliğinden bahseder. Onun modern öncesi dönemde etnik unsurlar bağlamında açıklanması gerektiği ve yine mitlerin, köken anlayışlarının semboller ve simgeler aracılığıyla kitleler üzerindeki hâkimiyetini esas alarak yaklaşılması gerektiğini varsayar. "Etno-sembolizm perspektifinden bakıldığında milletler, üyelerinin paylaşılan sembol, mit, hatıra, değer ve gelenekler geliştirdiği, tarihi bir bölge veya anavatanda yaşadığı ve oraya bağlı olduğu, belirgin bir toplumsal kültürü yarattığı ve yaydığı, paylaşılan adetleri ve standart yasaları gözettiği, isimli ve öz tanımlı topluluklar olarak" tanımlanabilir. Smith'e göre sosyolojik anlamda bu tanım milletlerin tabiatı gereği isimlendirme, sınır çizme, köken mitleri ve sembolik kültürlenme gibi sembolik etnojenez süreçleri temelinde, en azından kısmi olarak defalarca yeniden oluşturulması demektir. Fakat bu da yalnızca kısmidir, zira söz konusu süreçler tek başlarına milleti oluşturamaz; millet oluşturmak için başka toplumsal ve siyasi süreçler de gerekir (Smith, 2017, s. 72).

Etno-sembolistler milletleri aynı zamanda belirli tarihsel ve jeokültürel bağlamlara yerleşik tarihsel cemaatler olarak görürler. Etno-sembolistlere göre cemaatleri, ideolojileri ve kimlik anlayışlarını kendi kurucu sembolik kaynakları açısından yani kültürel birikimi içeren gelenek, hatıra, değer, mit ve semboller açısından analiz etmek gerekir. Öncelik 'kültürel alana' kayar. Etno-sembolistler ideolojiler ve kolektif eylemleri güdüleyen öznel sembolik kaynakların oynadığı rollerin altını çizer.

Etno-Sembolizm Olarak Müziğin Varlığı

Erol ve Helvacı, genelde çok karmaşık ve özgül bir kültürel üretim-tüketim olan sanatsal alanların bütünüyle semboller, referanslar ve çeşitli göstergele biçimlerle kurulu olduğundan, ait olduğu toplumun kültürel kimliğini oluşturan değerler hakkında çok zengin veriler sunduğunu belirtir. Geniş çapta paylaşım, beğeni ve seçim süreçleri içermeye, toplumun bilişsel süreçlerini soyut yapısında uzun süre değişmeden taşıma nitelikleri ile müzik, Erol

ve Helvacı'ya göre, kültürü ve kültürel kimliği anlamamız için özellikle geniş olanaklar sunan bir araç olarak ortaya çıkar. Çünkü müzik, toplumun temel tutumlarının, kabullerinin ve değerlerinin esaslarını içinde barındırır. Bunun yanı sıra çeşitli yönleriyle müzik, semboliktir ve toplumun örgütlenmesini yansıtır (2007, s. 291). Ersoy'a göre müzik, tınının ötesinde birçok olguyu da içinde barındırır. İlgili topluluk ise bu unsurlara yönelik kavramlar geliştirir ve toplum içerisinde söylemsel bir dolaşım alanı doğurur. Dolayısıyla müziğe ilişkin kullanılan kavramların tamamı aslında tınıyla sınırlı değildir. Bu kavramlar tınların ötesinde ve ardındaki oluşumları da ifade eder (2010, s. 67).

Karapapakların geçmiş dönemlerde yaşadıkları birçok olumsuz durum yani savaşlar, baskılar, göç, ayrılık, vb. olaylar toplumu derinden etkileyen faktörler olarak sıralanabilir. Tüm yaşanan durumların toplum üzerindeki etkisiyle beraber milli duyguya sadakat konusunda kolektif bilinci harekete geçirici etkisi olan çeşitli simgeler ve semboller ortaya çıkmıştır. Bu aslında tamda milliyetçiliğin oluşumunda arzulanan ve duygusal yoğunluğu sağlayan şartlara da kapı aralar. Etno-sembolizmin odaklandığı nokta tamda burasıdır. Belirli bir bölgeye veya yurda bağlılık duygusu, ortak köken ve mitlerle birlikte tarihsel geçmişe aitlik hissiyatı üzerine yoğunlaşmak. Tüm yaşanan durumların toplum üzerindeki etkisi ise müziğe ilişkin anlam yüklemelerine neden olan ayrıntılardır.

Borçalı bölgesinde ikamet ederek âşıklığını sürdüren ve kadın âşık olan Nargile Mehtiyeva çeşitli etkinliklerdeki icrasında Borçalı, Karapapak ve Türk olmayı vurgulayan atıfları söz konusudur. Seslendirdiği âşık havalarının köken olarak Borçalı'ya ait olmasının kendi başına iddiası bile âşık havalarına yüklenen etno-sembolik anlamı ortaya koyan ifadelerdir: “Benim şahsen okuduğum âşık havalarının çoğu Borçalı'ya ait, Türklüğe ait, soyumuza, kökümüze, kimliğimize ait, bayrağımıza ait” (Kişisel Görüşme, Nargile Mehtiyeva, 21.06.2019).

Mehtiyeva'nın bir başka ifadesi kimliksel kodların “saz” ve “âşıklık sanatının” içine ne şekilde gömülü olduğunu gösterir niteliktedir:

Sazımızı da biliyorsunuz Türk dünyasına mahsus olan, ait olan bir alet. Başka milletler bir tek sazımızı elimizden alamamışlar, kopyalayamamışlar. “Saz” ve “âşıklık sanatı” sadece Türk dünyasına ait. Bu böyledir. Unesco'da bunu kesinleştirdi, sazın ve âşıklık sanatının Türk dünyasına mahsus olduğunu bildirdiler (Kişisel Görüşme, Nargile Mehtiyeva, 21.06.2019).

Aynı şekilde müziğin ve çalgının kimliksel ve tarihsel geçmişin bir ifade aracı olarak görüldüğünü bir başka görüşme örneğinde görebiliriz: “Borçalı âşıkları hakkında söze başlarsak dünyanın her yerinde saz Türküdür. Bunu

konuşmaya gerek yok” (Kişisel Görüşme, Mahmut Kemaloğlu, 22.06. 2019).

Borçalı bölgesine ait âşık havalarının içinde yer alan müziksel ve söz yapısından oluşan kimliksel kodlar ve bu kodların taşıdığı anlam müziğin etno-sembol olarak işlevine kaynaklık eder;

Konuşmayı çok sevmiyorum, yalnız isimle kendimi tanıtıyorum. Azerbaycan’ın ayrı ayrı bölgeleri var. Makamların, havacatların, sazların azda olsa şekli değişiyor, değişmek zorunda. En kolayını söyleyeyim. Azerbaycan’a gidip sahnede sazıma bir defa vurduğum zaman biliyorlar ki ben “Borçalı Türküyüm”, “Borçalı Aşığıyım” (Kişisel Görüşme, Nargile Mehtiyeva, 21.06. 2019).

Meytiyeva aslında sazı, sazının tınısı, seslendirdiği âşık havası ve icrası ile zihninde tahayyül ettiği topluluk kimliğini aynı zamanda soyut biçimden somut biçime dönüştürerek kimliksel şekillenmeye de katkı sağlamaktadır. Aşıklar müzik ve çalgı aracılığıyla anlam üretirken ve topluluğun diğer üyelerine aktarırken egemen grupların siyasal, ekonomik ve kültürel hegemonyalarına karşı topluluğun kimlik algısıyla birlikte etnik boyutun sınırlarının çizimine ve milli bilinç oluşmasına önemli katkı sağlamaktadır. Smith’e göre köken miti, yüzyıllar boyunca gelişim gösteren ve cemaat üyelerine kültürel kaynaklar sağlayan birçok mit, hatıra, sembol ve gelenek türünden yalnızca bir tanesidir. Ve modernlik öncesi çağlarda söz konusu sembolik kaynakları derleyen ve yorumlayanlar, rahip, kâtip ve ozanlar iken günümüzde mit yaratma ve hatıra kaydetme işlerini sanatçı ve aydınlar devralmıştır (2017, s. 130-131). Bu çerçevede sıradan yeteneğe ve özelliklere sahip olmayan aşığa toplumun verdiği önem ve değer derecesi oldukça yüksektir:

Âşık Kemandar meclise gittiğinde herkes ayağa kalkardı. Herkes susar onu dinlerdi. Derlerdi ki, “âşık geliyor”. Âşık aksakallıydı. Herkesin büyüğüydü. Toylardaki diğer müzisyenlere her şeyi söylerler ama aşığa asla saygısızlık yapmazlar. O kadar değeri vardı aşığın. Bizde aşığa çok değer verirler” (Kişisel Görüşme, Mahmut Kemaloğlu, 22.06.2019).

Türk dünyasında âşıklar, gelenekle birlikte Türk kültürüne ait temel kaynak olarak görülmekte, cemaatin kültürel bellek taşıyıcısı ve aynı zamanda kültür kökünün/özünün temsilcisi rolünü üstlenmektedir. Bu özellikleri topluluğun onları geçmişten günümüze merkezi bir konumda tutmalarına hatta onlara kutsallık dahi addedilmelerine neden olmuştur. Yine Borçalı kökenli kadın âşık Ayde Gülizar saz ve âşıklığın neden bu kadar önemli olduğunu onlara kutsallık atfederek şu şekilde açıklar:“Tanrı vergisi, Allah payıdır. Saz

ve âşıklık deniyor ki; “Gökten yere melekle gelmiş, görünmek bilmemiş, göze bulanıp yürekle gelmiş”. Yani saz, hak vergisidir. Allah payıdır. Tanrı vergisidir” (Kişisel Görüşme, Ayde Gülizar, 12.10.2019).

Kendi ayırt edici kimlik anlayışlarının sembolik sınırları aşığıın sazının tınısında, çalıp okuması ve karşı tarafta bıraktığı hissiyatta saklıdır. Bu sembolik sınır aynı zamanda etnik boyutun da tanımlanmasına katkı sağlar:

Türkiye de bir toplantıda yirmi altı ülkenin temsilcisi vardı. Hiç akrabalarımız (öteki Türk halkları) bizden incinmesinler. Bütün Türk halkları birdir ama Sibiryadan gelmiş, Uyguristan’dan (Doğu Türkistan) gelmiş, işte farklı yerden gelmişler orada saz falan çaldılar. Ama Borçalı’dan gelenler saz çaldığında ise insanın canını etkiliyor. Onun okuması çok farklı. Söylemeden sadece çalarak da insanı etkiler. Yani buranın tazi, tuzu tamamen farklıdır. Başkadır (Kişisel Görüşme, Mahmut Kemalöğlü, 2019).

Müzik, kimlik oluşumu ve devamlılığına katkıda bulunmasının yanında grup üyeliği ve grup dayanışmasını sağlama ve bunu temsil etme suretiyle öne çıkar. Topluluk, aynı zamanda egemen kültür içinde kendi kültürel sınırlarını müziksel temsillerle ortaya koyar. Aşıklar Borçalı’ya ait havaları seslendirirken bu havaların arasında topluluğa destan, efsane vb. tarihsel anlatıları ve etnik hatıraları aktarırlar. Müzik ise yine bu anlamda geçmişe ait sembolik kaynakları aktarmadaki rolüyle kökensel geçmişi ve aidiyet bilincini vurgulayan, yeniden üreten ve aktaran bir yapı olarak karşımıza çıkar

Sonuç

Borçalı Karapapak Türkleri müziklerinden bahsederken sürekli olarak “Borçalı’ya ait”, “kökümüze ait”, “kimliğimize ait” şeklindeki ifadelerle işaretlemeye yönelik davranışlarda bulunurlar. Onlar için kimliğin ve Türklüğün işaret edilmesi birlik kaynağı oluşturur ve topluluğun devamlılığı için vazgeçilmezdir. Müziğin bu anlamda kimlik göstereni olmakla beraber birliğin sürekli canlı tutulması ve bu birliği pekiştirmesine yönelik işlevsel önemi vardır. Buna, öteki ile ayrılma ve sanal bir çember oluşturma noktasında sınır çizen özelliği de eklenebilir.

Müzik aracılığıyla kendi geçmişlerine, kültürlerine ve mitlerine yönelik özellikle semboller aracılığıyla yapılan vurgu ise etno-sembolcü yaklaşımın öncelendiği ve dikkat çektiği bir bakış açısidir. Müzik aracılığıyla yaşadıkları bölgenin geçmişi ve tarihiyle bağlantı kurar, kolektif hafızayı canlı tutarlar. Bu belirli bir bölgeyle kurulan ilişki sistemi etno-sembolizm için ilgili toplulukları besleyen kolektif hafızanın, geçmişin ve sembollerin de anlam kaynağıdır. Atalarının ve kendilerinin geçmiş dönemlerde yaşadıkları anıların, anlatılan

hikayelerin zihinsel imgeleri müzik aracılığıyla kurulur. Çünkü, Borçalı'ya ait havayı icra etmekle veya dinlemekle aslında milli kimliğe ait sadakati de gerçekleştirmiş olurlar. Müzik üzerinden Borçalı'ya, milli kimliğe bağlılık, daha büyük resimde de Türklüğe bağlılık temel özellik olarak ön plandadır.

Makale Notlar

1. Memmedli, Tatar teriminin Rus Çarlığı döneminde Azerbaycan Türkleri için kullanılan bir terim olduğunu ifade eder.
2. Azerbaycan Türkleri ifadesi yazara ait olup, çalışmasında muhtelif yerlerde geçmektedir. Borçalı'da yaşayan Karapapaklar ise bu şekildeki tanımlamaya sert bir karşı duruş sergilememekle birlikte aslında kabul de etmezler.
3. Sırf Karapapak ifadesi Türk olmayı tanımlamamaktadır. Oysa Terekeme ifadesi bu soyun Türk olduğunu tanımlamaktadır. Çünkü: Çeçenler Karapapaktır, Çerkezler Karapapaktır, Kıpçaklar Karapapaktır, Karakalpaklar Karapapaktır. Terekemelerin bir kısmı kendilerine Karapapak demektedir. Burada zikredemediğimiz unsurlardan Karapapak olanlar vardır. Bu nedenle Karapapak adının Türk boyunu ifade edebilmesi için Karapapak Türkü demek gerekir. Oysa Terekeme dendiğinde, zaten Türklüğü ifade ettiğinden, sözcüğün arkasına "Türk" diye eklemek gerekmez. Çünkü Terekemelerin hepsi zaten özbeöz Türk'tür. Terakime'nin anlamı zaten "Türkmenler" demektir. Karapapak Türkü dendiğinde Terekeme olduğu anlaşılmaktadır. Oysa Terekeme dendiğinde Karapapak Türkü anlaşılmamaktadır. Çünkü Terekemelerden tarih süresince Karapapak adını almalarına vesile olan Karapapağı giyenler de var, giymeyenler de... Yani her Terekeme Karapapak değildir. Ancak, her Karapapak Türkü "Terekeme"dir. (Terâkime =Türkmenler =Oğuzlar)" (Dündar, 2019: 34). Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Dündar, 2019, Kafkasyalı, 2012, Çiftçi, 2015, Kemaloğlu, 2012, Türkoğlu 2001).

İnternet kaynakları

- Türksoy, S. (2022). “Seyfullah Türksoy Terekeme Türküdür”. <http://www.terekemekarapapakturkleri.com/?Syf=18&Hbr=62727> [10.01.2022]
- Memmedli, Z. (2021). “Borçalı Karapapak Türklerinin Eşsiz Belgeseli”, Bengü Türk, <https://www.youtube.com/watch?v=h0AnwM2EmMg> [10.06.2021]

Fotoğraflar

- Borçalı haritası (Fotoğraf 1). https://boyukazerbaycan.files.wordpress.com/2013/04/xerite_borchali1990www_borchali_net.jpg [13.12.2021].

Kaynakça

- Çiftçi, Ö. (2015). Karapapak Türklerinin Tarihi Gelenek ve Görenekleri. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı. Dan. Prof. Dr. Tilla Deniz Baykuzu. Yüksek Lisans Tezi
- Dündar, S. (2019). Terekemeler/Karapapak Türkleri (1.Baskı). Ankara: Dorlion Yayınları.
- Ersoy, İ. (2010). Kırım Tatar Ritüeli “Tepreş” Ekseninde Diasporai Kimlik ve Müzik. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Hacaloğlu, R. A. (2002). Borçalı Toponimleri. *Erdem*, 14 (40), 27-68.
- Helvacı, Z. (2005). Kültür Tarihinin Yeniden İnşasında Müziğin Rolü: Evrimci ve Difüzyonist Okulların Karşılaştırılması. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi).
- İmrani, R. (2017). Kafkas da Medeniyet ve Kültürün Oluşması ve Gelişmesinde Türk Halklarının Önemi. I. Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi (s. 1-29). Kars: Kafkas Üniversitesi Geleneksel Aşık Sanatı ve Edebiyatı Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Kafkasyalı, A. (2012). Karapapak Türkleri. *A.Ü Türkiyat Araştırmaları Dergisi* [TAED], 269-304.
- Kemaloğlu, M. (2012). Terekeme-Karapapak Türkleri Yerleşim Alanları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3 (1), 55-81.
- Memmedli, Ş. (2015). Gürcistan’daki Türklerde Lokal Halk Hikayeciliği. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 18-28.
- Memmedli, Ş. (2018). Gürcistan’da Türk Edebiyatı “Başlangıç Dönemi”. Kayseri: Fenomen Yayıncılık.
- Smith, A. (2017). Etno-Sembolizm ve Milliyetçilik. (B. F. Çallı, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Türkoğlu, İ. (2001). Karapapaklar. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 470). İstanbul: TDV.

Kişisel Görüşmeler

Ayde Gülizar, 12.10. 2019

Mahmut Kemaloğlu, 22. 06. 2019.

Nargile Mehtiyeva, 21. 06. 2019- 05.04. 2022

Nizami Mamedov, 22.06.2019.

Savalan Osmanlı, 05.04. 2022



Bir Demistifikasyon Örneği: Semahtan Kol Oyunu ve Mengiye*

Dilan ÖZDEMİR**
Şeyma ERSOY ÇAK***

Öz

Semah, cem ritüeli içerisinde ses, söz ve beden ilişkisiyle birlikte inançsal doyumu doruk noktasına ulaştırmanın hedeflendiği bir eşiği simgelemektedir. Bu inançsal eşik, cinsiyet ve siyasi kimliklerin silindiği ancak, kendi içerisinde “kimlik-siz”liği barındırmasına rağmen “dışarıya” karşı Alevî inançsal kimliğinin bir göstergesi olarak nitelendirilebilir. Alevî ve Bektaşî topluluklarının inanç kültürleri kapsamında ayin-i cem içerisinde icra ettikleri dinsel nitelikli bir dans ve müzikâl bir tür olarak semah, Anadolu’nun hemen her yerinde farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Aynı doğrultuda Anadolu’da yaygın bir gelenek haline gelmiş olan semahın düğün, eğlence veya dernek gibi toplantılarda asıl işlevinden farklı biçimde icra edildiği görülmekte ve çalışmanın ana eksenini, bu geçişkenlik ve farklı icra şekilleri üzerine kurulumaktadır. Semahın türlerarası geçişkenlik bağlamında incelendiği çalışma, Doğu Anadolu’da “kol oyunu”; Çukurova Bölgesi’nde ise “mengi” oyunu özelinde sınırlandırılmış, sosyolojik arka planda dansın geçişkenliği ve işlevsel değişimi incelenmiştir.

* Makale Geliş Tarihi: 12 Ekim 2022 Makale kabul Tarihi: 12 Kasım 2022

** Okan Üniversitesi, Müzik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, dlm.skr00@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8843-8917

*** Doç.Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi, ersoyseyma@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0936-0574

Araştırma yöntemi, literatür taramasında elde edilen yazılı kaynakların yanı sıra belirtilen bölgelerde gerçekleştirilen alan araştırması verileriyle şekillenmiş, alanda derlenen kol oyunu ve mengi örnekleri notaya alınarak, kişisel görüşme verilerinin kullanımıyla geliştirilmiştir.

Benzer şekilde semahın, geleneksel biçimde inancı temsil etmeyen bir mekânda (düğün/eğlence) ve inançsal bağlamından sıyrılmış bir biçimde icra ediliyor olması, semahın inançsal kimlik göstergesi olması ile eşzamanlı olarak bu iki oyun özelinde de Alevi kültürel kimliğini görünür kılan bir performans aracı olduğunu göstermektedir. Kolektif bir bilincin ürünü olan semah, inançsal bağlamıyla “mistik” bir dans iken; aynı kolektif bilinç ile inanç-dışına taşınarak “demistifikasif” bir yapıya bürünmektedir. Anadolu’da yaşayan hemen hemen her Alevî toplulukta farklı isimlendirmeye, değişik mekân, müzikâl ve hareket kurgusu ile karşımıza çıksa da semahın, inanç-dışı bir anlam doğrultusunda icra edilme biçimi ortaklık göstermektedir. Bu bağlamda bir dansın çok-katmanlı bir yapıya sahip olabileceği, birden fazla işleve ve anlama işaret edebileceği önermesi ortaya çıkmaktadır.

Anabtar Kelimeler: Semah, Dans, Kol Oyunu, Mengi, Türlerarası Geçişkenlik.

AN EXAMPLE OF DEMISTIFICATION: SEMAH TO KOL OYUNU AND MENGI

Abstract

Semah, within the ritual of cem, is symbolized as a threshold that is aimed to reach the climax of religious satisfaction along with the voice, word and body connection. This religious threshold can be described as an indication of Alevi religious identity against the “outsider”, despite the fact that gender and political identities are erased, although it contains “no identity” within itself. Semah, as both a musical genre and a religious dance performed by Alevi and Bektaşî communities within the scope of their belief culture and the of ayin-i cem (Cem Ceremony) appears in almost every part of Anatolia in different forms. Furthermore, it can be

observed that semah, which emerged as a common tradition in Anatolia is performed differently than its intended function on occasions such as weddings, festivities and association, and the focal point of the study is based on this phenomenon of transitivity and diverse manners of performance. The study, in which semah is examined in the context of inter-genre transition, is “Kol Oyunu” in Eastern Anatolia; In the Çukurova Region, on the other hand, the “Mengi” play was limited in particular, and the transitivity and functional change of dance in the sociological background was examined. The research method was shaped by the data of the field research carried out in the specified regions, as well as the written sources obtained from the literature review, and the examples of Kol Oyunu and Mengi compiled in the field were taken into notation and developed by the use of personal interview data.

Likewise, the fact that semah is performed traditionally in non-religious occasions (weddings/holidays) and is performed in a way that is stripped of its religious context shows that it is a performance tool that makes the Alevi cultural identity visible in these two examples, simultaneously with its being a religious identity indicator. While semah as a product of a collective consciousness can be considered “mystical” within its religious context, it also harnesses a “demystified” form through its transferral out of religion by the very same collective consciousness. Although it appears in various namings, different venues, musical and motion plot in almost every Alevi community inhabiting Anatolia, the form of semah performance in regards to its non-religious purposes presents a commonality. In this context, the proposition that this particular dance incorporates a multi-layered structure and may hint numerous functions and meanings.

Keywords: Semah, Dance, Kol Oyunu, Mengi, Genre Transitivity.

Semah, mistik yönüyle olduğu kadar inançsal kimliğin bedensel bir ifadesi olarak toplumu yansıtmaları açısından da derinlemesine araştırılması gereken bir olgudur. Alevi ve Bektaşî inancı içerisinde müziğin, sözün ve beden bir sonucu olarak ortaya çıkan semahlar, kırklar meclisini yaşıtmanın

ve Tanrı'ya ulaşmanın bir yolu; bireylerin inancı kendi bedenleri üzerinden anlamlandırmaya çalışması; uhrevi açıdan bir doyum çabası ve daha birçok anlama işaret etmektedir. Bu anlam dünyası, semahın (inançsal ritüelin) işlevini belirleyen ve belirlenen bu işlev doğrultusunda bir gereksinime cevap vermesini sağlayan etkiler yaratmaktadır. Semahlar, yüklenen anlamlar ile ruhsal/inançsal doyum, bedensel rahatlama, esrime gibi birtakım gereksinimleri karşılamakla birlikte; kolektif bir ürün olması sebebiyle süregelen grup kimliğinin de taşıyıcısıdır. Bu çalışmada, Alevi inançsal kimliğinin bir simgesi semahın, müzikal ve ritmik yapılanma ve motif/figür farklılaşması bağlamında mekânlar arası çeşitliliğe işaret eden, inanç-dışı bir tür işleviyle “mengi” ve “kol oyunu” özelinde dönüşen yapısı incelenmektedir. Mekân, performans ve ritüel ekseninde inançsal bir eşikte yer alan semahın, mengi ve kol oyunu örnekleriyle fonksiyonel bir değişime uğradığı gözlemlenmiştir.

Alevi-Bektaşî literatüründe semah ritüelinin köken itibarıyla nereden geldiği, nasıl tanımlandığı gibi sorular net bir yanıtla açıklanamamakla birlikte, semahın bir Türk inancı olarak Şamanlığa ve bu doğrultuda dönme ve esrime esasına dayandığı; Anadolu'da Türklerden çok önce bulunan halkların kendi ritüellerinden biri olduğu ve başka inanç grupları veya toplulukların Anadolu'ya gelmesiyle senkretik bir yapı kazandığı gibi yaklaşımlar söz konusudur. Semahın ortaya çıkışına dair hem literatürde hem de halk söyleminde ortaklaşmış bir anlatı olarak Hz. Muhammed'in miraca çıkma miti yer almaktadır. Sözlü tarih araştırmaları kapsamında Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşayan Alevi* topluluklarında miraç anlatısının varyantlarına rastlamanın mümkün olduğu görülmektedir. Anlatının ana eksenini, Hz. Muhammed'in atıyla birlikte göğe yükselerek Tanrı ile konuşması, Hz. Ali'nin de içinde bulunduğu kırklar meclisine mihman olması, Hz. Ali'nin bir üzüm tanesini** kırk kişiye pay etmesi ve herkesin semaha kalkıp sermest*** olması şeklinde benzer yaklaşımlara sahiptir.

Semah

Semah etimolojik olarak literatürde genellikle Mevlevilik inancının bir ibadet şekli olan “semâ”dan türetilen bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır. İsim benzerliğiyle birlikte dönme esasına dayalı motifsel benzerlikleri de bünyesinde barındırmasından kaynaklı bu kökene dayandırıldığı düşünülebilir. Bu doğrultuda kelimenin kökeni ‘sam’ ve ‘sim’ gibi bir mastar olup, işitmek, duymak, dinlemek, işitilen söz, iyi şöhret ve iyi anılma; şarkı dinleme;

* Alevi literatüründe ve halk arasında hikâyeyi önemli kılan başka bir nokta ise; Hz. Muhammed'in konuştuğu Tanrı'nın Hz. Ali olduğuna dair bazı ipuçlarını bünyesinde barındırmasıdır. Bu türden halk anlatıları inancın felsefesi ve mihenk taşlarına dair ipuçları vermesi açısından oldukça kıymetli ve dikkate değerdir.

** Üzüm tanesi metaforu, günümüzde bazı Alevi-Bektaşî topluluklarının inanç ritüellerinde hâlâ yer bulan dem, dolu gibi isimlendirmeler alan rakı, şarap gibi alkollü içeceklerle gönderme yapmaktadır.

*** Sermest ifadesi anlatı içerisinde semaha kalkıldıktan sonra oluşan vecd halini ifade etmektedir.

mecazen şarkı, nağme, raks, vecd; üns meclisi ve nihayet yarı dini mahiyette çalgılı ve şarkılı ziyafet gibi türlü manalara gelmektedir (Yazıcı, 1980: 464). İslâm tasavvufunda, üzerine düşünülen ve yorumlar yapılarak irdelenen semâ, ısrarlı bir biçimde dini müzik ifadesi yerine tercih edilmiştir. Yalnızca müzik değil, işitilen tüm sesler için bu ifade kullanılmış ve müzik, semân özel bir bölümü olarak kabul edilmiştir (Uludağ, 2004: 168-169).

Semah, Anadolu'da samâ, samah, samak, semâ, zamâ, zamak, zemah, zemaç, zimâ, zimak (Duygulu, 2014: 384-385) gibi farklı söyleniş biçimleri ile karşımıza çıkabildiği gibi; etnisiteye ve konuşulan dile bağlı olarak pervaz, çark, dem gibi farklı isimlendirmeler de almaktadır. Doğrudan semah kelimesi için yapılan literatür taramalarında, semâ kelimesinin anlamlarından çok farklılaşan başka bir tanıma rastlanmaması, iki kelimenin aynı kökten geldiği fikrine bir dayanak olarak düşünülebilir. Günümüzde de semah kelimesinin yarı-dini mahiyetteki eğlence tanımına benzer şekilde, düğün ve eğlence ortamına işaret eden anlamları bulunmaktadır. Örneğin: Samah, başlı başına “oyun” anlamının dışında Isparta, Sivas/Divriği gibi yerlerde düğünlerde oğlan evinde yapılan danslı tören anlamına da gelmektedir (And, 2016: 147). Kayseri/Talas'ın bazı köylerinde ise düğün yemeği ve buna bağlı olarak tören, eğlence, dernek anlamını taşımaktadır (A. Bayaz; A. Dikmen, 1978: 3578).

Semahlar, Anadolu'da farklı ifade edilmiş şekli ve anlamlandırmalara ayrıca yörelere ve bağlı olunan ocaklara göre hareket kurgusu itibarıyla farklılıklara sahip olsa da; inanç içerisinde yakarış, göğe yükseliş, yeryüzü ile gökyüzü arasında gidiş geliş vd. sembolik anlamlarda hemfikir olunan bir olgudur (Duygulu, 2014: 384-385). Tüm bu ifadeler sonucunda semah için genel bir tanımlama yapılabilir. Semah, Alevi ve Bektaşî inancında cem ritüeli içerisinde beden, müzik ve söz vasıtasıyla inançsal doyumunu yaşayabilmek ve Tanrısal/ilahi öz ile bütünleşebilmek için yapılan hareketler bütünü ve buna eşlik eden ezgiye verilen genel bir isimdir. Yörelere ve inanç yapılanmalarına göre müzikâl, ritmik, yapısal ve edebi bakımdan çeşitlilik gösterse de inanç bağlamında tüm Alevi- Bektaşî topluluklarında aynı işleve sahiptir; ruhsal yolculuğa çıkabilmek/Tanrı ile bir olabilmek veya inançsal doyuma ulaşabilmek anlamında düşünülebilir.

Inançsal Bir Eşik

Bir ritüel içerisinde, o ritüeli gerçekleştirmenin temel etkenleri olan bazı materyaller, simgesel kodlar, davranış kalıpları ve performanslar bulunmaktadır. Alevi-Bektaşî toplulukları arasında “Cem”, bu etkenlerin birçoğunu bünyesinde barındıran inançsal bir ritüeldir. Bu inanç sisteminde, müzik, dans ve edebiyat(söz), inancı ifade etmenin en güçlü yollarından yalnızca birkaçıdır. Semahlar bu üç unsurun birleşimi olarak ele alınabilecek bir yapıdadır. Bu bağlamda semahlar, hem müziksel, hem şiirsel hem de bedensel bir

içeriğe sahip olmasından dolayı zahiri; Tanrısal özle bütünleşme yolculuğunda “gizemli sırta ulaşmak için bir araç” olma yönüyle de bätini bir niteliğe sahiptir (Duygulu, 2019: 7).

Semahın bedensel açıdan ikili yapısını, Turner’ın “eşik” kavramı üzerinden açıklamak mümkün olabilir. Eşiksellik, zamanın ve aynı zamanda dünyevi toplumsal yapının hem içinde hem dışında olan bir an olarak tanımlanır. Eşikteki (semahtaki) insanlar “ne orada ne de buradadır” (Turner, 2018: 96-97). Semah özelinde düşünüldüğünde insan bedensel olarak mekânda (burada); zihinsel olarak ise Tanrı ile bütünleşmenin/buluşmanın fikriyatındadır (orada). Ne tam anlamıyla buradan kopabilir -çünkü maddesel olarak mekândadır- ne de tam anlamıyla istediği mistik alana ulaşabilir. Bu noktada eşiksel bir yapı olarak ele alabileceğimiz semah ritüeli, inanç ortamında ve bu ortamın sağladığı anlamsal dünyada dahi tam anlamıyla mistik bir yapı sergileyememektedir. Bu noktada semahın, inanç içerisinde ikili bir yapı sergilediği unutulmadan ele alınmalıdır. Bununla birlikte semahlar için başka bir ikili yapıdan daha söz etmek mümkün. Bu da çalışmanın öznesi olan inanç-içi ve inanç-dışı olarak ele alabileceğimiz ikili yapısıdır.

Türlerarası Geçişkenlik: Semahtan Kol Oyunu ve Mengiye

Semahlar, Anadolu’da inançsal bağlamının dışında, yaygın bir şekilde inanç-dışı ortamlarda icra edilmektedir. Bu, Anadolu Alevi toplulukları içerisinde yaygın bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gelenek de tıpkı inanç içerisinde olduğu gibi, inanç-dışında da kolektif bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. İnancın en içrek taraflarından birini yansıtan semahlar, inanç dışı icra biçiminde mekân, bazen çalgı, söz, müzikâl ve ritmik yapı değişikliği gibi etkenler aracılığıyla farklı bir anlam ve işleve bürünmektedir.

Semahın, geleneksel biçimde inancı temsil etmeyen bir mekânda (düğün/ eğlence) icra ediliyor olması, onun inançsal kimlik göstergesi ile eşzamanlı olarak kültürel kimliği görünür kılan bir performans aracı olduğunu da göstermektedir. İçeride* yapılan semahlar inancın simgesi iken; inanç dışı ortamda inançsal bağlamından kopuk bir şekilde yapılan semahlar “mistikliğinden arındırılmış” biçimiyle bir kültür olarak Aleviliği yansıtmaktadır. Bir dans/hareketler bütünü, çok-katmanlı bir yapıya sahip olabileceği, birden fazla işleve ve anlama işaret edebileceği bu icra biçimi ile desteklenebilir bir önerme haline gelmektedir. Kolektif bir inançsal bilincin ürünü olan semah, inançsal bağlamıyla “mistik” bir boyutu ifade ediyor iken; aynı kolektif bilinç ile inanç-dışına taşınarak “demistifikasif” yani “mistikliğinden arındırılmış” bir yapı haline dönüştürülmektedir.

Semahlar, makro düzeyde inanç-içi ve inanç-dışı semahlar olmak üzere ikiye ayrılabilir. Bu tabir, özellikle semahın icra ortamına -cem içerisinde

* İçeri ifadesi, Alevi inancının inançsal-içrek tarafına işaret etmektedir.

veya dışında- yönelik bir tabir değil; sahip olduğu işlev ve anlama yöneliktir. Cem ortamı ister ritüelin gerçekleştirilmesi için uygun olan bir bina, ev veya oda olsun; isterse de kelimenin kökeninde yatan anlamıyla birlikte olma halini ifade etsin, her ikisinde de somut veya soyut bir şekilde mekâna/ortama gönderme yapmaktadır. İkinci anlamı ile cem olmak yani bir araya gelmek ve bazı tekrara dayalı faaliyetleri gerçekleştirmek, her nerede olunursa olunsun orayı inançsal olarak da gereksinime uygun ve işlevi gören soyut bir mekâna çevirmektedir. Alevi topluluklar, bazı durumlarda mekân neresi olursa olsun, aşkınlık haline kapılmakta ve cem dışı bir ortamda inançsal bağlamı ile semah dönebilmektedirler. Bu bağlamda semahları hem inançsal hem de inançsal boyutunun dışında bir yapı ile “cem-dışı” bir mekânda görmek mümkündür.

Çalışmayı daraltmak amacıyla “kol oyunu” ve “mengi” özelinde, semahlar cem-dışı ortamda inançsal bağlamına dönülen şekli ile değil; yine inanç-dışı bir ortamda mistikliğinden arındırılmış ve başlı başına farklı bir oyun/dans türü olarak karşımıza çıkan yapısıyla ele alınacaktır. Özellikle bu durumu açıklayabilmek için isimlendirme açısından farklılık gösteren bu iki oyun türü tercih edilmiştir. Anadolu’daki diğer “samah, zamah,* zamak, semah” gibi isimlendirmeler ile cem-dışı ortamda icra edilen yapılar, ayrı bir değerlendirme ile başka bir araştırmanın konusudur.

Kol Oyunu

Kol Oyunu, Anadolu’nun daha çok Doğu bölgelerinde karşımıza çıkan semah tipli bir oyundur. Sivas, Malatya, Tunceli, Ordu, Gaziantep, Yozgat’ta kol oyunu (And, 2016; Baykurt, 1932; Gazimihâl, 1999); Kars’ta ise kol oyunu veya kol semahı (Demirsipahi, 1975: 280) olarak literatürde yer almaktadır. Kişisel derlemelerde Sivas ve Malatya’da oynanan şekli ile benzer bir hareketel ve ezgisel yapıya sahip olduğu söylenebilmektedir. Diğer bahsedilen illerde, araştırılmasına rağmen kol oyununa dair bir veri elde edilemediği ve adı geçen yazılı literatürlerde de detaylandırılmadığı için yapısına dair yorum yapmak oldukça zordur. Araştırmalarımıza göre Sivas’ta Kangal, Zara, İmranlı, Gürün [Gürün’de iki kişilik oyundur. Farklı mevkilerdeki Alevi Türkmenler buna Garipler semahı derler] (Gazimihâl, 1999: 31); Malatya’da Hekimhan ve Arguvan ilçelerinde kol oyunu, yine bu sınırlar içerisinde de yaygınlık kazanmış bir içeri semahı olan Kırat semahının ezgisel yapısından nüveler taşıyan; bununla birlikte oyunun düzeni ve hareket kurgusu bakımından da yörede, içeride (cem içerisinde inançsal bağlamı ile) dönülen semaha benzerlik gösteren bir yapıdadır. Burada Kırat atının dünyevi boyutuyla Köroğlu’nun atı; uhrevi boyutu ile de Ali’nin atı Düldül ve Hz. Muhammed’in atı Burak’a işaret ettiğini belirtmek gerekmektedir (Onatça, 2007: 76).

* Anadolu’da semahın telaffuz farklılığından kaynaklanan bir söylemi olmasının yanında, başlı başına oyun, düğün, eğlenti veya kadın-erkek oynanan oyun, düğün odası gibi anlamlara da gelmektedir

Bu yönü ile Kırat motifi de inançsal ve inanç-dışı olmak üzere ikili bir anlamsal boyutun ifadesidir. Kırat semahında bu bölgesellik içerisinde yaygın olarak dönülen bir semah olmasından kaynaklı, fonksiyonel değişim sağlanırken bu semahın yeniden üretimi yoluna başvurulduğu gözlemlenmektedir. Sivas'ta ezgisel olarak daha kalıplaşmış bir yapı sergilenirken; Malatya'da giriş kısmı dışındaki bölümler düğünde icra yapan müzisyenlere bağlı olarak farklılaşmaktadır (M. Salman, Kişisel Görüşme, 17.07.2021). Arguvan ilçesinde derlenen kol oyunu örneğinde, giriş kısmı Kırat semahı ezgisinin bir çeşitlemesi iken; devam eden bölümlerde, yörede de bilinen başka semah ezgileri çalınmıştır.* Malatya'nın Hekimhan ilçesinde icra edilen kol oyunu örneği de giriş bölümü dışındaki ezgisel yapının icracı veya yöreye göre değişebileceğinin göstergesidir. Birinci bölümde Kırat semahının çeşitlemesi olarak çalınan ezgisel yapı dışında komşu ilçesi olan Arguvan'da derlenen kol oyunu ezgisi ile dahi benzerlik göstermemektedir.** Bu durum kol oyununda belirleyici olan etmenlerden birinin Kırat semahının veya onun çeşitlemesi olarak çalınan ezgisel yapının olduğunu göstermektedir.

Sivas'ın Divriği ve Kangal ilçelerinde, Kırat semahı ezginin çeşitlemesi olarak çalınan giriş bölümünün bulunmadığı ve halay dizisine bağlı olarak icra edilen kol oyunu örnekleri de bulunmaktadır. Birinci bölümün olmadığı bu örneklerde, halay dizisine bağlı olarak kol oyununun ikinci bölümünde çalınan kalıp ezgi ile icra edilmektedir. Bu durumda kol oyunun her iki şekliyle de günümüzde icra edildiğini söylemek mümkündür.***

Kol Oyunu, tıpkı çok bölümlü semahlar gibi en az iki en fazla üç bölümden oluşabilmekte ve bölüm değişimleri müzikal ve ritmik yapının değişmesi yoluyla gerçekleştirilmektedir. Tıpkı içeri semahlarındaki gibi kademe kademe coşkun halin en son noktasına ulaşılmakta ve bazen orta hızdaki ara bölüme dönülecek şekilde, bazen de en hızlı bölüm ile son bulacak şekilde icra edilmektedir. Bölümler arası kurgu ve bölüm değişikliğinde yer alan müzikal ve ritmik yapı yörelere göre farklılık gösterebilmektedir. Daha önce değinildiği gibi, semahı inanç-dışı bağlamıyla bir icra ortamına aktarmak için bazı etkenler bulunmaktadır. Bunlar; mekân, enstrüman veya düzen, söz unsuru, müzikâl ve ritmik farklılıklar ve alkış gibi semahta uygulanması hoş karşılanmayan motifler olarak düşünülebilir.

* Bizim derlediğimiz kol oyunu örneğinde ikinci ve üçüncü bölüm olarak, Turnalar semahının aynı bölümlerine ait ezgiler çalınmıştır.

** Malatya/Hekimhan örneği için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=B1MeqULvRZY>

*** Naki Ölmez ile 03.05.2021 tarihinde yapılan kişisel görüşmede, Kırat oyunu/semahı ve kol oyunun ayrı birer oyun olduğuna dair bir bilgi vermektedir. Fakat ister Kırat ezgisinden çeşitleme olarak çalınan yapıdaki olsun; isterse de kaynak kişinin bahsettiği yapıda olsun her ikisinde de ikinci veya üçüncü bölümlerin müzikal ve figürsel açıdan ayırtılabilirliğini belirtmek gerekir. Bu durumda kol oyunu tabiri, bölgesellik içerisinde semah tipli oyunlara verilen genel bir isimlendirme olarak da düşünülebilir. Bu çalışmanın, kişisel alan araştırmalarında derlenen kol oyunu örnekleri üzerinden kurgulandığını ve bu örneklerde Kırat ezgisinin belirleyici bir rol oynadığını belirtmek gerekir.

Yaygın olarak kol oyunu isimlendirmesi ile anılmasından ötürü bu örnekte isim değişikliği yoluna başvurulduğu açıkça görülmektedir. Özellikle “kol” oyunu denmesinin sebebi, oyunun kurgu bakımından kolların hareketleri üzerinden sağlanıyor olmasının yanında; ard arda dizilerek sıralı bir biçimde oynanmasından kaynaklı kelimenin dizi, sıra anlamlarına da işaret etmesi olarak düşünülebilir. Bundan farklı olarak giriş bölümünde yer alan ezgisel yapıdan kaynaklı nadiren de olsa “Kırat semahı veya doğrudan semah olarak da anılabilmektedir” (Y. Sarıkaya, Kişisel Görüşme, 08.04.2021). Kol oyunu, Sivas’ın Zara ve İmranlı ilçelerinde yaşayan Kürt Aleviler arasında oyunun Kürt dilindeki karşılığı ile “hevaye baskan”^{*} olarak da tabir edilmektedir (N. Aktaş, Kişisel Görüşme, 07.09.2022).

Kişisel görüşmeler ve alan araştırmalarında çalgı tercihinin davul-zurna olduğu belirlense de; Divriği’de bağlama ve kemanın da tercih edilebildiği, kaynaklarda yer almaktadır (Gazimihâl, 1999: 31). İçeri semahlarında en önemli unsurlardan birisi sözün kutsiyetidir. Bu sebeple semah, inanç-dışı bir işleve yönelirken bu örnekte söz unsuru ortadan kaldırılmıştır. Söz^{**} unsurunun olmaması hiç kuşkusuz davul-zurna ile çalınıyor olmasından da kaynaklanıyor olabilir. Sözlü olması ve bağlama ile çalınıyor olması semahın kutsiyetine has bir yapıyı çağrıştıracığından yöre halkı veya icracıları tarafından tercih edilmemektedir.

İşlevsel farklılığın sağlanmasında bu iki etkenin yanında önemli bir başka etken ise herhangi bir ritüelin işlevini/fonksiyonunu ve/veya anlamını belirleyen etkenlerden biri olarak mekândır. Mekâna yüklenen anlam, kimlik ve işlev ile aynı doğrultuda, o mekânda yapılan herhangi bir faaliyetle de bu özellikleri kazanmaktadır. Faaliyetlerin, anlamını ve işlevini kazandığı asıl ortamının dışına taşınması onun hem bu bağlamından koptuğunun hem de yeni mekânla birlikte farklı anlam ve işlevlere sahip olacağına bir göstergesidir. Kol oyunu, semahın inançsal bağlamını sağlayan asıl ortamından ve bir bütün olarak cem ritüelinden, bahsedilen etkenler aracılığıyla bir eğlence ortamına (düğün, dernek gibi) taşınarak yeni bir anlam ve bu doğrultuda işleve sahip olmasının örneğidir.

Kol oyunu, hareket kurgusu itibarıyla her yörenin kendi Alevi topluluğu arasında inanç içerisinde döndükleri semahlardan nüveler taşıdığından, çok büyük farklılıklar olmasa da yöreden yöreye çeşitlilik göstermektedir. Önemli olan kolların omuz hizasında veya biraz üstünde hareket ediyor olmasıdır. Arka arkaya sıralı bir şekilde birinci bölümün bitmesi üzerine hem ezginin hem de ritmik yapının değişmesi yoluyla hareketli olan ikinci ve üçüncü bölümlere geçilmekte ve kişiler tıpkı semahlarda da olduğu gibi kendi coşkun hallerine kapılarak istedikleri doğrultuda dönebilmekte/oynayabilmektedir.

* Kol havası/oyunu.

** Mahmud Rağıp Gazimihâl, *Türk Halk Oyunları Katoloğu kitabının Sivas halayları maddesinde sözlü bir kol oyunundan bahsediyor olsa da yapılan alan çalışmasında yörede buna dair bir örneğe rastlanmamıştır.*



Şekil 1: Kol Oyunu Örneği.1: 17.07.2021 tarihli alan çalışması, Malatya/Arguvan.

Malatya/Arguvan ilçesinde yapılan alan araştırmasında daha çok yaşlı insanların oynadığı ve unutulmaya yüz tutmuş bir oyun olarak karşımıza çıkan kol oyununda, kaynak kişinin özel isteği üzerine oyun icra edilmiştir. Köyde kol oyunu icrasındaki ünü ile de anılan kaynak kişi Sultan Erkaya, icra esnasında oyunun düzeni (ard arda diziliş ve sıralı biçimde ilerleme) itibarıyla belirli bir sınırlılık içerisinde olsa da özellikle oyunun en hızlı bölümü olan üçüncü kısımda en coşkun haliyle hareket/figür bağlamında sınırları kaldıran bir performans sergilemiştir.



Şekil 2: Kol Oyunu Örneği.2: 17.07.2021 tarihli alan çalışması, Malatya/Arguvan.

Semah, kol oyunu örneğinde her ne kadar inançsal bağlamının dışında -değiştirici etkenler kullanılarak- yeni bir tür olarak karşımıza çıksa da yapılan kişisel görüşmelerden anlaşılmaktadır ki, günümüzde semah tipli bir oyunun düğün, dernek gibi eğlence ortamlarında oynanıyor olması yöre icracılarını veya bazı inanç önderlerini rahatsız edebilmektedir (Y. Sarıkaya, Kişisel Görüşme, 08.04.2021). Kol oyununun çoğu örnekte hem ezgisel hem de hareket kurgusu itibarıyla semaha benzemesi, inanca yönelik olmayan bu ortamlarda “semah olarak anılması” ve bazı yörelerde “oyunun kendisinin dahi oynanması” istenmemektedir. Semah olarak anıldığında icra etmeyi reddeden davul-zurna icracıları, “kendi inancımızdan olmayan birinin dışarıdan bu durumu hoş karşılamayacağı aşikâr” (Y. Sarıkaya, Kişisel Görüşme, 08.04.2021) fikriyatı üzerinden düşünerek ve bu sebeple oyunu semahtan ayırmak için kol oyunu ifadesinin özellikle tercih edilmesini istemektedir. Günümüzde kitle iletişim araçları vasıtasıyla her kültüre temas etmenin, “eleştirmenin” veya “anlamlandıramamanın verdiği bir önyargıya” sahip olmanın kolaylaştığı ve bu sebeple kaynak kişilerin kendi inancına yönelik korumacı bir tavır sergilemek zorunda hissettiği gözlemlerimiz arasındadır. Buna bağlı olarak oyunu yasaklamalarını veya isimlendirme açısından katı bir tavır sergilemelerini, bu korumacı tavrın bir sonucu olarak okumak mümkün. Fakat bu durumu sorun etmeyen ve bu oyunu “başlı başına bir düğün oyunu/kol oyunu” (N. Ölmez, Kişisel Görüşme, 03.05.2021; N. Aktaş Kişisel Görüşme, 07.09.2022) olarak ifade eden kaynak kişiler, bu oyun özelinde -semah olarak anılsa dahi- herhangi inançsal bir anlama ve işleve sahip olmadığını düşündüklerinden rahatlıkla oynadıklarını dile getirmektedir. 1996 yılına ait Sivas/Kangal bölgesinde gerçekleşen bir düğün videosu üzerinden derlenerek notaya alınan çoklu ölçü yapısına sahip 4 bölümlü kol oyunu örneği aşağıda verilmiştir.*

* Video, Şehnaz Yıldırım aracılığı ile elde edilmiştir.

Kol Oyunu

Davul Zurna
Sivas/KangalDerleyen ve Notaya Alan:
Dilan Özdemir

1. BÖLÜM

♩=225

The first section of the piece is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩=225. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2. BÖLÜM

♩=95-100

The second section of the piece is written in 4/4 time with a key signature of one flat. It consists of four staves of music. The tempo is marked as ♩=95-100. The music is characterized by a steady eighth-note pattern, with some triplets and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3. BÖLÜM

The third section of the piece is written in 4/4 time with a key signature of one flat. It consists of four staves of music. The music features a steady eighth-note pattern, with some triplets and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Kol Oyunu

The musical notation for 'Kol Oyunu' is presented in a single system with five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with repeat signs at the end of the first and second measures. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a triplet of eighth notes, marked with an 'x' above the notes. The fourth staff continues the triplet pattern. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

2. BÖLÜM

The second section, '2. BÖLÜM', is presented in a single system with three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features a melody of eighth and sixteenth notes with a repeat sign. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes marked with an 'x'. The third staff provides a rhythmic accompaniment consisting of a steady eighth-note pattern.

Kol Oyunu

3. BÖLÜM

4. BÖLÜM

$\text{♩} = 430$

Şekil 3: Sivas-Kangal'da yapılan alan çalışması sırasında davul-zurna ile çalınan Kol Havası kaydının notasyonu

Mengi

Mengi, Güney Anadolu Tahtacıları arasında yaygın bir oyun ve buna eşlik eden ezgidir (Duygulu, 2014: 323-324). Mengi kelimesinin tam anlamıyla neyi ifade ettiği konusunda, yapılan kişisel görüşmeler bir netice kazandıramamıştır. Fakat bazı yazılı kaynaklarda doğrudan mengi için veya benzer şekilde ifade edilen “mengü, mangıg, meng” kelimeleri için bilgiler yer almaktadır. Mengü/mengi kelimeleri için ortak olarak “edebi, ölümsüz” (Dilçin, 1983: 153); mengiye kaynaklık ettiği düşünülen mangıg ifadesi için de Türkçede “adım, sallana sallana yürümek” (Demirsipahi, 1975: 354) anlamları karşılık gelmektedir. Fakat yörede mengi teriminin anlamına dair bir işaret bulunamamıştır.

Mengi oyunu için kullanılan başka bir ifade “öğrenmeçlik”dir. Samahın* öğrenm(b)eçliği ifadesi, erkâna giremeyen gençlerin veya çocukların samahı öğrenebilmeleri için oynanan bir oyuna işaret etmesinden kaynaklı işleve yönelik bir isimlendirme şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Mersin/Mut/Köprübaşı köyünde öğrenmeçlik olarak kayda geçirilen bu söylem şekli, Mut (Aslanköy), Mersin (Çapar, Namrun) ve Tarsus (İçel)’de öğrenbeçlik olarak ifade edilmektedir. Kelime anlamı olarak “ilk yapılan iş, deneme, temrin [yineleterek alıştıрма]” (Vardarlı, 1977: 3317) anlamına karşılık gelmesi, yapılan adlandırmanın oyunun işlevine dair bir anlamsallığı barındırdığının göstergesidir.

Samahla olan bağına ithafen de ilgi çeken “yoz samah”** tabiri, mengi oyununa verilen başka bir isimlendirmedir. Burada, yoz kelimesi “asılının dışında/asıl anlamını yitirmiş” şeklinde yorumlanabilir. Çünkü yörede aynı şekilde kullanılan “yoz erkân” tabiri, cem ritüelinin tam olması için gereken 12 hizmetin yarısının yapıldığı ve tiyatral oyunların oynandığı erkânı tanımlamak için kullanılmaktadır. İlk duyulduğunda yoz erkân içerisinde oynanan bir oyun olduğu için bu ismi alabileceği fikriyatı oluşsa da edinilen bilgiler, bu erkân içerisinde samah ve mengiye dair herhangi bir oyunun oynanmadığı yönündedir (H. Cılız, Kişisel Görüşme, 20.09.2021). Bu sebeple yörede yoz kelimesinin, aslı bozulmuş/ asıl işlevinden kopuk olan uygulama ve pratikler için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple yoz samah tabiri, dolaylı olarak mengi oyununun “asıl işlevi ve anlamından kopmuş samah” olduğuna yönelik bir ifade olarak yorumlanabilir. Bu çalışma içerisinde hem literatürdeki hem de yöredeki yaygın kullanımından ötürü bu oyunu tanımlamak için mengi ifadesi tercih edilmiştir.

Mengiler, Tahtacıların içeri samahları ile makamsal örgü ve ritmik açıdan, aynı zamanda hareket kurgusu itibarıyla da oldukça benzer özellikler

* Tahtacılar arasında samah, samah olarak tabir edilmektedir.

** Daimi Cengiz, Tahtacıların Mengi Oyunu isimli makalesinde, mengi oyununun “dışarı samahı veya tarikat samahı” olarak isimlendirdiğini belirtse de alanda buna dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

göstermektedir. Tıpkı kol oyunu gibi mengiler de samahın bazı etkenler aracılığıyla inançsal bağlamından sıyrılmış hali olarak başlı başına bir eğlence/düğün oyunudur. Tümüyle sözlü olan mengiler, erkân samahlarının aksine kutsal atfedilen ozanlardan okunmamakla birlikte, içerisinde inanca yönelik ifadeleri de barındırmaz. Samahlar, ulu ozanlardan veya yerli ozanların şiiirlerinden; Mengiler ise özellikle Karacaoğlan'nın şiiirlerinden oluşmaktadır. Günümüzde inanç-dışı nitelikteki anonim birçok ezgi, ritmik bakımdan uyum sağladığı sürece birleştirilerek mengilere uyarlanabilmektedir. Günümüzde “yerlemek”* olarak tabir edilen bir yöntem** ile mengilere serbest tartımlı ezgiler/ağıtlar da eklenilebilmektedir (H. Şahin, Kişisel Görüşme, 21.09.2021).

Tematik olarak daha çok sevda, hasret, doğa gibi konuların işlendiği mengiler, Tahtacı samahlarından ayrı olarak tek bölümlü ve baştan sona sabit ritimli bir yapıya sahiptir. Daha çok açık alanda icra edilen mengi örneklerinde “bağlama” veya “fıfını” olarak da adlandırılan cura sazlar kullanılır. Günümüzde ek olarak org, düğünlerde başlıca kullanılan çalgılar arasına girmiş bulunmaktadır. Alan çalışması esnasında fıfını ile icra edilen mengi örneklerinde, halk müziği literatüründe “misket düzeni” olarak da bilinen düzen kullanılmıştır. Kaynak kişi mengi çalarken Fa# kararı*** “mengi düzeni” kullanılırken; semah icrasında bağlama düzenine**** geçerek “samah düzeni” olarak tabir ettiği bu düzeni tercih etmiştir. Burada samah ile mengi arasında ayırt edici özellik olarak çalgı düzeni değişikliği de dikkat çekmektedir. Bu icra biçiminin yanı sıra düzen değişikliği yapılmadan doğrudan bağlama düzeni ile veya bağlama dışında klarnet ve keman gibi sazlarla da mengi icrası yapılmaktadır.

* Kelime, yerleştirmek anlamında kullanılmaktadır.

** 9 süreli olarak devam eden mengi ezgisine serbest tartımlı (çoğunlukla ağıt) ve sözlü pasajların eklenmesi.

*** Bu düzen sisteminde bağlamada alt boş tel La eksenli düşünüldüğünde, orta tel Re, üst tel ise Fa# sesine tekabül etmektedir. Diyapazon karşılıklarına göre alt boş tel Sol (346.8 Hz), orta tel Do (259.7 Hz), üst tel Mi (327.6 Hz) sesine denk gelmektedir.

**** Türkiye’de yaygın olarak kullanılan bu çalgı düzeninde alt boş tel re eksenli düşünüldüğünde, orta tel sol, üst tel ise la sesine tekabül etmektedir. Diyapazon karşılıklarına göre alt boş tel sol (346.8 Hz), orta tel do (259.7 Hz), üst tel ise re (291.9 Hz) sesine denk gelmektedir.



Şekil 2: Mengi*

Mengiler, ikişerli olacak şekilde kadın-erkek veya kadın-kadına birlikte oynanabilen bir oyundur. Fakat erkek-erkeğe oynanmaması, Tahtacı semahlarındaki bir başka yapıya işaret etmektedir. Tahtacı samahları, ya kadın-erkek ya da kadın-kadına dönülmektedir. Bu bağlamıyla mengiler, samahlarla ortaklık göstermektedir. Günümüzde mengi oyunu, daha çok düğün ortamında kalabalık halkalar şeklinde oynanmakta ve kişiler halkayı oluştururken her dönüşte bir başkası ile yüz yüze gelecek şekilde kurgulamaya özen göstermektedir. Erkekler için özel bir tercih olmasa da yöredeki derleme çalışmamızda kadınların özellikle samahta olduğu gibi şalvar giymeyi tercih ettikleri görülmüştür.



Şekil 6: Mengi Örneği: Mersin/Mut/Köprübaşı köyünde yapılan alan çalışması (20.09.2021).

* <https://canlarparesi.tumblr.com/page/5>

Mengi, oynanışı itibarıyla Tahtacı samahının yeldirme bölümünün birebir aynısıdır. Oyuncular tıpkı samahtaki gibi karşı karşıya gelerek ve bazen birbirleri etrafında dönerek oyunu icra etmektedir. Karşı karşıya gelen bireyler el ve kollarını -tıpkı samahta olduğu gibi- aynı yönde hareket ettirmeye özen göstermektedir. Ayırt edici bir etken olarak samahlarda olması çok da hoş karşılanmayan alkış motifi mengilerde yer almaktadır. “Silifke/Mut yöresindeki Tahtacılar arasında samahta alkış olmaz” (H. Cılız, Kişisel Görüşme, 20.09.2021) iken, mengilerde alkış sıklıkla kullanılmaktadır.

Bir diğer önemli ayrıntı, Tahtacıların kültürel kimliğinin bir göstergesi olan menginin, bölgede yalnızca kendileri tarafından oynanıyor olmasıdır. Civarda yaşayan Abdalların Tahtacı düğünlerinde müzikal pratikleri yaptıkları bilinmekte ise de Tahtacı olmadıkları için mengi oynamadıkları kaynak kişiler tarafından özellikle vurgulanmıştır. Tahtacılar için düğün ve eğlencelerin vazgeçilmezi olan mengiler, yapısal olarak samahlardan farksız olsalar dahi inançsal boyutundan tamamen arınmış bir biçimde icra edilmekte ve bu ayrım keskin bir şekilde halk tarafından da yapılmaktadır. Bu bağlamda, “mengi, Tahtacının mührüdür” (Cengiz, 2021: 3658-76) söylemi, tam olarak ifade edilmek istenen özetler niteliktedir. Tahtacılar da içrekliğin ifadesi olan samah, mengi formuna dönüşerek dışarıya karşı da Tahtacılıklarının kültürel bir ifadesi haline gelmektedir. Alan çalışmalarının sonucunda bu oyunun yalnızca Çukurova bölgesinde yaşayan Tahtacılar arasında mengi olarak anıldığı ve Mersin/Anamur’dan sonra Ege’ye kadar uzanan koridordaki Tahtacıların oynadığı aynı oyun için bu isimlendirmenin kullanılmadığı anlaşılmıştır (H. Şahin, Kişisel Görüşme, 21.09.2021). Mersin’in Mut ilçesinde Hüseyin Cılız’dan derlenen 9 zamanlı mengi nota örneği aşağıda verilmiştir.

Yüce Dağ Başında

Kaynak kişi: Hüseyin Cılız
Mersin/Mut

(MENĞİ)

Derleyen ve Notaya Alan:
Dilan ÖzdemirDerleme Tarihi: 20.09.2021
Notalama Tarihi: 8.09.2022

§

Yü ce dağ ba şın da kar mı ye me li

Yü ce dağ ba şın da kar mı ye me li

O lu ra ol ma za yar mı de me li §

Yüce dağ başında kar kucak kucak
Yarimin belinde tabanca bu(t)çakYüce dağ başında harmanın mı var
Beni öldürmeye fermanın mı var

Şekil 7: Mersin'in Mut ilçesinde Hüseyin Cılız'dan derlenen Mengi örneğinin notasyonu

Sonuç

Semah, cem ritüeli içerisinde, ses, söz ve beden ilişkisiyle birlikte inançsal doyumu doruk noktasına ulaştırmanın hedeflendiği bir eşiği simgelemektedir. Bu inançsal eşik, cinsiyet ve siyasi kimliklerin silindiği ancak, kendi içerisinde "kimliksiz"liği barındırmasına rağmen "dışarıya" karşı Alevî inançsal kimliğinin bir göstergesi olarak nitelendirilebilmektedir.

Mengi ve kol oyunu özelinde, semahların belirtilen etkenler aracılığıyla asıl anlamı ve işlevinden farklı bir şekilde inanç-dışı bir türe dönüşmesinin incelendiği bu çalışmada, mekân ve isim değişikliği, çalgı veya düzen tercihi, müzikâl ve ritmik yapılanmada farklılıklar, hareket/figür bağlamında değişimlerle, inançsal bir türün demistifikatif bir şekle dönüşmesi incelenmiştir. Kol oyunu ve mengi oyunları örnekleri aracılığıyla Alevilikte en içrek

ritüellerden birisi olan Semah'ın; düğün, dernek ve şenlik gibi ortamlarda "semahı semah yapan mistik boyutundan arındırılmış" bir biçimde eğlence amacıyla başka bir oyun türü olarak fonksiyonel değişime uğradığı görülmektedir. Kol oyunu ve mengi olarak belirtilen her iki örneğin de, semahın asıl anlam ve işlevinden sıyrılıp, farklı bir anlamlandırma ile yeni bir işlevsellik kazandığı söylenebilir.

Semah, cem ritüeli içerisindeki anlamsal ve işlevsel boyutu ile bir inançsal kimlik göstergesi iken; kol oyunu ve mengi özelinde kültür olarak Aleviliğin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu geçişkenlik durumu, bir dansın veya oyunun birden fazla işleve sahip olabilecek çok-katmanlı bir yapıya sahip olduğunun da göstergesidir. Alevi toplulukları için semah, bir coşkunluk halini ve inançsal kimliğinin vazgeçilmez bir göstergesini simgelemektedir. İnançsal bir dans, bu bağlamından sıyrılıp mensubu olunan inancın kültürel boyutuyla bir ifadesi haline dönüşmektedir. Örneğin: Kol oyunu farklı etnisiteler arasında oynanıyor olmasına rağmen ortak isimlendirme ve hareket yapısı (el ve kolların oyun içerisindeki kurgusu) olarak da benzer şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu oyun özelinde, etnisitenin değil inançsal kimliğin ön planda olduğu açıkça görülmektedir. Kişisel görüşmelerden elde edilen bulgulara göre topluluklarda hem Kürt hem Türk Aleviler kol oyununu icra etmektedir.

Alan çalışmaları ve yapılan kişisel görüşmeler göstermektedir ki, Alevi olmayan kol oyunu*; Tahtacı olmayan da mengi oynamayı tercih etmemektedir. Başlı başına birer oyun türü olan kol oyunu ve mengi, semah menşeli olmalarından kaynaklı yine inanca mensup kişilerin sınırlarını çizdiği bir kimliksel alanda icra edilmektedir. Bu durum, semahın inançsal boyutu ifade etmesi gibi her iki oyunun da semah üzerinden yeniden üretilen birer kimlik göstergesi haline dönüştüğünü göstermektedir.

* Farklı inanç gruplarının da nadiren oynadığı söylemleri bulunsa da biz çalışma süresince bu duruma örnek olabilecek bir veriye rastlayamadık.

Kaynakça

- And, Metin. (2016). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cengiz, Daimi. (2021). *Tahtacıların Mengi Oyunu*, S.54, *Tarih Okulu Dergisi*.
- Demirsipahi, Cemil. (1975). *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dilçin, Cem. (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*, Ankara: TDK.
- Duygulu, Melih. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2019). *Aleviliğin Mistik Evreninde Semahlar*, S.83, *Folklor Halkbilim Dergisi*.
- Gazimihâl, M. Ragıp. (1999). *Türk Halk Oyunları Kataloğu, I-II-II. Cilt*, (Baskıya Hazırlayan Nail Tan- Ahmet Çakır), Ankara: T.C Kültür Bakanlığı.
- Onatça, A. Neşe. (2007). *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı- Müzikal Analiz Çalışmaları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Şerif, Baykurt. (1932). *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Halk Evleri Genel Merkezi Yayınları.
- Uludağ, Süleyman. (2004). *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Vardarlı, Emel. (1977); Bayaz, A; Dikmen A. (1978). *Derleme Sözlüğü*, (Cilt IX, X), Ankara: TDK.
- Yazıcı, Tahsin, (1980). "Semâ, Sama", 10. Cilt, İstanbul: İslam Ansiklopedisi.

Kaynak Kişiler

- Hasan Şahin (21.09.2021), Kişisel Görüşme, Mersin/Mut.
- Hüseyin Cılız (20.09.2021), Kişisel Görüşme, Mersin/Mut.
- Naki Ölmez (3.05.2021), Kişisel Görüşme, İstanbul.
- Nezaket Aktaş (7.09.2022), Kişisel Görüşme, Mersin.
- Sultan Erkaya (17.07.2021), Kişisel Görüşme, Malatya/Arguvan.
- Şehnaz Yıldırım (1.05.2021), Kişisel Görüşme, İstanbul.
- Yusuf Sarıkaya (08.04.2021), Kişisel Görüşme, İstanbul.



Kolektif Hafıza ve Hafıza Mekânı Bağlamında Kars Âşıklık Geleneği*

Elif BEKTAŞ**

Öz

Köklü tarihsel derinliğe sahip Türk sözlü kültürünün temel öğelerinden biri olan âşıklık geleneği, birçok bölgede olduğu gibi Kars'ta da oldukça hızlı yaşanan toplumsal ve ekonomik yeni yapılanmaların bir sonucu olarak değişim ve dönüşüme uğramıştır. Bu geleneğin yöredeki icracı ve izlerkitlesinin aynı olaylara tanıklık ettiğini, bunları anımsadığı ve aynı anılarda birleştiği ortak bir geçmişe sahip olduğu gözlemlenmiştir. Kolektif hafıza olarak tanımlanan kavram, kurulacak olan ortaklık sayesinde icracıların ve izlerkitlenin geçmişle kurduğu ilişkinin boyutu ve aynı olaylar üzerinde birleşerek, bu olayları aynı çizgide betimleyebilmesiyle mümkün olmaktadır. Çünkü hatırlama edimi, mekânların ve objelerin de dâhil olduğu bir süreçtir. Hafıza mekânı ve kolektif hafıza arasındaki ilişki icralarda da öne çıkar. Geçmişin bugün yeniden canlandırılmaya çalışılması, kolektif hafızanın yansımaları olarak; icra biçimleri, ustalar, hikâyeler, şüirler vb. yeniden canlanır ve

* Makale Geliş Tarihi: 17 Eylül 2022 Makale Kabul Tarihi: 30 Ekim

Bu makale "Performans ve Mekân Bağlamında Kars Âşıklık Geleneğinin Dönüşümü" (2021) başlıklı doktora tezinden üretilmiş ve 10. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi'nde (15-19 Ağustos 2022, Marmaris) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, e_elifcevik@hotmail.com , ORCID: 0000-0002-9116-4507

grup üyelerini yeniden birbirine bağlar. Gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak elde edilen veriler neticesinde hazırlanan bu çalışmada, kolektif hafızaya dâhil olan Kars âşıklarının hafıza mekânı ve gelenek aracılığıyla geçmişle kurduğu ilişkileri irdelenmiş, bu ilişkilerin kolektif hafıza temelinde nasıl belirginleştiği ve âşıklık geleneğine etkisi anlaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal bellek, Hafıza, Hafıza Mekânı, Âşıklık Geleneği, Belleğin Aktarımı, Âşık, Kars

Kars Âşıklık Tradition in the Context of Collective Memory and Memory Space

Abstract

The tradition of âşıklık (ashik-minstrel), which is one of the fundamental elements of Turkish oral culture with a deep-rooted historical depth, has undergone change and transformation as a result of the rapid social and economic restructuring in Kars, as in many regions. It has been observed that this tradition has a common history where the performer and the audience in the region witness the same events, remember them and unite in the same memories. The concept defined as collective memory is made possible by the extent of the relationship between the performers and the audience with the past and the ability to describe these events in the same line, by uniting on the same events, thanks to the partnership to be established. Because the act of remembering is a process involving places and objects. The relationship between memory space and collective memory is also prominent in performances. Trying to revive the past today, as a reflection of the collective memory; forms of performance, masters, stories, poems, etc. revives and reconnects group members. In this study, which was prepared as a result of the data obtained using observation and interview techniques, the relations of the Kars âşıkları included in the collective memory with the past through memory space and tradition were examined and thus how these relationships become evident on the basis of collective memory and its effect on

the âşıklık tradition was tried to be understood.

Keywords: Social Memory, Memory, Memory Space, Âşıklık Tradition, Transfer of Memory, Âşık, Kars

Giriş

Âşıklık geleneği kendi has uygulamalarıyla Azerbaycan ve Anadolu saharlarında ortaya çıktığı kabul edilen 16. yüzyıldan bu yana siyasi, ekonomik, kültürel, teknolojik pek çok nedenle değişim ve dönüşüm yaşamıştır. İcra şekilleri ve kimi gelenek unsurlarının farklılığı ile diğer yörelerden ayrı konumlanan Kars âşıklık geleneği, geleneğe göre kurgulanmamış icra mekânları, yeni nesil izlerkitle ilişkileri ve yaşamış olduğu dönüşüme ayak uyduran uygulamaları ile aktif bir şekilde süregelmektedir. Geleneğin değişim ve dönüşümüne rağmen âşıkların –neredeyse- tümü tamamen kopmaktan rahatsız oldukları, hatta –mümkün olsa- geçmişte yaşanan şekli ile geleneği yaşamak istediklerini ifade ederler. Geri dönmeyi arzuladıkları icra biçimlerinden ve uygulamalarından kendi hafızalarında ve dâhil oldukları kolektif hafızada inşa ettikleri geleneklerine özlem duyar ve bundan vazgeçmek istemezler. Özellikle irtical kabiliyetleri, atışma yapabilmeleri ve icraları ayakta gerçekleştiriliyor olmasıyla diğer yörelerden ayrı konumlanan Karslı âşıklar, hafızanın sözlü kültür yoluyla aktarımındaki olağanüstü beceriyle edindikleri âşıklık ürünlerini, ‘geçmiş’ çeşitli yönleriyle anımsamak üzere düzenlerler ve gelenek vasıtasıyla temsil ederler.

Kars âşıklık geleneğinin zaman içinde geleneksel mekânlardan modern mekânlara yaşanan dönüşümünün en önemli nedenini, âşıklık geleneğine gösterilen sosyo-kültürel ilgiyle şekillenen ekonomik destek gösterilebilir. Mekânın kapitalizm koşullarındaki yeniden üretimiyle ilgilenen ve mekânı ilk kez toplumsal kuramla ilişkilendiren Lefebvre (1974) bu yeniden üretimi kapitalizmin yeni mekânlar yaratarak, yeni bir üretim tarzıyla ve üretim ilişkileriyle yeni mekânlarda egemenliğini nasıl gerçekleştirdiği anlamaya çalışmaktadır.

Mekân üretimi ve mekânın üretimi süreci varsa, tarih de vardır (...) Üretici güçler (doğa, çalışma ve çalışmanın örgütlenmesi, teknik ve bilgiler) ve elbette üretim ilişkileri, mekân üretiminde -belirlenmesi gereken- bir role sahiptirler. Bir üretim tarzından diğerine geçiş çok büyük önem taşır; çünkü bu, mekânı altüst ederek mekâna dâhil olabilen toplumsal üretim ilişkileri içindeki etkisidir. Her üretim tarzı-hipotez gereği-kendine uygun mekâna sahip olduğundan, bu geçiş sırasında yeni bir mekân üretilir (Lefebvre, 2016:75).

Mekân olgusu sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği bir yer olarak tanımlanır. Bu nedenle gelenek temsilcileri âşıkların, icralarda buldukları geleneksel mekânların, izlerkitle ve bunun yanında, ekonomik birtakım ihtiyaçların karşılanması nedeniyle dönüşüme uğradığı, modern mekânlar haline gelerek yeniden inşa edildiği söylenebilir.

Urry (2015:103) toplum bilimlerdeki kuramların çoğunun, zaman-mekân içindeki insan etkinliği örüntüsüne ilişkin içerimleri kapsadığını söyler. Çünkü bir etkinlik mutlaka zaman ve mekân içindeki geçişi kapsamaktadır. Toplumsal etkileşimlerin zamansal düzenindeki değişimler, genellikle mekânsal örüntülemeledeki değişimleri gerektirir. Bunun nedeni ise, insan etkinliğinin mutlaka zaman-mekân içindeki geçişi kapsıyor olmasıyla ilişkilidir. Schick'in (2014) anlatımına göre mekân, sadece bir kapalı kutu ya da duvarlarla çevrilmiş bir yerleşke olduğu zaman "yer", zaman kavramı ile birlikte şekillenen ve sosyo- kültürel bir eylemin gerçekleştiği bir ortam olduğunda ise "mekân" olarak tanımlanır. Dolayısıyla mekân kavramının kökü ve kullanım biçimi; kavramın, insan kavramı ile iç içe olduğunun altını çizer. Yani sadece bir alanı ifade eden yer anlamının dışında mekân kavramı; toplumun yaşam tarzına göre, toplum tarafından üretilen bir yer olarak düşünülmelidir.

Çalışma kapsamında müzik pratiğinin gerçekleştiği yer olarak mekân, canlı performansın gerçekleştiği, performansın izlerkitlenin beğenisine sunulduğu ortamdır. Sergilenen performanslarda icrasal özellikler, görsel unsurlarla, âşıkların kullandığı aksesuar vb. mekânı kimliklendirir. Halbwachs'a göre bir mekânla grup karşılıklı olarak birbirinden izler taşır. Yani bir grubun eylemleri mekânsal ifadelerle tercüme edilebilir ve grubun işgal ettiği yer sadece bu ifadelerin birlikteliğinden ibarettir.

Bu yerin her görünümü, her ayrıntısı yalnızca grup üyeleri tarafından anlaşılabilir bir anlama sahiptir, çünkü grubun işgal etmiş olduğu her türlü mekân parçası, meydana getirdikleri toplumun yapısına ve hayatına dair farklı yönlerine ya da en azından o toplumun içinde en istikrarlı olana tekabül eder (2018:162).

Çalışma alanı olan yörenin, geçmiş dönemlerdeki durumu göz önüne alınarak yapılacak bir değerlendirme çalışmaya bir yön veremez, zira geçerli olan durumlar yöre halkının müziksel pratiklerine başvurarak da çözümlenemeyecektir. Mekân anlamında ortaya çıkan köklü değişimler, yerel müzik kültürünün mekânı biçimlendirmeden, ancak yeniden tanımlayarak yapılabildiği yönünde olacaktır. Öncelikle yukarıda grup olarak kastedilen olgu, geçmişten süregelen bir birliktelikle, gelecekte de var olma arzusunun bir araya getirdiği âşıklar ve geleneği takip eden, bilen izlerkitledir. Bu algılama bir sürekliliğin eşlik ettiği, gruba ait değerlerin, pratiklerin -yani

geleneğin- aktarıla gelmesiyle mümkün olmaktadır. Bu çerçevede bir mekânın kimliğinden bahsedebilmek için o mekânı kullanan ve yaşatan unsurlara daha yakından bakmak gerekir.

Lefebvre (2016:208) insanın kendi mekânını işaretlemeye, işaretlerle donatmaya, belirtmeye, hem sembolik hem pratik izler bırakmaya asla ara vermediğinden söz eder. Aynı ifadeyi bir grup, bir pratik içinde düşünmek aslında uygun olacaktır. “Sadece mekânın tarihini incelemek değil, temsillerin tarihini de, bunların kendi aralarındaki pratikle, ideolojiyle bağlarının tarihini de incelemek gerekir. Bu tarih bu mekânların doğuşunu, yer değiştirmelerini, toplumların üretim tarzlarının mekânsal pratiğiyle doğuşunu da içerir” (2016:71).

Bu çalışma kolektif hafıza teorisini odağa almaktadır. Bunun nedeni kolektif hafızanın mekân ve hafıza mekânı örnekleriyle hatırlama açısından nasıl iş gördüğünün örnekleri verilerek, “hafıza ve mekân arasındaki karşılıklı etkileşim ne düzeyde?” sorusuna yanıt aramaktadır. Böylelikle âşıklık geleneğine mal olmuş, kolektif hafızada belirleyici bir işleve sahip anıların ve hikâyelerin onu deneyimlemiş ya da deneyimlememiş grup üyeleri tarafından mekân üzerinden temsili ve geçmişin yeniden inşası araştırılacaktır.

Alanda yapılan çalışmalarda bir grubun gelenek uygulamalarına kimi zaman izlerkitle, kimi zaman ise icracı olarak dâhil olduğu, aynı olaylara tanıklık ettiği ve aynı anılarda birleştiği gözlemlendi. Burada bahsedilen bu ortaklık, grubun aynı olaylar üzerinde birleşerek, bu olayları aynı çizgide betimleyebilmesiyle mümkün olmaktadır. Kolektif hafıza olarak tanımlanacak bu olgu, âşıkların kültürel sermayesinin bir sonucu olarak mekânla ve birbirleriyle olan ilişkilerinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Her ne kadar yöredeki âşıklar geleneğe ait birçok unsuru tarihsel geçmişlerine referans göstererek aktarsa da, burada bahsedilecek olan kolektif hafıza olgusu geleneğin sürekli olarak ‘yenden’ icra edilebilmesine de olanak sağlamaktadır.

Ben açıkça söylüyorum misafirlere, “saygıdeğer muhteremler, bu gelenek böyle yaşadı, sosyal sigortanın olmadığı zamanlardan beri âşıklar bununla geçimini sağladı. Sazın başına para asmak âşığı şereflendirmedi, dinleyicinin âşığa sevgisini, saygısını gösterdiği bir gelenektir. Dede Korkut’tan böyle gelmiştir. Dinleyicinin âşığı beğendiğinin ifadesidir bu (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Kolektif Hafıza: Geleneği Tahayyül Etmek

Pek çok çalışma kolektif hafızayı anlayabilmek için tarih ve hafıza arasındaki farklılıklara vurgu yapar ve birbiriyle kesişen ve birbirlerine zıt noktaları olduğunu ifade eder (Halbwachs, 2018; Nora, 2006; Megill, 2020). “Kolektif hafıza, geçmişte sadece onu besleyen grubun bilincinde hala canlı olanı ya da

canlı kalabilecek olanı sakladığı için, hiçbir şekilde yapay olmayan bir devamlılığa sahip, devamlı bir düşünce akımıdır” (Halbwachs, 2018:98). “Bu amaçla, hafıza anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı gelişim halindedir” (Nora, 2006:19). Halbwachs göre tarih ise “tıpkı bir trajedinin birçok sahneye ayrılması gibi, yüzyıllar dizisini dönemlere ayırır” (2020:154-156). Bunu açıklarken de tarihin bir bütün olduğunu ve yalnızca tek bir tarihten söz edilebileceğini öne sürer. Nora (2006) ise geçmişin bir tasavvuru olarak ifade ettiği tarihi, artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmaya çalışıldığı ve bunu yaparken de hep sorunlu ve eksik kaldığını ifade eder. Hafızanın her zaman güncel, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağ ile onu güçlendiren ayrıntılarla uyduğunu, tamamen duygulara dayalı özel ve simgesel anılardan beslendiğini söyler. Tarih zihinsel ve ayrıştırıcı bir iştir ve bu yüzden de analiz, söylem ve eleştiriyi gerektirir. Hafıza ise kaynağını kaynaştırdığı gruptan alarak, hatırayı kutsallaştırır (2006:19). Megill’e göre ise hafıza “şimdiki zamandaki bir öznellik tarafından inşa edilen bir geçmiş imgesidir”. Ancak bunu yaparken kısmen yeninin peşinde olmaya odaklanmasıyla, geçmiş olan ama şimdiki zamana musallat olmaya devam eden şeyleri açıklayabilmek için ortaya çıkmıştır. “Tarih ise kanıt talebiyle hafızanın karşısında durur” (2020:193).

Halbwachs’a (2018) göre tarih olayları ayırt etmeden her birini aynı değerde ilgi çekici bulup kaydederken, kolektif hafıza için tüm yerler ve tüm dönemler aynı şekilde etkileyici ve aynı öneme sahip olmaktan uzaktır. Kolektif hafıza zaman ve mekân içinde sınırlı bir gruptan destek alarak, geçmiş olayların tamamını ancak gruba mensup üyeler tarafından saklanıp, benzerlikler ve müştereklik bağlarına tutunur. Burada grubun hedefi yalnızca kendi anıları ve düşüncelerinin esasını meydana getiren duyguları ve imgeleri sürdürmektir. Tarih bir değişimler kaydı olmasının aksine, kolektif hafıza benzerliklerin kayda alınmasıdır. Kolektif hafızada grup zaman içinde aynı kalmış olduğunu hisseder, çünkü kolektif hafıza dikkatini gruba odaklar ve değişimin grubun çeşitli temel özelliklerini geliştirmesiyle, tekrar benzerliklere dönüştüğüne inanır. Bu süreç yavaş yavaş geliştiği için, benzerliklerin farklılıklardan üstün geldiği ve grubu diğerlerinden ayıran özelliklerin sürdüğü fikri yaygındır (2018: 102-107). Benzer şekilde Nora da, hafızanın her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamla ilişkisi üzerinde durarak, hafızayı “her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır” (2006:19) şeklinde ifade eder.

Kolektif hafızanın sosyal çevre ile sıkı ilişkisinden söz eden Halbwachs’ın yaklaşımıyla, grubun tüm üyeleri tarafından paylaşılan ortak bir hafızanın, toplumsal bir inşa ürünü olduğu ve gruba bağlı bu üyelerin hafızalarının

toplumsal olaylara bağımlı, onun etrafında şekillendirildiği iddiasına dayanmaktadır. Assman'a göre Halbwachs, belleği biyolojik açıdan, yani nöroloji ve beyin fizyolojisi açısından ele almaz, bunun yerine bireysel bir hafızanın oluşması ve korunması için ön koşul sosyal çevredir. Çünkü hafıza "insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Her zaman bir bireye aittir ve bu hafıza toplumsal olarak belirlenir. Kuşkusuz toplumlara 'ait' bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini oluşturur" (2015:44). Yani "ne kadar grup varsa o kadar hafıza vardır; hafıza doğası bakımından değişik ve sınırsız, kolektif, çoğul ve bireyseldir" (Nora, 2006:19).

Geleneğin kültür birikiminin bir sonucu olarak ele alınan kolektif hafızanın mekânla ilişkisini açığa çıkarırken ve hafızada kodlanan mekânsal bağların grup üyeleri üzerinde yarattığı aidiyet duygusunun aslında toplumsal bir inşa ürünü olduğu anlaşılıyor. Halbwachs kolektif hafızada grup üyelerinin birbiri ile yeterince temas içinde bulunması gerektiğinden bahseder. Belleğin diğer belleklerle uzlaşmayı bırakmamış olması ve bireylerin birbiri ile teması halinde verilerin ve kavramların sürekli bellekler arasında yer değiştirerek mümkün olacağını ve bunun da ancak grubun bir parçası olduğunda sürdürülebileceğini söyler (2018:40). Çünkü "kolektif hafıza bağdaşık bir grup insana dayanarak devam eder ve güç toplarken, hatırlayanlar grubun üyeleri olan bireylerdir. Bu hatıralar karşılıklı olarak destekleyici ve herkes tarafından paylaşılırken, birey üyeler, bunları deneyimleme yoğunluklarında farklılık gösterir" (Halbwachs, 2020:153).

Sorardım.. Hangi hikâyeyi anlatayım? Başlardık birini anlatmaya, iki gün anlatırdık artık. Yanlış anlatma şansın yok, durdururlardı "dur âşık yanlış söyledin" derlerdi, kurtulma şansın yoktu. Onun için mecliste yetişen âşık çok başkadır. Orda oturan insanların her birisi bir öğretmendi. Şimdi yok öyle dinleyici. Eski meclisler, o dinleyiciler olacak döverler adamı (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Ortak deneyimlerin paylaşılmasına dayanan kolektif hafızanın depolama ve gerektiğinde bulup getirme sürecini açıklayan yeniden inşası, grup üyelerinin bir konuyla ilgili kendi deneyim, görüş, tanıklık ya da bilgilerini depolama ve gerektiğinde stratejik olarak açığa çıkarması ile mümkün olur.

Kolektif anımsamaları mümkün kılan en önemli unsur olan sosyal/ortak temsiller, kolektif belleği şekillendiren ve kolektif belleğin temelini oluşturan "ortaklık" ve "aidiyet" duygusunu beraberinde getiren ve besleyen sembollerdir. Ortak kimliğini koruyan, tarihsel sürekliliği olan ve içinde yaşayanlar için anlam ifade eden bir "yer" ile ilişkili olan kolektif bellek; ortak geçmişe referans veren bu semboller üzerinden

mekân (lar) la bağdaştırılarak, mekân üzerinden somutlaştırılmaktadır. Kolektif bellek içinde biriktirilen anılar, olaylar, kişiler, vb. mekânda birtakım referans noktaları oluşturmaktadır ve mekâna ölçek veren, toplum tarafından benimsenen değerlerin izlerini taşıyan ortak mekânlar, kolektif belleğe ilişkin anımsanabilirliği güçlendirmektedir (Sayar Avcıoğlu ve Akın, 2017:426).

Bloch (2020:166) kolektif hafızanın bireysel hafıza gibi, geçmişi kusursuz olarak muhafaza etmeyip, şimdiki zamanın ışığında sürekli olarak yeniden inşa edip, düzenlediğinden söz eder. Geçmiş, kolektif hafızada kusursuz olarak muhafaza edilmese de, “kolektif bir şekilde deneyimlenmese de, kolektif olarak biçimlendirilmiş ve bir topluluğu oluşturan ve içerisindeki bireylere yön vermeye yarayan zamansal bir atıf noktasıdır” (Eyerme, 2020:265).

Geçmiş ustaların divanlarını okuyarak biz de geçmiş ustalara rahmet okutmak, onları bu güne taşımak istiyoruz. Biz onların ekmeğini yiyoruz. Onlar olmasa biz bu sanatı nasıl öğrenirdik. Geçmişini bilmeyenin geleceği olmaz (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Peter Burke (2020) anıların muhafazası ve aktarımında farklı aygıtlardan etkilendiğinden bahseder ve beş aygıt önerir. Birincisi sözlü geleneklerde olduğu gibi anlatının simgesel yönlerine ilginin artmasıyla açıklar. Çünkü “sözlü kültürlerde iletişim çok büyük oranda yüz yüze gerçekleşir. Bilgi esasen hafızada, akılda depolanır” (Goody, 2020:277). İkinci aygıt ise geleneksel ilgi alanı, anılar ve diğer yazılı kayıtlardır. Bu aygıtta Burke hafızanın daha ziyade başkalarının hafızasını ikna etme ve biçimlendirme teşebbüsleri olduğundan söz eder. Çünkü bir anıyı okurken ya da dinlerken, anının kendisini değil onu anlatan ya da yazan kişinin dönüştürdüğünü dinlediğimizi veya okuduğumuzu unutmamalıyız. Üçüncü aygıt resim ya da fotoğraf, sabit ya da hareketli görüntülerdir. Maddi görüntüler anıların muhafazası ve aktarımına yardımcı olmak üzere tertip edilmektedir. Dördüncü aygıtta ise eylemler, usta-çırak ilişkisinde olduğu gibi beceri aktardığı gibi anıları da aktarır. “Ritüel eylemleri, anma etkinlikleri geçmişin yeniden canlandırmaları, hafıza edimleridir, ama aynı zamanda geçmişin yorumlamalarını dayatma, hafızayı biçimlendirme teşebbüsleridir”. Son olarak beşinci aygıt ise mekândır. Çünkü mekân hatırlanmak istenen görüntülerin mekânla ilişkilerinden faydalanarak anıları açığa çıkarır (Burke, 2020:183).

Burke’nin önerdiği aygıtların kullanım biçimini Kars âşıklık geleneği özelinde ele alacak olursak, geçmişin bugün tarafından yeniden geri kazanılmaya çalışılması tümüyle âşıkların anıları, dolayısıyla kolektif hafızanın yansımaları olarak icra biçimleri, ustalar, hikâyeler, destanlar, şiirler, fotoğraf albümleri,

ödülleri, anma törenleri vb. unsurlarla yeniden canlanır ve grup üyelerini birbirine bağlar. “Geçmiş sembolik etkileşimler, anlatı ve söylemler vasıtasıyla meydana koyulur ve hafıza bu ikisinin de bir ürünüdür ve ona ‘kimliği meşrulaştırmak, onu inşa ve yeniden inşa etmek’ için başvurulur” (Eyermen, 2020:265). Bu yeniden inşaada ise “en azından bir yere kadar, ortaklaşa paylaşılan malzemelerin kullanımından daha fazlasını içermesi gereklidir” (Blondel, 2020:171). Hatırlamanın büyük ölçüde grubun diğer üyelerinin hatırlamasına bağlı olduğu düşünülüyorsa, anlamın ortaya çıkması ve canlandırılma biçimi olarak hafızanın alanına girer ve ‘geçmiş’ grup üyelerinin hafızasına dâhil olduğu ölçüde hatırlama gerçekleşmiş olur. Bahsedilen tüm bu yeniden inşa süreci yalnızca geçmişten ibaret değildir, şimdi yaşanan ve gelecekte yaşanacak olan tüm unsurlarda depolanan hafızanın çerçevesine dâhil olarak, hafızada bulunan bilgilere eklenecek, yeniden ilişkilendirilerek depolanacaktır.

Divan değişmez, âşıklığın anayasasıdır. Âşığın sazının sözünün anahtarıdır. Divan icazet almaktır, hakka duruştur. Yani o toplumdaki müsaade almaktır. Divan okumadan program yapamazsınız, âşığın her şeyidir (Âşık Mahmut Karataş’la görüşme, 21.05.2021).

Bloch kolektif hafızanın gündelik iletişimi de kapsadığına vurgu yaparak, genç üyelerin geçmiş ile ilgili anılara dâhil olabilmesi için hafıza aktarımına ihtiyaç olduğundan söz eder:

Bir hafızaya sahip olamayacak kadar insan ömründen uzun süre var olan bir toplumsal grup için, mensuplarının zamanın bir noktasında grubun geçmişinin temsillerini akıllarında tutması yeterli değildir. Grubun yaşlı üyelerinin bu temsilleri en genç olanlara aktarması gerekir (2020:167).

Kolektif hafızanın ortaya çıkışı, hatırlamanın nasıl olduğu, nelerin hatırlanması gerektiği konusu mekânla ve hafıza mekânı örnekleriyle ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada -yukarıda bahsedilen - hafızanın bireysel bir davranış olmaktan öte, içinde bulunulan toplumsal koşullar tarafından belirlendiğini ve grubun diğer üyelerinin desteği ile açığa çıkacağını söylemek yanlış olmayacaktır. “Her türlü kolektif bellek, mekânsal bir çerçevede vuku bulur” (Halbwachs, 2018:174). Çünkü bireyi çevreleyen maddi ortam, geçmişini hatırlayabilmesini sağlayan ve “içinde bulunduğumuz, sık sık geçtiğimiz ve daima erişimimizin olduğu” bizim mekânımızdır. Halbwachs, grup ve mekânın karşılıklı olarak birbirlerinden izler taşıdığını söyler. Bu nedenle bir grubun eylemleri mekânsal ifadelerle tercüme edilebilir ve grubun işgal ettiği

yer sadece bu ifadelerin birlikteliğinden, ya da meydana getirdikleri grubun yapısına dair en istikrarlı olana tekabül eder. Bu nedenle yalnızca grup üyeleri tarafından anlaşılır (2018:162-174).

Sazım elimde değilken, çok zor anımsarım. 40 yıl onunla oturup kalkmışım, söylesem de sözün hakkını veremem. O saz elimde olacak ki onu okuyam. Âşıklık bir bütündür; saz olmazsa olmaz (Âşık Ilgar Çiftçioğlu'yla görüşme, 25.06.2020).

Alan çalışması sırasında bir restoranda gelenek temsilcisi âşıklar ile görüşme yapmak üzere bulunuyordum. Turistlerin yoğunlukta olduğu gecede restoran tam kapasite hizmet veriyordu. Özellikle kış aylarında yöreye gelen misafirlerin genellikle 2-3 günlük tur programlarında âşıklık geleneğine ait icralar da yer alıyor. İşletmelerin turist kabilelerine yönelik hazırladıkları programların belli zaman dilimlerine sıkıştırılması âşık icralarının 15 dakikalık icralar şeklinde programlanmasına neden oluyor. Program sonrasında görüşme fırsatı bulduğum âşıklar, geçmiş dönemdeki icraların izlerkitle tarafından oldukça dikkatle dinlendiğini ve neredeyse 4-5 saat süren icraları sonuna kadar sabırla dinleyen bir izlerkitleten söz ederek, 15 dakikalık icraların geleneğin aktarılması ve temsili için yeterli olamayacağından bahsederek bu durumdan son derece rahatsız olduklarını ifade ettiler. Ayrıca geçmiş yaşamlarından örnekler vererek geleneğin devamlılığı konusundaki endişelerini de paylaştılar. Tam da Halbwachs'ın sözünü ettiği gibi;

Bir grup üzüldüğünü göstermekle, haksızlığa uğradığını düşündüğü için öfkelenmekle ve o anda buna karşı çıkmakla yetinmez. Geleneklerinden aldığı kuvvetle direnir ve bu direnişin belli sonuçları olur. Yeni koşullar altında eski dengesini arar ve kısmen de olsa onu yeniden bulmayı başarır (2018:167).

Fidan'a (2017: 38) göre icra sürelerindeki kısıtlama âşıklık geleneğinin değişen önemli noktalarındandır. Sözlü kültür ortamlarında âşıklar icra sürelerini istediği gibi kullanabiliyorken, değişimle beraber elektronik kültür ortamına geçiş, ekonomik, sosyal etkenler âşığın icra sürelerinde kısıtlamaya yol açmıştır. Bunun sonucunda âşıklar kendilerine tanınan kısıtlı süreyi etkin kullanabilmek için uzun türlerden vazgeçmiş, hikaye gibi anlatıya dönük türleri icra etmeyerek, en çok beğeni alan türleri ise kısaltarak ve önceden hazırlanılmış icralara yönelmiştir. Böylelikle önceden düzenlenmiş, tekrar edilmiş, beğeni almış eserlerin yeni izlerkitleye aktarılması söz konusu olmaktadır.

Geleneğin icra edildiği mekânların günümüzde artık değişime uğramasıyla yörede geleneğin yansıtılacağı yeni mekânlar öne çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Halbwachs, kolektif hafızada birleşen bazı grupların çabuk uyum sağlayamıyor ve bazı koşullarda, olağanüstü bir uyum gösterememe örneği sergiliyorlarsa bunun sebebinin, geçmişte sınırlarını dış ortamın düzenine göre çizmiş ve tepkilerini buna göre belirlemiş (2018:168) olmalarına bağlar. Yörede son yıllarda yerel kültürün tanıtımına yönelik yapılan turizm faaliyetleri kapsamında, yeni mekânların sayısının artması gelenek icralarının da tur programlarına girmesine yol açmıştır. Âşıklar değişmezlik iddiasında buldukları geleneği, bu değişen yeni koşullara rağmen, yeni mekânlarda, yeni izlerle ilişkileriyle uzlaşa içinde sürdürmektedir. Bunun en belirgin örneği Kars'ın ilk devlet sanatçısı unvanını taşıyan Murat Çobanoğlu'nun kurduğu âşıklar kahvehanesidir. Geçmişte olduğu gibi meclis toplantılarının, turizm sezonunda ise turist kabilelerine yönelik –geleneği tanıtmak ve yaşatmak iddiasıyla- âşık programları hazırlanan “eski” ama yenilenen mekânın duvarlarına geçmiş dönemdeki usta âşıkların fotoğrafları asılarak –tıpkı eski mekânlarda olduğu gibi- kilim döşenmiş, tahta sedirler yerleştirilmiştir. Çünkü “bir grup mekânın bir kısmının içine girdiğinde, onu kendine uygun olacak şekilde dönüştürür ama aynı zamanda, kendisine direnen maddi şeylere teslim olur ve uyum sağlar” (Halbwachs, 2018:161).

Bu sanat 5000 yıllık bir sanattır, gelenektir. Halen aynı devam eder, hiç değişmedi ve değişmez. Yarım saat program yapıyoruz ama bir iz bırakabiliyoruz. Biz meclis aşığımız. Aşığın doğaçlama söyleyebildiğini, öteki sanatçılardan farklı, ezber okumadığımızı, geleneği öğreniyorlar (Âşık Mahmut Karataş'la görüşme, 21.05.2021).

Eskiden çok severlerdi, bağlılık vardı geleneğe. Şimdi de ilgililer, “böyle bir gelenek varmış şimdiye kadar nasıl olmuş öğrenmemişiz” diyorlar. Onu dinleyiciye anlatabiliyorsun (Âşık Bilal Ersarı'yla görüşme, 05.01.2021).

Benzer şekilde kültürel sermayelerine referans gösterdikleri, ‘Âşık Şenlik koluna mensup olmak’ ve ‘onun icra özelliklerini sürdürmek’, ‘Çobanoğlu Kahvehanesi’nde icrada bulunmuş olmak’ gibi söylemlerle Anadolu Âşıklık Geleneği içinde hem kendilerini hem de yöreyi ayrı bir yerde konumlandıran ifadelerdir. Çünkü “kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekânları yaratmak ve garanti altına almak ister. Belleğin mekâna ihtiyacı vardır” (Assman, 2015:47).

Kars yöresi Kafkas bölgesi ile birbirine bağlıdır. Kafkas bölgesinde de âşıklar ayakta saz çalar. Şenlik aynı zamanda o bölgenin âşığı ve bu uygulama Şenlik'ten günümüze bu şekilde gelmiştir (Âşık Mahmut Karataş'la görüşme, 21.05.2021).

Gelenek temsilcileri âşıklar yukarıda bahsedilen kolektif hafıza çerçevesindeki ortaklık ile geleneğe sıkı bir şekilde bağlıdır. Bu bağlılık belleğin kendilerine sunduğu hatıra derinliğinin dışında, birbirleriyle olan ilişkilerinin bir sonucu olarak yeni mekânlarda da yeni ifade kültürleri olarak tezahür eder. Çünkü “sahip oldukları kuvvet sayesinde ayakta kalırlar ve eğer eskiden kendilerine ayrılan yerlere inatla bağlansalardı şüphesiz ortadan kaybolurlardı” (Halbwachs, 2018:168). Yaşanan tüm değişimlere (sosyo-kültürel, teknolojik, ekonomik, vb.) -direnc göstermeler de- uyum sağlamaları, geleneğin yeniden inşasına katkıda bulunmaktadır. Yani kolektif hafıza, bireyin içinde bulunduğu grupla aidiyet ilişkisini zihinsel düzeyde düzenleyen ortak hatırlamalar, ortak biriktirmeler ve ortak pratikler dizisinin ‘devamlılığı’ ile yakından ilişkilidir.

Hafıza Mekânı

Geçmişe ait bilgilerin, anıların, geleneğe dair pratiklerin kolektif düzeyde muhafazası ve yeniden üretimine değinilen kolektif hafızada, hatıraların dayanak noktası olan mekânsallıkla ilişkili olduğundan bahsedilmişti. Nora'ya göre hafıza mekânı olarak kavramsallaştırılan hafızanın belirginleşip yerleştiği, “süreklilik duygusunun kökü mekândadır” (2006:18). Çünkü hafıza mekânı; “insanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öge haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki anlamlı her birim”dir (2006:171). Hafızanın mekânla olan ilişkisi ve kendiliğinden olma düşüncesi, aslında bir hafızanın bir grup tarafından korunmaya çalışılması ve korudukları şeyin tehlikede olduğu ve onu yeniden inşa etmeye ihtiyaç duyulduğunun göstergesidir. Hafıza bunu yaparken de, geçmiş deneyimlerin yeniden kurgulandığı mekânsal ilişkiler; örneğin fotoğraf albümleri, arşivler, anmalar vb. geçmiş üzerine kurgular ortaya çıkar. Yani geçmişteki bir deneyimin yeniden inşa edilmesi, -hatırlama- mekânın araç haline gelmesiyle mümkün olur. Nora'nın (2006) “artık hafıza yok” söylemi de bireylerin hafızadan koparak, anıların bulanıklaştığı, süreklilik duygusunun zarar gördüğü noktada, hafıza mekânına dönüşmesi şeklinde açıklanır. Ya da “bir grubun üyeleri dağıldıklarında ve yeni girdikleri ortamda, ayrıldıkları evi ve odaları onlara anlatan hiçbir şey bulamadıklarında, mekân üzerinden bir arada kalabilmelerinin sebebinin o ev ve odaları düşünmeleri olduğunu şeklinde de açıklayabiliriz” (Halbwachs, 2018:161).

Hafıza mekânını, çalışma alanı olan gelenek özelinde düşünüldüğünde,

anıların mekânsallaştırılarak maharetli bir biçimde nasıl yeniden üretildiği görülebiliyor. Hafıza mekânları hem âşıkların deneyimlerinin bir ürünü hem de bu deneyimlerin olduğu bir üretim şeklinde karşımıza çıkar. Çünkü âşıklık geleneği bir sözlü kültür ürünüdür ve anlatı yoluyla üretilir. Anlatılara anlam verense âşıkların hafızalarıdır ve geleneği ortak anılarda, ortak hikâyelerde hafızalarında yeniden üretirler. Her ne kadar olayları şahsen görmüş, yaşamış olmasalar da, gerçekte her anı, yaşanmış ya da yaşanmamış bir dizi ayrıntı, mantıklı bir anlatı içine yerleştirilerek aktarılır. Gelenek ortaklığında birleşen kolektif hafızaya mensup grup, hafızanın yaşanan gerçekliğinden uzaklaştıkça, anıların silikleştiği, unutulmaya başlandığı anlarda köksüzlük endişesiyle, yeni bir hafıza mekânı inşa ederek, hatırlamayı kolaylaştıran söylemlerle anıların hatırlanmasına yardımcı olur ve gelenek ile yeniden bağ kurar.

Alan çalışmalarında “yeni mekânlarda icrada bulunurken eski mekânları özlüyor musunuz?” şeklinde soru sorduğum Âşık Mahmut Karataş, “Özlemesiz olur muyum? bazen kapatıyorum gözlerimi, sanki saatler süren eski meclislerde söylüyormuş gibi hissediyorum” şeklinde aktarıyor. Burada üretilen hafıza mekânı geçmişte icrada bulunmuş bir kahvehane, düğün vb. şekilde karşımıza çıkıyor. Hafıza mekânı yukarıda bahsedilen gibi her zaman bir fiziki mekân olarak karşımıza çıkmaz. Bir fotoğraf, bir belge vb. de bir hafıza mekânına dönüşebilir. Tıpkı pek çok görüşmede karşılaştığım gibi, âşıkların eski fotoğraflara bakarak, geçmişte yaşadıkları olayları anlatırken, bir diğer âşığa “Üstat hatırlar mısın?” gibi sorular sorarak -kolektif belleğin diğer üyelerinin hatırlamalarını tetikleyen ifadeler kullanarak-, diğer âşıkları kendi hafıza mekânlarına dâhil ederler. Çünkü hafıza mekânları anıların netleştiği ve sığındığı yer olarak hatırlamayı kolaylaştıracaktır. Benzer şekilde hafıza mekânının yaşanmamış olayları da içeriyor olmasıyla ilgili olarak gelenek unsurlarından “Rüya motifi” (Bkz. Bektaş, 2021) örneği de âşıkların yaşamadıkları ancak, aktarılan gelen hafızanın refleks bilgilerle ifade edilmesi şeklinde karşımıza çıkar.

Geleneksel icra için Cheltikov restoranı söyleyebilirim. Çünkü bina otantik ve insan kendini eski Dede Korkut zamanında hikâyeye anlatıyor gibi hissediyor. Bir de yeni dinleyiciler olursa çok güzel olur (Âşık Bilal Ersarı’yla görüşme, 05.01.2021).

Meclise başlamadan önce “usta malı” seslendirme, yöredeki tüm âşıkların derin bir bağlılıkla sürdürdükleri geleneğin temel unsurlarındandır. Gelenek icralarının geçmişten bu güne pek çok değişime uğramasına rağmen, icraların başında usta bir âşıkla ilgili hikâyeye anlatma ve ustadan bir ürün paylaşma alışkanlığı da yine hafıza mekânına örnek olacak niteliktedir. Çünkü orada usta âşıktan aktarılan metin, hafıza mekânı kapsamına girer ve âşıklar için kolektif hafızanın mekânı o metinde saklıdır.

Hafıza mekânı örneklerine geçmiş dönemlerde olduğu gibi meclislerde, âşıklık geleneğiyle ilgili etkinliklerde veya turizm sezonunda turist kafilelerine yönelik âşık programlarının yapıldığı mekânlardan Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi'ni de gösterebiliriz. 20. yüzyıl Türkiye sahası âşıklık geleneğinde öne çıkan temsilcilerden Âşık Murat Çobanoğlu 1971'de 'Çobanoğlu Âşıklar Kahvesi'ni kurmuş, usta âşıkların bir araya gelerek icralarda bulunmalarına, genç âşık adaylarının bu mekânda yetişmelerine olanak sağlamıştır. Bu mekânda icra da bulunmuş olmak, yöre âşıkları için ustalığı gösteren bir referans kaynağıdır. 2000 yılında Murat Çobanoğlu'nun kahvehaneyi devretmesiyle Mayıs/2019 tarihine kadar mekân pek çok kez yer değiştirmiş, dernek veya kahvehane hizmeti vermiştir. Son olarak Âşık Mahmut Karataş, Âşık Bahattin Yıldızoğlu, Âşık Ayhan Şimşekoğlu ve Âşık Gültekin Bulutoğlu tarafından yeniden "Âşık Murat Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi" olarak faaliyete girmiştir. Mekânın iç tasarımı incelendiğinde (Bektaş, 2021) Erdener'in (2019) 1982'de yaptığı Çobanoğlu Âşıklar Kahvehanesi'ne dair betimlemesiyle büyük benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Çobanoğlu Kahvehanesi'nden Kültür Evi'ne geçiş sürecinde -mekân fiziki olarak başka bir yere taşınmasına rağmen- mekânın tasarımının, kullanılan fotoğraf ve objelerin düzeninin dahi neredeyse aynı şekilde muhafaza edildiği görülüyor. Hafıza mekânı örneği olan fotoğraf ve objelerin ne amaçla duvara asıldığı ve bu tasarımın -mekân özellikleri ve mekân yer değiştirse bile- neden aynı kaldığını açıklayabilmenin tek yolu da kolektif hafıza ve hafızanın mekânsallaştırılarak grup üyelerine hatırlama sırasında konfor alanı yaratıyor olmasıyla ilişkilidir. Mekân üzerinde ki görsel unsurların icrayı desteklediği, mekân üzerinden gelenek hakkında bilgi verilerek, kolektif anımsamaları mümkün kılacak objelerle mekânsal koşullar sağlanarak hafızanın yeniden canlanması hedeflenmiştir:

Restoranla burası bir değil, burası kültür evi. Kültür evi dediğimize göre o kültüre layık olması gerekiyor. Masa, sandalye koyarsak, kâğıt oynatarsak bize yakışmaz. Eski geleneğin özü budur. Burada yapılan programın güzelliğiyle, oteldeki program aynı değildir. Âşıklığın temeli kendi yeridir. Âşıklığın çıkışı burasıdır (Âşık Mahmut Karataş'la görüşme, 21.05.2021).

Sonuç

Geleneğe yönelik her hatırlama davranışı kolektif hafıza aracılığıyla geçmişin yeniden inşası olarak karşımıza çıkıyor. Kolektif hafızanın ortaya çıkışı, hatırlamanın nasıl olduğu, nelerin hatırlanması gerektiği konusu mekânla ve hafıza mekânı örnekleriyle ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada hafızanın bireysel bir davranış olmaktan öte, içinde bulunulan toplumsal

koşullar tarafından belirlendiğini ve grubun diğer üyelerinin desteği ile açığa çıkacağını söylemek yerinde olacaktır.

Ortak deneyimlerin paylaşılmasına dayanan kolektif hafızanın depolama ve gerektiğinde bulup getirme sürecini açıklayan yeniden inşası, grup üyelerinin bir konuyla ilgili kendi deneyim, görüş, tanıklık, iletişim ya da bilgilerini depolama ve gerektiğinde stratejik olarak açığa çıkarması ile mümkün olmaktadır. Geleneği ‘yeniden üreten’ ve ‘koruyan’ kolektif hafıza, grubun sözlü kültür üretiminde yer etmiş olağan bir eylemdir. Âşıklar kolektif hafıza kapsamında geleneği kurgularken kendilerine dair ikna edici en ideal tabloyu sunmayı hedeflerler. Bunu yaparken de geleneğin anlamı hakkında ortaya çıkan tablo ortak iletişimlerinden kaynaklanan, grubun kurgusudur. Yaşanmış veya yaşanmamış bir dizi olayın mantıklı bir şekilde düzenlenmesi gerekir. Dolayısıyla hafıza geçmişle ve şimdiki zaman arasında iki yönlüdür. Böylelikle âşıkların kolektif hafızalarının kökeni, geleneğe dolayısıyla da anılara, fotoğraflara, hikâyelere ve geleneğin tüm uygulamalarında ve sembollerinde saklı tutulur.

Anlaşıyor ki âşıkların geçmiş deneyimleri, buldukları mekânlarda izler bırakır ve bu izler anılarına, hatıralarına köken olur. Hafıza mekânlarının geçmişe ait kalınlardan meydana geldiği düşünülecek olursa, hafıza mekânı aracılığıyla düşünme, yaşanmış veya yaşanmamış pek çok olayı kapsayacak şekilde geleneğin sürekliliğine katkıda bulunan -âşıkların ifadesiyle- “geleneğin korunmasının” yollarından biri olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Assman, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Bektaş, E. (2021). “Performans ve Mekân Bağlamında Kars Âşıklık Geleneğinin Dönüşümü” Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. M. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Bektaş, E. (2022). “Kolektif Bellek ve Hafıza Mekânı Bağlamında Kars Âşıklık Geleneği”, X. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, 15-19 Ağustos, Marmaris.
- Bloch, M. (2020). “Toplumsal Hafıza, Gelenek ve Adet: Yeni Çıkan Bir Kitap Hakkında’dan”, *Kolektif Hafıza Kitabı*. (Ed. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky- Seroussi, Daniel Levy),(Z. Can- Ü. Keskin- T. Özbek Çev.).Ankara: Dipnot Yayıncılık, ss. 163-169
- Blondel, C. (2020). “M. Halbwachs’ın Hafızanın Toplumsal Çerçevesinin Eleştirel Değerlendirmesi’nden”, *Kolektif Hafıza Kitabı*. (Ed. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky- Seroussi, Daniel Levy),(Z. Can- Ü. Keskin- T. Özbek Çev.).Ankara: Dipnot Yayıncılık, ss.171-172

- Burke, P. (2020). "Toplumsal Hafıza Olarak Tarih'ten", Kolektif Hafıza Kitabı. (Ed. Jeffrey ... K. Olick, Vered Vinitzky- Seroussi, Daniel Levy),(Z. Can- Ü. Keskin- T. Özbek Çev.).Ankara: Dipnot Yayıncılık, ss. 181-187
- Erdener, Y. (2019). Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Âşık Atışmaları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyerman, R. (2020). "Şimdiki Zamandaki Geçmiş: Kültür ve Hafızanın Aktarımı'ndan", Kolektif Hafıza Kitabı. (Ed. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky- Seroussi, Daniel Levy), (Z. Can- Ü. Keskin- T. Özbek Çev.).Ankara: Dipnot Yayıncılık, ss.263-266
- Goody, J. (2020). "Sözlü ve Yazılı Geleneklerde Hafıza'dan", Kolektif Hafıza Kitabı. (Ed. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky- Seroussi, Daniel Levy),(Z. Can- Ü. Keskin- T. Özbek Çev.).Ankara: Dipnot Yayıncılık, ss.277-281
- Halbwachs, M. (2018). Kolektif Bellek, (Z. Karagöz Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Halbwachs, M. (2020). "Kolektif Hafıza'dan", Kolektif Hafıza Kitabı. (Ed. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky- Seroussi, Daniel Levy),(Z. Can- Ü. Keskin- T. Özbek Çev.).Ankara: Dipnot Yayıncılık, ss.149-162
- Lefebvre, H. (2016). Mekanın Üretimi, (4. Baskı), (I. Ergüden Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- Megill, A. (2020). "Tarih, Hafıza, Kimlik'ten", Kolektif Hafıza Kitabı. (Ed. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky- Seroussi, Daniel Levy),(Z. Can- Ü. Keskin- T. Özbek Çev.).Ankara: Dipnot Yayıncılık, ss.189-194
- Nora, P. (2006). Hafıza Mekanları. (M. E. Özcan çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Sayar Avcıoğlu, S. ve Akın, O. (2017). "Kolektif Bellek ve Kentsel Mekân Algısı Bağlamında İstanbul Tuzla Köyiçi Koruma Bölgesi'nin Mekânsal Değişiminin İrdelenmesi", İdeal Kent Dergisi, Sayı Issue 22, Cilt Volume 8, 2017-2 423-450
- Urry, John (2015). Mekânları Tüketmek, (R. G. Ögdül Çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schick, İrvin Cemil (2014) "Mekân ve Hafıza" Konulu söyleşiden <https://www.youtube.com/watch?v=NFiuUhbw-wc-> (Erişim tarihi: 13.11.2020)

Görüşme

- Âşık Bilal Ersarı, KAÜ/ Devlet Konservatuvarı/ Kars, 05.01.2021
- Âşık Ilgar Çiftçi, Namık Kemal Toplum Merkezi/ Kars, 25.06.2020
- Âşık Mahmut Karataş, Çobanoğlu Âşıklar Kültür Evi/ Kars, 21.05.2021, KAÜ/ Devlet Konservatuvarı/ Kars, 15.09.2018



Türk Halk Müziğinde Doğaçlama Bir İcra Göstergesi Olarak “Açış”

Erhan ÖZDEMİR*

Öz

Bu makale, uzun hava türlerinde “doğaçlama” bir çalgısal icra biçimini yansıtan “açış” olgusunu içermektedir. Çoğunlukla Türk halk müziği uzun havalarında karşımıza çıkan açış, ritmik esneme ve serbestlik olarak da tanımlayabileceğimiz doğaçlama kavramıyla makalenin iki ana eksenini oluşturmaktadır. Açışın doğaçlama bir unsur olması sebebiyle, doğaçlama kavramı, etimolojik ve dilbilimsel yaklaşım çerçevesinde ele alınıp sonrasında konumuzun ana eksenini oluşturan açış olgusu ise doğaçlama ile ilişkili olarak notasyon, yorum(cu), yeniden inşâ ve Türk halk müziği türleri bağlamında ele alınmıştır. Çoğu zaman belirli kalıp ve kurallara bağlı olmayan bir müzikal icra özgürlüğüne işaret eden doğaçlama, geleneksel halk müziği icrasında belirli kalıp ve kurallar çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Bu sınırlayıcı unsurlar, geleneğin belirlediği çerçevede oluşmaktadır. Geleneksel Türk halk müziği içerisinde “açış” unsuru da ritmik bir esnemeye ve bireysel inisiyatife sahip olsa da bazen düzenli bir ritmik yapıyla veya kalıplaşmış ezgi kümesiyle karşımıza çıkarak geleneğin belirlediği kalıplardan bağımsız bir yapı

Makale Geliş Tarihi: 24 Eylül 2022 Makale Kabul Tarihi: 8 Kasım 2022

** Okan Üniversitesi Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Dr. Öğretim Üyesi, erhanozdmr0@gmail.com*

sergileyememektedir. Bu makale ile birlikte, literatürdeki hem açış kavramının kendisine hem de bağlama icrasında yapılan açış biçimlerine dair kavramsal ve teorik çerçevede bir yaklaşım getirilmektedir.

Anabtar Kelimeler: Halk Müziği, Açış, Doğaçlama, Uzun Hava, Bağlama.

Abstract

This article includes the phenomenon of “açış*“, which reflects an “improvised” instrumental performance in unmetered folk songs genres. The “açış”, rhythmic stretching and the concept of improvisation, which we encounter mostly in Turkish folk music unmetered folk songs, constitute the two main axes of the article. Since the “açış” is an improvisational element, the concept of improvisation was handled within the framework of etymological and linguistic approach, and then the “açış” phenomenon, which constitutes the main axis of our subject, was discussed in the context of notation, interpretation, reconstruction and Turkish folk music genres in relation to improvisation. The element of improvisation, which is often defined as musical limitlessness, appears with a certain limitation in traditional folk music performance. This limitation is formed within the framework determined by the tradition. Although the “açış” element in traditional Turkish folk music also has a rhythmic stretch and individual initiative, it sometimes appears with a regular rhythmic structure or stereotyped set of melodies, and cannot exhibit a structure independent of the patterns determined by the tradition. With this article, it has been tried to eliminate the deficiency in the literature regarding both the concept of “açış” itself and the “açış” forms made in bağlama performance.

Keywords: Folk Music, Unmetered Specific İntro, Improvisation, Unmetered Folk Songs (Uzun Hava), Bağlama.

* *Unmetered Specific Intro*

Giriş

Türkçede “doğmak” kökünden gelen “doğaç”, “doğaçlama(k)”, “doğaçtan” gibi terimler, genel itibarıyla birdenbire, düşünmeden, o anda yapılan herhangi bir eyleme karşılık gelmektedir.* Doğaçlama kavramı yerine kullanılan bir başka kelime ise Arapça “akıcılık ve kolaylık” anlamına gelen “recl” kökünden türemiş “irticâl” terimidir. TDV İslâm Ansiklopedisi’nde “irticâl” kelimesi, “hazırlanmadan”, “düşünüp-tasarlamadan”, “içe doğduğu gibi” söylemek anlamlarını karşılamaktadır (WEB-1, 2022). Bunlarla birlikte müzik literatüründe doğaçlama kavramına denk gelen ve sıklıkla kullanılan “improvisation” ifadesi de Fransızca kökenli bir kelime olup “ön görmeden”, “hazırlıksız”, “doğaçlama” anlamlarına gelmektedir (WEB-2, 2022).

Makale içerisinde, açış olgusunu açıklamak için aynı anlamlara işaret eden bu üç terimden biri olan doğaçlama kavramı kullanılacaktır. Doğaçlama, edebiyat, müzik ve tiyatro gibi birçok alanda “birdenbire”, “hazırlıksız”, “o anda” vb. ortak anlamlara karşılık gelmektedir. Özellikle müzik alanında belirtilen bu anlamlar, doğaçlamanın “plansız” yapılan “basit” bir icra veya besteleme süreciymiş gibi algılanmasına sebep olmaktadır. Bailey, doğaçlama kavramının, “hazırlıksız” ve “düşüncesiz”, “tamamen ayaküstü”, “uçarı” ve “önemsiz”, “tasarı ve yöntemden yoksun bir şey” olduğuna dair çağrışımlar yaptığından dolayı, bazı kişiler tarafından doğaçlamanın nefretle karşılandığını belirtmektedir (Bailey, 1992: xii). Bu nefrete sebep olan bakış açısı, doğaçlama kavramının anlamsal bütünlüğüyle uyuşmamaktadır. Zira doğaçlama, “birdenbire”, “hazırlıksız”, “tasarı ve yöntemden yoksun” bir müzikal uygulama değildir. Doğaçlama, müzikal birikimin oluşturduğu bireysel yaratının sonucu olarak, kimi zaman ritmik bir ezgi arasında yapılan serbest tartımlı dolaşmalarla; kimi zaman da icracının, baştan sona serbest tartımlı veya ritmik yapıda ezgi motiflerini ve cümlelerini sesiyle veya çalgısıyla işlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda enstrüman hâkimiyeti isteyen bir müzik uygulama biçimidir.

Diğer alanlarda olduğu gibi müzik alanındaki doğaçlamanın içeriği ve uygulama şekillerini, kelimenin yalın göstergesi üzerinden anlamlandırmak hayli zordur. Bu sebeple tek bir tanım ile doğaçlama kavramını açıklamak her yönüyle eksik kalacaktır. Yine de doğaçlama üzerinde fikir yürütebilmek için, en genel hâli ile şöyle bir tanımlama yapabiliriz: Doğaçlama, icracının bireysel müzikal birikimiyle birlikte ruh hâlinin belirleyici yönlendirmesinin, kimi zaman serbest tartımlı kimi zaman da ritmik karakterli bir ezgiyle dışavurumudur. Bu doğrultuda doğaçlama, icracının müzikal birikimiyle “teknik”; kişinin ruh hâliyle ise “estetik değeri” içinde barındıran bir kavramdır. Aynı zamanda ikili bir anlamsallığa ve içeriğe sahiptir. Bir yandan teknik

* TDK, *Türkçe Sözlük*, “Doğaçlama, Doğaçlamak ve Doğaçtan Maddeleri”, Ankara, 1998, [8. Baskı], s. 609.

detayların, diğer yandan ise estetik öğelerin aynı kavram içinde yer alması hem bir zenginliğe hem de kavramlar arası geçişkenliğe işaret etmektedir.

Avrupa merkezli çalışmalarda doğaçlama kavramının, daha çok caz müziği ile birlikte anılmasına rağmen her müzik kültürünün içerisinde var olabilecek bir icra biçimi olduğunu vurgulamak gerekir. Groove Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi'nde yer alan "improvisation" maddesinde de 1960'larda etnomüzikoloji disiplininin doğaçlamayla ilgili olarak caz, Hint sanat müziği, İran müziği olmak üzere üç repertuara odaklandığı belirtilmektedir. Aynı maddede, diğer kültürlerdeki doğaçlama çalışmalarına dair yaklaşımların, önemli ölçüde bu üç müzik kültürünün çalışma prensipleriyle şekillendiği görülmektedir (WEB-3, 2022). Fakat her toplumun müzik kültüründe yer alan doğaçlama unsurlarının farklı karakterlere sahip olduğu ve kendi dinamikleri üzerinden incelenmesi gerektiği aşikârdır. Örneğin doğaçlama icra, Türkiye'de Geleneksel Türk Müziği alt başlıklarından biri olarak değerlendirilebileceğimiz Osmanlı-Türk müziğinde "taksim"; bir diğer başlık olan Türk halk müziğinde ise "açış" olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı-Türk müziğinde taksim, o müzikal yapının dinamikleri doğrultusunda "makamsal örgü" ve "makamın alabileceği geçki" unsurları iken; Türk halk müziğinde açış, kalıplaşmış "ezgi motifi", "ezgi cümlesi" ve bununla birlikte "sesin işlenme biçimi" gibi unsurlara bağlı olarak ele alınabilecek bir icra biçimidir.

Derek Bailey, *Improvisation; Its Nature and Practice in Music* adlı kitabında, doğaçlamayı iki temel forma ayırmaktadır. Bu formları "Türsel" ve "Tür-dışı" terimleriyle ifade etmektedir. Bailey'e göre en yaygın olarak kullanılan türsel doğaçlama; caz, flamenko ve barok gibi müzikal türlerin ifadesi ile ilgilidir. Bir türün içerisine sığmayan tür-dışı doğaçlama ise; serbest doğaçlama olarak karşımıza çıkmakta ve "belli bir türe hapsolmeden, farklı bir boyut hâli içerisinde yapılan müzikal gezintiler" olarak açıklanmaktadır (Bailey, 1992: xi).

Bu iki türü yeniden yorumlamak gerekirse: Türsel doğaçlamalar, geleneğin temel prensiplerine uygun kalıplaşmış ezgi kümelerinin esas alınmasıyla icra edilirken; tür-dışı/serbest doğaçlamalar ise icracının müzikal birikiminin üstüne o anki ruh hâlinin iradi olarak eklenmesiyle ve bu eklenme hâlinin sesler üzerinden aktarımıyla karşımıza çıkmaktadır. Makalenin öznesi olan açış olgusu, geleneksel icra biçimlerinde türsel doğaçlama içerisinde ele alınabilecek bir yapı iken; stilize icra biçimlerinde tür-dışı/serbest doğaçlama türünde ele alınabilmektedir. Bu bağlamda açış, her iki yapı içerisinde de değerlendirilebilecek bir olgudur.

Açış Kavramına Dair Yaklaşımlar ve Tanımlar

Açış, Türkiye'nin yerel müzik icrasında sıklıkla karşımıza çıkmasına rağmen halk müziği araştırmacıları tarafından çoğunlukla göz ardı edilmiş bir

kavramdır. Burada sınırlı sayıdaki kaynaklar üzerinden açış kavramına dair yaklaşımlar ele alınacaktır.

Süleyman Şenel, açış kavramını ön çalış ve ara çalışmalar ile irticali bir tarz olarak tanımlamakta; ritimli vokal, enstrümantal, oyunlu bir ezgi veya serbest ritimli vokal bir ezgiye hazırlık amacı taşıdığını belirtmektedir (Şenel, 1992: 302). Mehmet Özbek’in “herhangi bir uzun havaya, bir çalgıyla icra edilen yol gösterme” olarak ifade ettiği açış tanımı, sadece uzun havaların öncesinde icra edilen bir müzikal yapıyı akla getirmektedir (Özbek, 2014:5). Çoğunlukla uzun havaların öncesinde icra edilse de kırık havaların bazı türlerinde de açış yapıldığı bilinmektedir. Açış icrasının, halk müziği formlarından uzun hava, kırık hava ve karma havaların üçünde de uygulanıyor olması, Özbek’in açış tanımının birçok yönden eksik kaldığını göstermektedir. Bununla birlikte “yol gösterme” tabirinin, bazı icracılar* tarafından sadece uzun havaların öncesinde icra edilen çalgısal bölüm için kullanıldığı da tespitlerimiz arasındadır.

Açış kavramının yer aldığı diğer bir kaynak ise; Melih Duygulu’nun “Türk Halk Müziği Sözlüğü”dür. Duygulu, açış kavramını ve Türkiye’de açış ile eş anlamlı kullanılan birçok terimi kapsamlı bir biçimde tanımlayarak halk müziği alanı için kayda değer bir veri tabanı oluşturmuştur. Duygulu, açış kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

Serbest tartımlı ya da ritmik bir ezgiye başlamadan önce, herhangi bir çalgı ile icra edilen serbest tartımlı ve özgün bir ezgi çalma işi**. Daha çok uzun hava tarzında, bazen de kırık hava özelliği gösteren ezgilerin başlangıcında, herhangi bir çalgı ile icra edilen giriş ezgisini çalma eylemi Türkiye’nin yerel müziklerinin icrasında sıklıkla rastlanan bir durumdur. Açışlarda kullanılan ezgi kümeleri daima, açışlardan sonra icra edilecek ezginin temel özelliklerini (makam, ezgi örgüsü vs.) hatırlatıcı nitelikte olur. Anadolu’nun hemen her yerinde karşılaşılan bu uygulama biçimi değişik isimlerle varlığını sürdürmektedir. =Açış vermek, ayak tutma, ayak verme, dolaşma, gezenleme, gezinme, peşrev, seyran açılışı, yol açma, yol gösterme, yol verme bunların en yaygın olanlarıdır (Duygulu, 2014:26).

Bu kaynakta açışın uzun havalar veya serbest tartımlı ezgilerden ziyade ritmik ezgilerin girişinde de icra edilen bir uygulama olarak tanımlanması önemli detaylardan bir tanesidir. Açış olgusuna daha geniş bir perspektifle

* Mehmet Erenler ile kişisel görüşme, 26 Aralık 2019, İstanbul.

** Bu ifade, Teke Bölgesi’nde özgün olarak icra edilen “Avşar havası” ezgi kalıbı ile Sivas ve çevre illerinde icra edilen “Deli Derviş” ezgi kalıbını akla getirmektedir. Bu kalıp ezgiler, Türk halk müziği içerisinde nadir görülmelerinden kaynaklı önemli bir yere sahiptir.

yaklaştığımızda bu tanıma ek olarak sadece serbest tartımlı bir ezgi olarak değil, nadir de olsa ritmik yapıda kalıplaşmış özgün bir ezgi olarak da icra edilen bir yapı olduğunu belirtmek gerekir.

Bir Doğaçlama İcra Biçimi Olarak Açış

Açış, halk müziğinde herhangi bir eserin girişinde, farklı amaçlar doğrultusunda icra edilen, çoğu zaman serbest tartımlı; kimi zaman da düzenli bir ritmik yapıyla sergilenen doğaçlama çalgısal gezintidir. Çeşitli ezgi kümeleriyle yapılan bu gezinti, bir eserin girişinde olabileceği gibi ara kısmında da yer alabilir. Açış, çoğunlukla uzun havaların girişinde icra edilen serbest tartımlı ezgi olarak tarif edilse de kırık havaların ve karma havaların girişinde veya aralarında da icra edildiği birçok örnek mevcuttur. Açış, çoğunlukla icra edilecek eserin öncesinde, ezgisel seyir göz önünde bulundurularak eseri icra edecek kişiyi veya dinleyiciyi o esere hazırlamak için uygulanır.

Genellikle icra edilecek ezgi bütünlüğünün tüm niteliklerinin açışta gösterilmesi idealize edilmektedir. Bu bağlamda yöresel icracılar daha çok geleceğin belirlediği sınırlar içerisinde açış yapmakta ve icra edecekleri ezginin hemen hemen aynısını daha genişleterek ve esneterek çalmaktadır. Bu sebeple açış yapan kişinin, yöresel ezgi kalıplarına hâkimiyeti, bilgi, beceri ve donanım bakımından önemli bir yeterliliğe sahip olması önemlidir.

Geleneksel icra biçiminin yanı sıra açışlar, stilize³ icracılar tarafından daha farklı bir yapı ile icra edilmektedir. Bu icracıların, farklı müzik birikimlerinin etkisiyle geleneksel ezgi yapısını farklı ezgisel motifler ile genişleterek; yetenek, bilgi ve inisiyatifi doğrultusunda bu ezgi bütünlüğünün sınırlarını zorladığı ve hatta dışına çıktığı örnekleri de bulunmaktadır.^{3*}

Bir doğaçlama biçimi olan açış, kişisel özgürlüğü ve özgünlüğü bünyesinde barındırır. Ancak gelenek, belirlenmiş kalıplar hâlinde icra edilen açışları bir türün içinde değerlendirmeyi zorunlu kılar. Türsel nitelik gösteren Türk halk müziği açışları, yapılaş biçimi, kullanılan kalıp ezgiler ve açışın diğer temel prensipleri (tavır, nüans, tını, doku vb.) üzerinden ele alınabilir. Bu da bize açışı yerel müzik türü olarak somutlayan bir sonuç verir.

Yerel müziklerden beslenen stilize halk müziği^{3**} icra uygulamalarında, daha önce belirtildiği gibi tür-dışı açış örneklerine de rastlanmaktadır. Tür-dışı açışlar, geleneğin belirlediği kalıplaşmış ezgi kümelerinden bağımsız olarak, icracının müzikal birikiminin üstüne o anki ruh hâlinin iradî olarak eklenmesiyle oluşmaktadır ve bu eklenme hâlinin ezgisel göstergesi, herhangi bir yerel müzik türünü tam anlamıyla yansıtmamaktadır.

* Resmi veya gayresmî müzik kurumundan eğitim almış, kentli icracılar kastedilmektedir.

** Bu duruma en iyi örneklerden biri Arif Sağ'ın 2002 yılında Esen Müzik tarafından yayınlanan "Dost Yarası" albümünde icra ettiği "Açış" eseridir.

*** Geleneksel nüveleri bünyesinde barındırmasının yanında, "kentli-modern" bir dünya algısıyla yeniliğe açık bir biçimde kurgulanan halk müziğine bu ismi vermektediriz.

Açış ve Yorum(cu)

Yorum, müziksel iletişim sürecinin bir parçasıdır. Bu iletişim sürecini yürüten icracıya da “yorumcu” denir. Yorumcu, bu iletişim sürecinde zihnindeki verileri, müziksel bilgi birikimini ve icra anındaki ruhsal/duygu durumunu yapmış olduğu icraya yansıtarak bireysel bir ezgi inşa eder. Açış konusu bağlamında yorum, açışı yapan kişinin eşlik edeceği ezgiyi ve ona benzer başka ezgi yapılarını harmanlamasıyla oluşan bir süreci bünyesinde taşır. Bu durum her ne kadar “serbest”miş gibi görünse de kendi içerisinde geleneğin belirlediği sınırlarla çevrilidir. Yorumcu hem görece özgürdür hem de belirli unsurlar doğrultusunda sınırlar içerisinde. Bu sınırlılık, gelenek tarafından belirlenmiş yöresel ezgi motifleriyle çizilmektedir. Yorumda belirleyici olan, yorumcunun yöresel ezgi hafızası, çalgı hâkimiyeti, pratik düşünme yetisi, ruhsal ve fiziksel konsantrasyonu ve mekân koşullarıdır.

Yorumcunun icra edeceği açışta yöresel ezgi repertuarına hâkimiyeti, yöresel ezgi kodlarını uygun bir kurguyla birleştirmesini kolaylaştırmaktadır. Herhangi bir türde yapılan açış, yorumcunun o türün repertuarına ve ezgi yapısına hâkimiyetini gerektirir. Kişisel görüşmeler yapılan icracıların çoğu ya farklı ezgi repertuarından parça motifler alıp icra edilecek ezgiye uyarladıklarını* ya da çok fazla uzun hava ezberlediklerini** belirtmişlerdir. Bu durum, yukarıda belirttiğimiz yöresel ezgi repertuarına hâkimiyet için iyi bir örnektir. Yorumcu, açış yapacağı ezgi repertuarının melodik kalıpları içerisinde belirli esnemeler ve genişletmeler yaparak bir tasarımda bulunur. Bu tasarım, geleneğin belirlediği parça motiflerin birbirine eklenmesi ile olabileceği gibi kişinin icra anındaki inisiyatifi doğrultusunda da yapılabilir.

Açışta iyi bir yorumun en önemli göstergelerinden biri de yorumcunun enstrüman icrasında uyguladığı farklı pozisyon teknikleri, kendine özgü bas-kılar, parmak rezonansları, tezene kullanma şekilleri ve daha çeşitli icra teknikleridir. Bu icra teknikleri, enstrümana hâkimiyetin göstergeleridir. Fakat çoğu zaman sadece enstrümana hâkimiyet, iyi bir açış için yeterli değildir. Bir yorumcu enstrümana çok hâkim olup yöresel ezgi hafızasına, pratik düşünme yetisine, ruhsal ve fiziksel konsantrasyona sahip değilse ortaya iyi bir açış çıkmayabilir. Bu koşulların hepsini aynı anda yerine getirmek icra edilecek açışın kalitesini belirlemektedir. Mekâna göre, yapılacak açışın fonksiyonu değişebilmektedir. Mekân, icra edilecek açışın özgürlüğünün ve sınırlılığının belirleyicisidir. İcranın sunulacağı mekân, yorumcuya yön vermektedir. İcra edilecek mekân ile birlikte dinleyici kitlesi de yorumcu üzerinde etkin bir rol oynamaktadır. Çünkü her mekânın kitlesi ve kitlenin müzikal beklentisi farklıdır. Örneğin: Bağlama icrasının yapılabileceği yerler konser salonu, cem ortamı, oda/ev muhabbetleri ve düğünlerdir. Bir konser mekânında yapılacak

* Erdal Erzincan ile kişisel görüşme, 7 Temmuz 2021, İstanbul.

** Yavuz Top ile kişisel görüşme, 15 Ağustos 2021, İstanbul.

açışın dinleyici kitlesinin kozmopolitliğinden kaynaklı özgürlüğü; cem ortamında yapılacak açışın ise belirli bir inanç grubu olmasından kaynaklı sınırlılığı beraberinde getirmektedir. Bu doğrultuda halk müziği icracısı Erdal Erzincan'ın "Mekân emreder neyi çalacağını"^{**} söylemi, açışın mekân ile ilişkisini belirleyici nitelikte bir ifadedir.

İcracının kültürel, çevresel ve müziksel donanımı da açışta belirleyici rol oynamaktadır. Yöresel icracılar, buldukları yörelerin ezgi yapıları üzerinden belirli ezgi motiflerini bir araya getirerek kurgu yapmaktadır. Özellikle geçmişte farklı kültürlerle çok fazla etkileşim halinde olunmamasının da etkisiyle, açışta kullanılan ezgi motifleri de daha çok yörenin belirlediği sınırlar içerisinde hareket etmektedir. Fakat yirminci yüzyılın ortalarından itibaren özellikle köyden kente göçün artması, farklı kültürlerin iç içe geçmesine olanak tanımıştır. Kentli icracıların kent ortamında kültürleşmenin etkisiyle birlikte ezgi alışverişine açık olması, icra edilen açışlarda farklı yörelerin ezgi motiflerinin de kolaja eklenmesine sebebiyet vermiştir. Özellikle bağlama icrasında Arif Sağ, Hasret Gültekin, Yavuz Top, Musa Eroğlu, Talip Özkan ve Nida Tüfekçi gibi icracılar farklı yörelerin ezgi yapılanmalarını bireysel inisiyatif kullanarak harmanlamışlardır.^{**} Bazı yöresel icracılar da yukarıda belirtilen isimlerden etkilenmiş ve bu sebeple yöresel icralarında farklı ezgisel pasajlara yer vermiştir.

Açış ve Yeniden İnşa Kavramı

Yeniden inşâ kavramına, mimari, sosyoloji, müzikoloji ve etnomüzikoloji gibi birçok alanda sıklıkla başvurulmaktadır. Mimari, sosyoloji ve politika alanlarında kavramın tanımı netlik gösterse de müzik alanında kesin bir tanımına rastlanılmamaktadır. Örneğin mimaride, "bir şeyi yeniden inşa etme, onarma veya restore etme eylemi veya süreci" olarak tanımlanan kavram; sosyolojide "araştırma yoluyla elde edilen bilgileri kullanarak geçmişten bir şeyin yeniden yaratılması veya yeniden hayal edilmesi" şeklinde ifade edilmektedir (WEB-4, 2022). Fakat müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri içerisinde yapılan taramalar sonucunda bir tanıma rastlanılmamıştır. Bu sebeple çalışma özelinde biz, herhangi bir ezginin, farklı kişiler tarafından sözlü veya çalgısal olarak icra edildiğinde yeniden yorumlanması ve nüans, motif veya üslup açısından farklılık göstermesi olarak ele almaktayız.

Bir doğaçlama ürünü olan açış, icra anına, icracının inisiyatifine yönelik bir şey olmasından kaynaklı yorumlanmaya ve yeniden inşaaya oldukça açık bir yapıdadır. Sınırlarının yanı sıra içerisinde böyle bir özgürlüğü ve özgünlüğü de barındıran açış performansları, tekrar icra edilmek istendiğinde başka

* Erdal Erzincan, *Kişisel Görüşme*, 7 Temmuz 2021, İstanbul.

** Arif Sağ'ın 1990 yılında Güvercin Müzik tarafından yayınlanan "Duygular Dönüştü Söze" isimli albümünde icra ettiği "Dolap" isimli eserin girişindeki açış icrası bu örneklerden biridir.

bir yorum biçimine dönüşmektedir. Bazı kalıp ezgi ve müzikal motifler aynı kalsa da her açış icrası kendi özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Bu genel ifadeleri bazı örnekler üzerinden somutlaştırmak istersek: İç Anadolu Bölgesi'nin mahalli icracılarından olan Çekiç Ali, Hacı Taşan ve Neşet Ertaş, çoğunlukla Muharrem Ertaş'ın icra ettiği bozlakları seslendirdiklerinde yaptıkları açışlar, Muharrem Ertaş'ın icrasından nüveler taşısa da oldukça çeşitlendirilmiş şekilde yeniden kurgulanmaktadır.

Aynı durumu Teke Bölgesi'ndeki "Boğaz Havaları"nda da görmek mümkündür. Teke Bölgesi yöresel icracılarından olan Ramazan Güngör ve Hayri Dev, kendilerinden önceki icracılardan edindikleri ezgileri, kendi tavırlarıyla ve üslûplarıyla yeniden inşa etmektedirler. Bu durumda icra ettikleri ezgi nüveleri aynı kalsa da çeşitli bireysel icra teknikleri ile kendi tavırlarını ortaya koymaktadırlar. Bu örnekler geleneksel açış icralarında, yeniden inşanın göstergesidir.

Açış ve Notasyon

Türkiye'de ezgisel hafıza genellikle sözlü kültür üzerinden devam etmektedir. Böylelikle geçmişte icra edilen ezgi, günümüz algısıyla tekrarlanmakta, yenilenmekte ve aktarılmaktadır. Bu sayede kültürel/kolektif belleğin devamlılığı sağlanmaktadır. Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren yazılı kültür de buna eşlik etmektedir. Herhangi bir ezginin metinsel belleğe (notaya) dökülmesi zaruret olmasa da uygulanan bir yöntemdir. Özellikle yirminci yüzyılın ortalarından itibaren müzik yazı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte, duyulan herhangi bir ezginin yazıya dökülebilmesi daha da kolaylaşmıştır.

Serbest tartımlı ezgilerin notaya alınabilirliği konusu, müzik alanında oldukça tartışmalıdır. Çünkü özellikle halk müziğinde yer alan serbest tartımlı ezgilerdeki mikro-tonlar, nüanslar, esnemeler ve süslemelerin açıklayıcı dipnotlar veya bu etkenleri ifade edecek işaretler olmadan tam anlamıyla yazıya dökülmesi mümkün değildir. Notasyon, herhangi bir düzenli ölçü özelliği gösteren ezgide dahi tam anlamıyla sonuç veremediği gibi serbest tartımlı ezgilerin esnek ve özgün icrasından kaynaklı sadece ana hatlarını verebilecek bir yöntemdir. Fakat günümüzde, serbest tartımlı ezgilerde (uzun hava ve açış) icraya en yakın notasyon yönteminin uygulandığı görülmektedir. Bu detaylı notasyon şekli, serbest tartımlı ezgilerin analizini ve incelenmesini daha mümkün hâle gelmektedir. Sağladığı bir başka kolaylık ise, icra etme sürecinde dinleme pratiğinin yanı sıra destekleyici bir rol üstlenmesidir.

Herhangi serbest tartımlı bir ezginin, icracının nüansları, esnemeleri, çalım teknikleri göz önünde bulundurularak notaya alınması büyük önem arz etmektedir. Notasyon içerisinde, bazı semboller ile birlikte bu esasların hangisinin karşılandığına dair detaylandırma yapılması gerekmektedir.

Türk halk müziğinde bağlama ile icra edilen açışların notasyonuna dair bir

örnek aşağıda yer almaktadır. Bu örnekte, bir nüans biçimi olan glissando ve çalım tekniği olan çarpma/çekme, notasyon içerisinde kendine has sembol ve işaretler ile birlikte verilmiştir.

Karaman'da Benim Yarım Karaman
(Bozlak Açış)

Kırşehir
Çekiç Ali (Ali Ersan) Notaya Alan: Erhan Özdemir

Şekil 1: Çekiç Ali'nin "Karaman'da Benim Yarım Karaman" Bozlak Açış İcrası Mengi örneğinin notasyonu*

*

Türk Halk Müziği Türlerinde Açış Özellikleri

Açış ezgileri, sözlü ezgiler kadar toplumun belleğinde yer etmese de belli oranda hatırlatıcı bir rol üstlenmektedir. Serbest tartımlı çalgısal icra, sözden önce ezgiyi hatırlatması sebebiyle bir hazırlayıcı bellek görevi görmektedir. Açışlar herhangi bir halk müziği türünün girişinde icra edildiğinde, gelecek ezgisel bütünlüğü bazen doğrudan ve tümüyle; bazen de dolaylı olarak ve yalnızca ezgiyi çağrıştıracak nüveleri/makamsal örgüyü bünyesinde taşıyarak bir hazırlayıcı bellek olarak önbilgi oluşturmaktadır. Türk halk müziği

* <https://www.youtube.com/watch?v=m3AYb3wLL5M>, Yayın Tarihi: 14 Kasım 2014, Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2021.

formları (uzun hava, kırık hava, karma hava) içerisinde yer alan türlerin kendilerine özgü ezgisel kurgu biçimleri de icra edilecek açışın ezgisel karakterini ve örgüsünü doğrudan etkilemektedir. Bu önbilgiyi şekillendiren, türün gelenek içerisinde kurgulanmış ezgi motifleri ve kalıplaşmış ezgi kümeleridir.

Türk Halk müziği içerisinde geleneksel olarak çoğunlukla uzun hava türleri içerisinde açış icrasına rastlanmaktadır. Bu sebeple çalışmanın sınırlarını çizebilmek için yalnızca açış icrası yapılan uzun hava türleri ele alınmaktadır. Uzun havalarda yerel bazda türlere bağlı olarak özgün ses kullanımı ve tavır farklılıkları gözetilerek bir takım ortak motiflerin varlığını tespit etmek ve kendi içinde belli başlı genellemeler yapmak mümkündür. Her türün kendine has bu yerel kurgusu, türün ve icra edilecek açışın belirleyici özelliğidir. Uzun hava türlerinin genelinde, ezgisel kurgular "çarpma/çekme", "tril", "glissando" ve "vibrato" gibi icra teknikleri üzerinden bir ortaklığa sahiptir. Ama her bir tür içerisinde bunların kullanım ve kurgulanım biçimleri kendilerine özgüdür.

Bu özgün yapıları anlatabilmek için açış yapılan her uzun hava türünün, açış özellikleri ve çalım teknikleri kalıp ezgileri üzerinden aşağıda verilmektedir.

Bozlak

Bozlaklarda dört farklı tipte açış yapısı bulunmaktadır.

- Birinci tip açış yapısı yaklaşık bir buçuk oktavlık ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin altıncı ve onuncu dereceleri arasında gezinti yapılarak açışa başlanır. Sonra sırasıyla sekizinci, yedinci ve üçüncü derecesinde geçici kalışlar yapılarak karara gelinir. Açışın sonunda sekizinci derece duyurularak söze giriş verilir.
- İkinci tip açış yapısı bir oktavlık ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin beşinci derecesiyle açışa başlanır. Sırasıyla eksen sesinin beşinci ve üçüncü derecesinde geçici kalışlar yapılır ve sekizinci derece duyurularak söze giriş verilir.
- Üçüncü tip açış yapısı, bir oktavlık ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin sekizinci derecesiyle açışa başlanır. Eksen sesinin sırasıyla sekizinci, beşinci ve üçüncü derecesinde geçici kalışlar yapılır ve sekizinci derece duyurularak söze giriş verilir.
- Dördüncü tip açış yapısı, en fazla altı ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin üçüncü derecesiyle açışa başlanır. Sonrasında karar ile altıncı derecesi arasında gezinti yapılarak karara gelinir ve sekizinci derece duyurularak söze giriş verilir.
- Beşinci tip açış yapısı ise bir buçuk oktavlık ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin on birinci derecesiyle açışa başlanır. Sırasıyla on birinci ve sekizinci derecelerde geçici kalışlar sergilenerek karara dönülür ve karar sesinin bir oktav tizine gidilerek söze giriş verilir.

Bozlak açışlarında kalıplaşmış ezgi kümeleri türün karakteristik özelliğini yansıtmaktadır. Yaygın olarak çarpma/çekme, tril ve glissandolu icra tekniği uygulanmaktadır. Çarpma/çekme tekniği çoğunlukla yarım ve bir buçuk ses aralığında uygulansa da bazen altı ses aralığı içerisinde de uygulanabilmektedir. Tril, çoğunlukla karar sesine dönülürken karar perdesi ile yarım ses tiz bölgesi arasında gösterilmektedir. Glissandolu çalım tekniği ise, genellikle herhangi bir sesin, yarım, iki, üç ve dört ses tiz bölgesine doğru yapılmaktadır. Bozlak açışlarında bağlamaların akort sistemi çoğunlukla “bozuk düzen” ve “Abdal düzeni”dir. Açışlarda bazen bağlamanın alt boş teli, bazen de alt boş telin dördüncü derecesi eksen olarak alınmaktadır.

Bozlak açışlarında en sık kullanılan çalım tekniklerine örnekler:

Çarpma/çekme:



Tril:



Glissando:



Teke yöresi uzun havaları

Teke yöresi uzun havaları iki türde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri boğaz çalma havası iken diğeri gurbet havalarıdır. Boğaz çalma havalarında iki farklı tipte açış yapısı bulunmaktadır.

- Boğaz çalma havalarının birinci tip açış yapısı bir oktavlık ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin sekizinci derecesi ile beşinci derecesini şelpe tekniğiyle duyurarak açışa başlanır. Bu ezgi göstereni, tam anlamıyla Teke Bölgesi'nin kalıplaşmış müzikal gösterenidir. Sonra sırasıyla eksen sesinin dördüncü ve üçüncü derecelerinde geçici kalıplar yapılır ve karara dönülerek söze giriş verilir.
- İkinci tip açış yapısı ise bir buçuk oktavlık ses aralığına sahiptir ve eksenin bir oktav tiz sesiyle açışa başlanır. Açış içerisinde sırasıyla yedinci, altıncı, dördüncü, beşinci ve üçüncü derecelerde geçici kalıplar yapılmaktadır. Bu açış yapısının en karakteristik özelliği tel çekme yöntemiyle icra edilmesidir.

Boğaz çalma havalarında yaygın olarak çarpma/çekme ve vibratolu icra tekniği uygulanmaktadır. Çarpma/çekme tekniği, şelpe tekniğinden kaynaklı her ses üzerinde uygulanabilmektedir. Vibratolu icra tekniği ise, çoğunlukla eksen sesinin ikinci ve dördüncü derecelerinde uygulanmaktadır.

Gurbet havalarında da iki farklı tipte açış yapısı bulunmaktadır.

- Bunlardan birinci tip açış, genellikle el ile çalım tekniği kullanılarak icra edilmektedir ve yörede herkes tarafından bilinen kalıplaşmış bir ezgi kümesinden oluşmaktadır. Yaklaşık yedi ses aralığı içerisinde seyir eden bu açışta, beşinci derece ile açışa başlanır. Açış içerisinde beşinci derecede geçici kalışlar yapılarak basamak hâlinde karara dönülür. Söze giriş verilirken de kararda kalınır. El ile icra tekniğinde yöreye has bir tril yapısını bünyesinde barındırır.
- İkinci tip açış yapısı ise yaklaşık bir buçuk oktavlık ses aralığına sahiptir ve beşinci derece ile açışa başlanır. Sonra sırasıyla beşinci, ikinci, sekizinci, beşinci ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılarak karar sesinin bir tiz oktavında söze giriş verilir. Bu açış tipinin en önemli göstereni bağlamada tezene ile zeybek tavrında icra edilmesidir.

Gurbet havalarında ise yaygın olarak çarpma/çekme ve trilli icra tekniği uygulanmaktadır. Çarpma/çekme tekniği altı ses aralığına kadar uygulanabilmektedir. Trilli icra tekniği ise çoğunlukla eksen sesinin beşinci, sekizinci ve dokuzuncu derecelerinde uygulanmaktadır. Teke bölgesi uzun havalarında genellikle cura veya bağlama ile açışlar yapılır. Curada, “bağlama düzeni” ve yörede “cura düzeni” olarak bilinen akort sistemleri kullanılırken; bağlamada genellikle “bağlama düzeni” tercih edilmektedir. Teke yöresi açışlarında el ile veya tezeneyle icra tekniği kullanılmaktadır. Açışlarda el ile icra tekniği (şelpe), yörenin en karakteristik icra yapısını yansıtır.

Çarpma/çekme:



Tril:



Vibrato:



Maya

Maya açışlarında dört farklı tipte açış yapısı bulunmaktadır.

- Birinci tip açış yapısı, beş ses içerisinde seyir etmektedir. Dördüncü derece ile açışa başlanır. Sırasıyla dördüncü, üçüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılır. Söze giriş verilirken de dördüncü derece duyurulur.
- İkinci tip açış yapısı da beş ses arasında seyir eder ve beşinci derece ile açışa başlanır. Sonra sırasıyla beşinci ve dördüncü derecelerde geçici kalışlar yapılır. Son olarak beşinci derece duyurularak söze giriş verilir.
- Üçüncü tip açış yapısı bir oktav ses aralığına sahiptir. Bu yapıda da beşinci derece ile açışa başlanır. Fakat eksen sesinin altıncı ve yedinci derecesi oldukça sık duyurulur. Açış içerisinde sırasıyla beşinci, üçüncü ve dördüncü derecelerde geçici kalışlar yapılır. Söze giriş verirken beşinci derece duyurulur.
- Dördüncü tip açış yapısı ise yaklaşık bir buçuk oktav ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin onuncu derecesi ile açışa başlanır. Sırasıyla onuncu, yedinci ve üçüncü derecelerde geçici kalışlar yapılarak karara dönlür. Söze giriş verirken karar sesinin bir oktav tizi duyurulur.

İcra tekniği olarak çarpma/çekme gösterenleri bu türün en karakteristik özelliğidir. Çarpma ve çekme tekniği, herhangi bir sesin bir ses veya üç ses tiz bölgesine uygulanmaktadır. Daha çok söz kısmının ezgisel yapısı yapılan çeşitli süslemelerle sergilenir. Mayalarda yapılan açışlar, herhangi bir sesin birinci veya ikinci derece tiz veya pest bölgelerine doğru, senkoplu çarpma/çekmelerin uygulandığı, tekrara dayalı bir icra biçimini bünyesinde barındırır. Geleneksel maya açışlarında tespitlerimize göre bağlamada çoğunlukla “bozuk düzen” kullanılmaktadır.

Çarpma/çekme:



Hoyrat

Hoyrat açışlarında iki farklı tipte yapı bulunmaktadır.

- Birinci tip açış yapısı yedi ses aralığı içerisinde icra edilmektedir. Eksen sesinin dördüncü derecesiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla üçüncü derece ve dördüncü derecede geçici kalışlar yapılarak karara gelinir ve kararda kalınarak söze giriş verilir.
- İkinci tip açış yapısında da dördüncü derece ile açışa başlanır. Sonra sırasıyla dördüncü, üçüncü, dördüncü, üçüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılarak karara gelinir. Kararda kalınarak söze giriş verilir.

İcra tekniği olarak çarpma/çekme, glissando ve vibratolu ortak gösterenler kullanılmaktadır. Hoyrat açışlarında kullanılan çarpma/çekme tekniği yoğun olarak herhangi bir sesin ikinci ve üçüncü derecesine senkoplu bir biçimde uygulanmaktadır. Glissando tekniği ise herhangi bir sesin iki, üç ve beş derece tiz bölgesine doğru yapılmaktadır. Vibrato tekniği, icracının bağlamada bastığı herhangi bir ses üzerinde parmağını sağ ve sol tarafa hareket ettirmesi şeklinde uygulanmaktadır. Çoğunlukla eksen sesinin ikinci ve üçüncü derecelerinde vibrato tekniğinin uygulandığı tespitlerimiz arasındadır. Bağlamada genellikle “bozuk düzen” ile icra yapılmaktadır. Alt boş tel veya alt boş telin dördüncü derecesi eksen olarak alınmaktadır. Bozuk düzen içerisinde alt boş tel karar alındığında da bir oktav tiz bölgeden icra yapılmaktadır. Tiz bölgeden yapılan icralar, hoyratın tiz sestem okunmasıyla bağlantılı bir durumdur. Hoyrat açışlarında yöresel söyleme üslubundaki müzikal yapının, açışlardaki gösterenlerde belirleyici unsur olduğu tespitlerimiz arasındadır.

Çarpma/çekme:



Glissandon:



Vibrato:



Barak havaları

Barak havası açışlarında beş farklı tipte yapı bulunmaktadır.

- Birinci tip açış yapısı yedi ses içerisinde hareket etmektedir. Eksen sesinin beşinci derecesiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla beşinci, dördüncü ve üçüncü derecelerde geçici kalıplar yapılır. Söze giriş verilirken beşinci derece duyurulur.
- İkinci tip açış yapısı, beş ses içerisinde hareket etmektedir. Eksen sesinin bir buçuk ses pestiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla karar, dördüncü, üçüncü ve ikinci derecelerde geçici kalıplar yapılır. Söze giriş verilirken karar sesinde durulur.

- Üçüncü tip açış yapısı, bir oktav ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin bir oktav tiziyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla beşinci ve üçüncü derecede geçici kalışlar yapılarak karara dönülür. Söze giriş verilirken eksen sesinin bir oktav tiz bölgesi duyurulur.
- Dördüncü tip açış yapısı dört ses içerisinde hareket etmektedir. Eksen sesinin üçüncü derecesiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla üçüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılarak karara dönülür. Söze giriş verilirken karar sesinde durulur.
- Beşinci tip açış yapısı, yedi ses içerisinde hareket etmektedir. Eksen sesinin beşinci derecesiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla beşinci ve dördüncü derecelerde geçici kalışlar yapılarak karara gelinir. Söze giriş verilirken beşinci derece duyurulur.

Barak açışlarında icra tekniği olarak çarpma/çekme, vibrato ve glissandolu ortak gösterenler kullanılmaktadır. Çarpma/çekme tekniği herhangi bir sesin ikinci, üçüncü ve dördüncü derecelerine uygulanmaktadır. Vibrato tekniği, icracının bağlamada bastığı ses üzerinde parmaklarını sağa sola hareket ettirmesi şeklinde uygulanmaktadır. Glissandolu icra tekniği ise herhangi bir sesin bir buçuk veya bir derece pest bölgesine doğru uygulanmaktadır. Bağlamada çoğunlukla “bozuk düzen” kullanılır. Alt boş tel veya alt boş telin dördüncü derecesi eksen olarak alınmaktadır.

Çarpma/çekme:



Vibrato:



Glissando:



Arguvan havaları

Arguvan havası açışlarında beş farklı tipte yapı bulunmaktadır.

- Birinci tip açış yapısı dört ses içerisinde hareket etmektedir. Eksen sesi ile açışa başlanır. Sonra sırasıyla üçüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılarak karara gelinir. Söze giriş verilirken karar sesinde durulur.

- İkinci tip açış yapısı yedi ses içerisinde hareket etmektedir. Eksen sesinin yedinci derecesiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla üçüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılır. Söze giriş verilirken kararda durulur.
- Üçüncü tip açış yapısı beş ses içerisinde hareket etmektedir. Eksen sesinin ikinci derecesiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla dördüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılarak karara dönülür. Söze giriş verilirken karar sesinde durulur.
- Dördüncü tip açış yapısı, altı ses içerisinde hareket etmektedir. Eksen sesinin beşinci derecesiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla üçüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılarak karar sesine gelinir. Söze giriş verilirken karar sesinde durulur.
- Beşinci tip açış yapısında ise eksen sesinin üçüncü derecesiyle açışa başlanır. Sonra sırasıyla üçüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılarak karar sesine gelinir. Söze giriş verilirken karar sesinde durulur.

Arguvan yöresinde icra edilen açışların temel özelliği ezgilerin kısa kısa ve basamak şeklinde inici bir seyirle icra edilmesidir. Açışlarda yukarıda da belirtildiği gibi sözel kısmın ezgisel yapısı aynen çalgı icrasına uyarlanmaktadır. Arguvan havası açışlarında diğer türlerde tespit ettiğimiz karakteristik motiflerden ziyâde kalıp ezgi kümeleri mevcuttur. Bu kalıp ezgi kümeleri yörede farklı sözlerle okunduğu için açışlarda çoğunlukla kalıp ezgiler, yöredeki icracıların bireysel süslemeleriyle sergilenmektedir. Arguvan havası açışlarında icra tekniği olarak herhangi bir sesin ikinci derecesinin bir tiz veya pest sesine çarpma/çekme ortak gösterenleri uygulanırken, temelde belirleyici olan yörenin karakteristik kalıp ezgilerinin açış yapısını oluşturmasıdır. Bağlamada ise genellikle “bozuk düzen” ve “bağlama düzeni” kullanılmaktadır.

Çarpma/çekme:



Çamşılı havası

Çamşılı havası açışlarında iki farklı tipte yapı bulunmaktadır.

- Birinci tip açış yapısında, beş ses içerisinde hareket edilir. Eksen sesinin dördüncü derecesi ile açışa başlanır ve sırasıyla dördüncü ve ikinci derecelerde geçici kalışlar yapılarak karar sesine dönülür. Söze giriş verilirken karar sesi duyurulur.
- İkinci tip açış yapısı ise bir buçuk oktav ses aralığına sahiptir. Eksen sesinin on birinci derecesi ile açışa başlanır. Sonra sırasıyla onuncu, dokuzuncu, yedinci, sekizinci ve üçüncü derecelerde geçici kalışlar yapılarak karar sesine gelinir. Karar sesinde durularak söze giriş verilir.

Çamşılı havalarına yapılan açışlar genellikle bağlama düzeni* ile sergilenmektedir. Bu sebeple bağlama düzeninin karakteristik tavrını ortaya koyan yöresel ezgi motifleri açışların temel yapısını oluşturmaktadır. Bağlamada Sivas bölgesine has bir icra tarzı olan “sarma” çalım tekniği, Çamşılı uzun havalarında da karakteristik bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. “Sarma” icra tekniği, bağlamanın sap kısmında ellerin sapı kavramasıyla orta tel ve üst tel-den aynı sesin çıkartılmasına yönelik bir çalım tarzıdır. Bu icra biçimi, yöreye has bir çalım tekniğini doğurmuştur.

Çarpma/çekme:



SONUÇ

Doğaçlama, geleneksel Türk halk müziği ve bu bağlamda “açış” üzerinden düşünüldüğünde, bilinenin aksine sınırsız bir özgürlükten ziyade, kendi içinde geleneğin belirlediği çerçevelerle sınırlandırılmaktadır. Kişisel özgürlüğü ve özgünlüğü bünyesinde barındıran bir müzikal süreç olmakla birlikte, açış özelinde geleneğin belirlediği kalıplardan bağımsız bir yapı sergilenememektedir. Gerek ezgisel gerekse tavrı bakımından oluşturulmuş bu sınırlılık içerisindeki yapı, icra edilen açışları her bir tür için kendine özgü kılmakta ve kendi türü içerisinde değerlendirmeyi zorunlu hâle getirmektedir. Açışlarda tespit edilen karakteristik “çarpma/çekme”, “tril”, “vibrato” ve “glissando”-lu kalıp ezgiler doğrultusunda her türün belirleyici motiflere sahip olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Her bir tür içinde hangi motif mevcut ise, yalnızca onlar belirtilmiştir.

Türk halk müziği uzun hava türleri, yöresel bakımdan –istisnalar dışında– sınırları belli olan ve bu sınırlar doğrultusunda yöreye özgü oluşan ses kültürünü yansıtmaya rağmen; kendi türü içerisinde bazı ses işleme biçimi ve icra teknikleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. Fakat yine de her bir tür için müzikal bakımdan sınırlı sayıda açış yapısı olduğunu belirtmek gerekir.

Gelenek içerisinde sözlü uzun hava, karma hava, -istisnai bir biçimde- kırık hava ve çalgısal serbest gezintilerin içerisinde açış icralarına rastlanmaktadır. Fakat karakteristik yöresel ezgi motiflerini barındıran açışlar, çoğunlukla uzun hava formunun alt başlığındaki türlerde karşımıza çıkmaktadır. Yapmış olduğumuz netnografik ve etnografik alan araştırmalarında Türkiye’nin halk müziği geleneği içerisinde kırık hava türlerinde açış icrası istisnai olarak yer almaktadır fakat TRT kurumunun etkisiyle birlikte özellikle stilize icracılar arasında kırık hava formundaki eserlerin öncesinde açışların icra edilmesinin

* Bağlama Düzeni: La eksenli düşünüldüğünde alt tel: re, orta tel: sol, üst tel: la şeklindedir.

yaygınlaştığı ve bunun günümüze dek süregeldiği tespitlerimiz arasındadır.

Bu makale ile birlikte Türk halk müziğinde açış olgusu ve bağlama ile icra edilen açışların türsel özellikleri teorik ve kavramsal boyutta ele alınmış; bu çalışma ile birlikte Türk halk müziği alanına katkı sağlanmak amaçlanmıştır. Ayrıca Türk halk müziğinde yer alan yüzlerce çalgı ve bu çalgılara has karakteristik açış icraları hem kavramsal hem de teknik olarak analiz edilmeye muhtaçtır.

Kaynakça

- Assmann, Jan. (2018). Kültürel Bellek, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Bailey, Derek. (1992). Improvisation: its nature and practice in music, First Published in the United States of America, by Da Capo Press.
- Bailey, Derek. (2011). Doğaçlama, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Duygulu, Melih. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Halbwachs, Maurice. (2019). Kolektif Bellek, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.
- Özbek, Mehmet. (2014). Türk Halk Müziği Terimleri Sözlüğü, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Şenel, Süleyman, (1992), "Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler", IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, C. III, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Türkçe Sözlük, (1998); [8. Baskı], Ankara, TDK.

Elektronik Yayınlar /İnternet :

- WEB-1, (2022), TDV İslâm Ansiklopedisi İnternet Sitesi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/irtical>, Erişim Tarihi: 03.03.2022.
- WEB-2, (2022), Etimoloji Türkçe Web Sitesi, <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/empovize>, Erişim Tarihi: 16.04.2022.
- WEB-3, (2019), Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>
- WEB-4, (2022), Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/reconstruction#h1>, Erişim Tarihi: 06.11.2022

Kaynak Kişiler

- Mehmet Erenler ile kişisel görüşme, 26 Aralık 2019, İstanbul.
- Erdal Erzincan ile kişisel görüşme, 7 Temmuz 2021, İstanbul.
- Yavuz Top ile kişisel görüşme, 15 Ağustos 2021, İstanbul.



Popüler Kültürden Korkmanın Modası Geçti mi? Yüksek Kültür-Popüler Kültür Ayrımına Yeniden Bakış

Fırat KUTLUK*

Öz

Müzik beğenisi, basit görünen ama oldukça karmaşık ve çok boyutlu bir süreci işaret eder. Farklı disiplinlerden araştırmacıların farklı müzik türleri üzerinde yaptığı çalışmalarda ele aldıkları ölçütlerin günümüze değin gösterdiği değişim dikkat çekici. Sosyal sınıf gibi kültürel kimlik parametrelerini, cinsiyet, yaş, mod, mekân izler. Araya kişilik ve önyargı/kalıpyargı girer. Müziği dinleme biçimleri, kitaplarda da kendini net bir şekilde gösterir. Üst ve alt kültür ayrımları, hafiflik-ciddilik olgusu gibi durumlar sürekli karşımızdadır. Söz konusu kültür ve toplum olduğunda, karşımıza çıkabilecek terminoloji, sınıflama ve tanımlama sayısının sınırsız olduğu görülür. Başlangıçta popüler kültür ve yüksek kültür, net ayrım için yeterli gibi görünür. Çıkış noktası popüler kültürü “kötü etiketinden kurtarma” amaçlı çalışmalar yapılır. Ancak kültürel çalışmalar içinde ileri sürülen tezler, kaçınılmaz olarak yeni sorunları beraberinde getirir. Kimi çalışmalar her iki kültürü bağımsız ele alırken, teraziye koyan örnekler de karşımıza çıkar. “Kültürel demokrasi” biçiminde ortaya çıkan tez, karşılık bulduğu denli sert eleştirilere neden olur. Kimi yazarlara göre “sınıf”

ortadan kalkmıştır, kimilerine göre değişim göstermekle birlikte sınıf hiyerarşisi hala tüm belirginliğiyle ortadadır. Yüksek kültür, popüler kültür olarak tanımlanan kültür katmanlarının arasındaki sınırların belirsizleşmesi, beğenilerin iç içe geçmesi, farklı müzik türlerine denk gelecek bir kültür alanı betimlemenin güçleşmesi gibi durumların, yeni bir dönemin habercisi olduğu belirgin.

Anahtar Kelimeler: Müzik Beğenisi, Popüler Kültür, Toplumsal Sınıf, Omnivor, Kültürel Demokrasi

Is Getting Scared of Popular Culture Outdated? Rethinking Distinction Between High Culture and Popular Culture

Abstract

Music taste refers to a seemingly simple but highly complex and multidimensional process. The change in the criteria used by researchers from different disciplines in their studies on different music genres is remarkable. It monitors cultural identity parameters such as social class, gender, age, mode, space. Personality and prejudice/stereotype intervene. When it comes to culture and society, it is seen that the number of terminology, classification and definitions that we can come across is unlimited. At first, popular culture and high culture seem to suffice for a clear distinction. However, the theses put forward in cultural studies inevitably bring along new problems. The thesis, which emerged in the form of “cultural democracy”, causes harsh criticism as much as it responds. According to some writers, “class” has disappeared, according to others, although it has changed, the class hierarchy is still clearly evident. It is obvious that situations such as the blurring of the boundaries between the cultural layers defined as high culture and popular culture, the intertwining of tastes, the difficulty of describing a cultural space that will correspond to different music genres, are the harbingers of a new era.

Keywords: Music Taste, Popular Culture, Social Class, Omnivorous, Cultural Democracy

Giriş Niyetine

Popüler kültür-yüksek kültür konulu bir çalışmada ele alınması gereken kavramların çokluğu baş döndürür. Kültür ve sınıf, başat konular gibi dursa da bunların güncel tanımları, bir sınıf olgusunun hala yaşayıp yaşamadığı, sınıf hiyerarşisi ya da tartışılacak konuların hangi ülke bağlamında ele alınacağı gibi sorunlar belirleyicidir. Türkiye’de bu konuda yapılan çalışmaların ortak özelliği, kabaca üst-orta-alt olarak tanımlanan beğeni ve sınıf katmanları tanımları, popüler kültür tanımı, popüler kültür-yüksek kültür ayırımının kısa tarihsel süreci ve sürekli aynı literatürün yeniden değerlendirilmesi, moderne-postmodernite bakışları gibi konularla çerçevelenmesidir. Popüler kültüre yüklenen olumsuz anlamların yaratacağına inanılan tahribat nedeniyle bu kültürden en hafif deyişle “çekinilmesi” üzerine bir tarihsel arka plandan başlayarak günümüze değin yaşanan süreç ele alınmaz. Bu konuda bir kişisel değerlendirmeye karşılaşmak -yine aynı “çekinme” kaygısıyla- pek olası değildir. Konuyu ele alan sosyologların görüşleri sıkça refere edilir; herhangi bir güncelleme yapılmadan ya da eleştiri söz konusu olmaksızın.

Gans, 1974’te yayımlanan Popüler Kültür ve Yüksek Kültür başlıklı kitabının 1999’daki yeni basımının sunuşunda, kitabının “hala” popüler kültürü kimi saldırganlarına, özellikle kültürel demokrasi karşıtlarına karşı savunan bir eleştirel çalışma olmayı sürdürdüğünü vurgular. Gans’ın yine sunuşta verdiği belirgin bir mesaj daha söz konusu. Kimi düşünürlerin sınıfın artık yeterince önemli ve anlamlı bir kavram olmadığına inandıklarına değinerek, kitabının “sınıfı geri getirmek” için bir çağrı olarak da okunması gerektiğini yazar. Yazarın bu oldukça manifest başlangıcını, kitabın bütününde bir kültür savaşı olgusunun değerlendirileceği biçiminde açıkça görebiliriz. Dolayısıyla az önce vurguladığım benzeri çalışmalarda karşılaşmadığımız bir durumdur bu. Oysa kişisel görüşlerin, yorumların ve değerlendirmelerin olmadığı “review” tarzı çalışmalarla yürüyemeyecek denli özel bir alandır bu. Bu yazının başlığındaki popülerden kültürden korkma ve bunun modasının geçip geçmediğini sorgulamak hiç kuşkusuz yazının finalinde sonuca bağlanacak denli net olamaz. Bu ayırımın yeni bir kimlikle karşımızda olduğu açık, bir sınıf kavramının tüm canlılığıyla kendini koruduğu belirgin ve bunlara ben de kendi jargonumla “hala” inanıyorum. Omnivor tarzı yeni kavramlar, yeni medya gibi olgular kuşkusuz bir şeyleri değiştiriyor. Crossover tarzı denemeler oldukça gözde. Tüm bunlara yeni izlerkitle, yeni sanatçı profili, sanat ürününün ya da popülerlerin tüketilme biçimleri gibi şeyler de eklenince durumu yeniden değerlendirmek kaçınılmaz hale geliyor.

Müzik Beğenisinin Kültürel ve Sınıfsal Yapısı

Müzik beğenisi, çok basit görünen ama oldukça karmaşık ve çok boyutlu bir süreci işaret eder. Beğeniyi belirleyen şeyler oldukça değişken ve fazladır.

Farklı disiplinlerden araştırmacıların farklı müzik türleri üzerinde yaptığı çalışmalarda ele aldıkları ölçütlerin günümüze değin gösterdiği değişim dikkat çekici. Sosyal sınıf gibi kültürel kimlik parametrelerini, cinsiyet, yaş, mod, mekan izler. Araya kişilik ve önyargı/kalıpyargı girer. Kimi zaman ise beğeni biyolojik bir fonksiyon çerçevesinde duygu odaklı olarak ele alınır. Çalışmalarda kullanılan yöntem, müzik türleri ve uyaranlar oldukça farklıdır. Genel olan, büyük bir yüzdenin batı sanat müziği örnekleri kullanması ve seçilen müziklerin katılımcılarda uyandırdığı duyguları tanımlama üzerine olmaları. Bu açıdan konuyla ilgili araştırma yapan disiplinlerin uğraşı alanlarını tanımlamak yerinde olur. Psikoloji çalışmaları, müzik dinleme biçimleri, müzik beğenileri, müziğin uyandırdığı duygular, yaş, cinsiyet gibi konulara odaklanır. Kültürel kimlik, psikoloji çalışmalarının ilgisini çekmez ve bu açıdan ciddi sakıncaları bulunmaktadır. Bir diğer sorun ise çalışmaların büyük bir bölümünün batı sanat müziği uyaranları kullanmasıdır. Nöroloji çalışmaları müzik beğenisiyle ilgili beyin görüntüleme teknikleri kullanarak veri elde etmeye çalışır. Burada da kimlik ve kültürel etkiler devre dışıdır. Müzik tercihi, beğenilen/beğenilmeyen müzikler gibi uyaranlara beynin verdiği tepki ölçülmeye çalışılır.

Popüler müzik araştırmalarının temelini ise “kültürel kimlik” oluşturur. Sosyoloji, antropoloji ve müzikolojinin ortak çalışma alanları içinde önemli yer tutan konu, kültürel kimlik ve müzik arasındaki ilişkiyi masaya yatırır. Müzik bir duygulanım aracı olarak değil, yaşamsal bir ürün olarak ele alınır. Shepperd, Middleton, Frith, Shore gibi isimler merak ettikleri soruları birbirini ardına sorar ve yanıtlarını arar. Popüler kültür sosyolojisi, ilgi duyduğu alanlar, çalışma başlıkları ve doğal olarak örnek olaylarıyla başlangıçta tepki çeker. Popülere olan standart saldırı burada da kendini gösterir. Kültür, toplumsal yapı, gündelik yaşam ilişkisi sıkı bir şekilde ele alınır.

Yazı dili de içeriklere göre birden değişir. Batı sanat müziği ve popüler kültür çalışmalarından kimi örnekler karşılaştırıldığında durumu daha iyi anlamak olası. Sözelimi Dick Hebdige, Gençlik ve Altkültürleri olarak Türkçe’ye çevrilen kitabını şöyle noktalar: “Bu kitapta betimlenen herhangi bir altkültür üyesinin kendisini burada aktarılan biçimde tanıma ihtimali çok azdır. Bizim onları anlama çabalarımızdan hoşlanma ihtimalleri daha azdır” (1988: 95).

Yazar bunu biraz daha net örnekleme adına 16 yaşında bir İngiliz mod’un şu sözlerini aktarır: “En nefret ettiğim şey bir yetişkinin bizi anlamasıdır. Onları şaşırtıp, endişelendirebilmemiz bizim onlara karşı tek üstünlüğümüz” (1988: 104). Batı sanat müziğinin herhangi bir alanında, biyografi, müzik tarihi, belirli bir dönem ya da yapıt çözümlerinin yer aldığı bir kitapta bu tarz ifadelerle karşılaşma olasılığı sıfırdır. Müziği dinleme biçimleri, kitaplarda da kendini net bir şekilde gösterir. Üst ve alt kültür ayrımları,

müziğin taşıdığı sanatsal anlam, hafiflik-ciddilik olgusu gibi durumlar sürekli karşımızdadır. Bunlar, müziği dinlemedeki pratiklerin ne denli farklı ve yoğun olduğunu gösterir. Kemp (1997), “belirli bir müzik parçasına yönelik tercihimiz özellikle dinleme biçimleri ve algılama süreci açısından bireysel farklılıklarımızı ortaya koyan önemli bir gösterge olabilir” derken, Crozier (1997) müzik tercihlerinin kişisel ve sosyal kimlik açısından önemli göstergeler olduğunu ileri sürer. Müzik beğenisi (pleasure, taste) ve müzik tercihi (preference) üzerine çok sayıda çalışma ve doğal olarak yüzlerce tanım var. Etki eden kültürel, sosyo-ekonomik, çevresel etkenleri saptamak, araştırmacıların başlıca ilgi alanı.

Beğeni-Sosyal Sınıf İlişkisi

Beğeni ve sosyal sınıf ilişkisi, Bourdieu'nün 1979'de yayımlanan çalışmasıyla literatüre girer. Yalnızca girmekle kalmaz, bir model olarak dünyanın dört bir yanında (eksik ya da yanlış da olsa) uygulanır. Müzik beğenisinin sınıfsal kimliğin en önemli belirtilerinden biri olduğunu savunan çalışmada sınıf eksenli yaşam arasındaki ayrımlar, Fransız toplumu üzerinden ele alınır ve her bir kültürel etkinliği toplumsal sınıfı yeniden üreten şeyler olarak görür. 1963-1968 yılları arasında 1217 kişiyle yapılan alan çalışmasında müzik tercihi konusunda Bach, Gershwin ve J. Strauss'tan üç batı sanat müziği uyarını kullanılır. Her üç yapıta ilişkin sosyal sınıf beğenilerini “meşru beğeni”, “ortalama beğeni” ve “popüler” beğeni olarak adlandıran Bourdieu, çalışmanın sonucunda ortaya koyduğu tabloda ilgili müzik yapıtıyla sosyal sınıf ilişkisindeki ayrımları olanca keskinliğiyle gösterir. Bach, eğitim düzeyi açısından en üstteki katılımcılarda kendisine yer bulurken Gershwin ortalama beğeniye, J. Strauss ise tabanı temsil eder. Bir başka deyişle üniversite hocaları Bach'ı yeğlerken, işçiler tercihlerini Strauss'dan yana kullanmıştır. Bourdieu, çalışmasında Fransız sosyal sınıfların harcama kalemleri üzerine de bir değerlendirme yapar ve kültürel ürünlere yapılan harcama oranlarını saptar. Bu alan çalışmasının göze çarpan sonuçları şöyle özetlenebilir:

- Bireylerin sahip oldukları farklı düzeylerdeki kültürel birikimler, onların günlük yaşam pratiklerini, beğenilerini ve tercihlerini etkiler.
- Beğeni, toplum içindeki bireyler arasında bir ayrım oluşturur.
- Kültürel tüketimin çok değişkenli ve belirsiz bir karakteri söz konusudur.
- Beğeni, bireysel değildir, toplumsal gereksinimin form değiştirmiş belirtisidir.

Bourdieu'nün bu modeli, yayımlandığı yıldan bu yana dünyanın dört bir yanında uygulanır. Çalışmada kullanılan habitus, oyun, kültürel sermaye gibi kavramlar ise farklı araştırmaların kuramsal çerçeveleri için cankurtaran simidi haline gelir. Yazar, kitabın 1984'teki İngilizce baskısına yazdığı

sunuŖta kitabın “çok Fransız olduğunu” kabul eder: “Okuyucunun bu kitabı çok Fransız bulacağına iliŖkin endiŖemin sayısız nedeni var” (1984: xi) biçimindeki ilginç açıklamasına karŖın yine de kitapta önerdiği tartiŖmaların bütün hiyerarŖik toplumlar için sınanabilir olduğunu savunur. Bu sav kesinlikle doğrudur çünkü günümüze değin Bourdieu’nün bu modelini kullanan birçok araŖtırmacı, modeli gerek tartiŖmasız bir kabulle gerekse eleŖtirerek ve kendi kuramlarını ve modellerini geliŖtirerek çalıŖmalarını sonuçlandırır. Kültürel sermaye türü kavramları çalıŖmalarında kullanan ve danıŖmanlıđını yürüttüğüm öğrencilerin de kimi zaman kuramsal çerçevelerini oluŖturmalarını önerdiğim Bourdieu modelinin eleŖtirdiđim temel yanlarına geçmeden önce iki ana unsurdan söz etmem gerekiyor. Her Ŗeyden önce 50 yıl önce yapılan bir araŖtırma ve aradan geçen on yılda bu araŖtırmanın sonuçlarını değerlendirirken yazılan bir kitaptan söz ediyoruz. Ortada günümüz sosyolojisinden kültürel çalıŖmalara varıncaya değerin birçok araŖtırmacıya yol gösteren bir kavramlar dizini var. Bir kuramı canlı tutan Ŗey, onu değerlendirmek, yorumlamak ve sonuçlarını kabul ya da reddetmektir. Deney, birçok ülkede uygulandı, deđiŖik sosyal sınıflar, farklı uyarınlar kullanıldı, yöntem modifiye edildi, sonuçlar farklı çıkabildi. Benim için en önemli eleŖtiri noktası, modelin ülkenin coğrafı yapısı, demografik yapısı, kültürel kimliği, inanç pratikleri, sosyal sınıf özellikleri gibi baŖat ölçütlerin göz ardı edilerek uygulanmasıdır. İkinci sırada ise sosyal sınıfların müzik beğeni söz konusu olduğunda bu tip çalıŖmaların temel sorunu olan batı sanat müziği örneklerinin kullanımı gelir. Popüler kültürün görmezden gelinmesi sözü edilmesi gereken diğer önemli sorun. Beğenin bireysel olmadığı ve toplumsal gereksiniminin form deđiŖtirmiş belirtisi olduğu savı da günümüz koŖullarında yeniden değerlendirilmelidir. Beğenin, toplum içindeki bireyler arasında bir ayırım oluŖturduđu iddiası, 1960’ların sonu Fransa’sı için geçerli olabilir ama en basit örnekle günümüz Türkiye’si için güvenilir bir savdan öte değildir. Kültürel ürünlere harcama oranlarında örnek olay olarak gösterilen Fransız öğretmenlerin yine söz konusu tarihlerdeki sosyal sınıf ve demografik özellikleri, genel bir belirleyici olmaktan çok uzaktır. Martin Stokes’la yaptığım bir söyleŖide (Kutluk, 2019), Türkiye’deki müziğe bakıŖtaki kimi etkenler ve politik yapıya değinerek İngiltere’de durumun nasıl olduğunu sordum. Martin, özellikle güncel bakıŖı özetleyip kimi benzer sorunlara değindikten sonra Fransa’ya her zaman çok özendiğini söylemiŖti. Fransa’nın kültürel yapısının İngiltere’den çok ileride olduğunu duyduğumda, imrenilen Ŗeyler bağlamında algının ne denli farklı olduğunu gördüm. Bourdieu’nün “kültürel tüketimin çok deđiŖkenli ve belirsiz bir karakteri söz konusudur” savı, aslında çalıŖmaya getirilecek temel eleŖtirilerden biri. Kaldı ki buradan yola çıkarak ileride Peterson’un ortaya attığu yeni tüketici modeli, oldukça ilgi görür.

Popüler Kültürden Korkmanın Modası Geçmedi mi?

Söz konusu kültür ve toplum olduğunda, karşımıza çıkabilecek terminoloji, sınıflama ve tanımlama sayısının sınırsız olduğu görülür. Kimi tanımlar demodedir, güncellenmiş tanımlar yeterli karşılığı vermeyebilir, yeni tanımlar ileri sürülür, özgünlük hiç olmadığı denli belirgindir ve kafalar olabildiğince karışmaya devam eder. Milat, neredeyse “kitle kültürü” nün bir yana bırakılmasıyla başlar. Ancak sorun bitmez. Başlangıçta popüler kültür ve yüksek kültür, net ayırım için yeterli gibi görünür. Çıkış noktası popüler kültürü “kötü etiketinden kurtarma” amaçlı çalışmalar yapılır. Ancak kültürel çalışmalar içinde ileri sürülen tezler, kaçınılmaz olarak yeni sorunları beraberinde getirir. Kimi çalışmalar her iki kültürü bağımsız ele alırken, teraziye koyan örnekler de karşımıza çıkar. “Kültürel demokrasi” biçiminde ortaya çıkan tez, karşılık bulduğu denli sert eleştirilere neden olur. Kimi yazarlara göre “sınıf” ortadan kalkmıştır, kimilerine göre değişim göstermekle birlikte sınıf hiyerarşisi hala tüm belirginliğiyle ortadadır. Yazının başında değindiğim Gans’a tekrar dönelim: “Bu kitap, yüksek kültürün kültür, popüler kültürün de tehlikeli bir kitlesel olgu olduğunu iddia edenlere karşı popüler kültürü savunan eleştirel bir çalışmadır” (2018: 11).

Gans, çalışmasının temelini iki değer yargısına dayandırırken ilkinde popüler kültürü bir kültür olarak kabul ettiğini belirtir, diğerinde ise insanların yüksek ya da popüler diledikleri kültürü seçme hakkı olduğunu vurgular. Sözünü ettiği kültürel demokrasinin temelinde bu sav yatar. Az önce değinilen Bourdieu’nün çalışması da içinde olmak üzere müzik tercihinin sınıfsal alt yapısı günümüzde eskiden olduğu gibi her zaman her ülkede doğru sonuçlar vermeyebilir. Demografik yapı, yaş, cinsiyet, ırk, göç, “omnivor” ve “kültürel bolluk” türü yeni kavramlar, yapıyı değiştirmekte. Kısaca ve kabaca durum artık değişti. Yine de çoğu araştırmada elde edilen sonuçların, yazarlar tarafından ürkütücü bulunan sonuçlarıyla karşılaşmak olası.

Gripsrud, Hovden ve Moe’nun 2011 yılında yaptıkları bir çalışma, (Changing Relations: Class, Education and Cultural Capital) 1998-2008 yılları arasında Norveçli öğrenciler arasında yapılan kültürel anket verilerinin analizini içerir. Müzik ve edebiyat odaklı çalışmada tür seçiminin gençlerin sosyal arka planında ne denli etkili olduğu sorgulanır. Yazarların sonuçta açıkça belirttikleri gibi entelektüel-geleneksel kültürel formlara olan ilgi düşüşü, kültür için önemli bir tehlike oluşturmaktadır. Benzeri çoğu çalışmada karşılaştığım bu durumu genel olarak “hayıflanma” biçiminde adlandırıyorum. Kimi şeylere katılmamam olanaksız kuşkusuz ancak yapılabilecek bir şey olmadığının görülmesi ya da bir şeyler yapılması gerektiğine inanmayı bırakmak bu denli zor olmamalı. Kültürel seçimlerin farklılaşması, sınıf bağlamında birbirinden uzaklaşması ya da yakınlaşmasının çoğu entelektüelde yarattığı kaygıyı görmemek mümkün değil. Ancak yazarların birbirleriyle çelişkili gözlemleri ve

yorumları da bir o kadar ilginç. Sözgelimi Gans, “rock konserlerine hücum eden insanlar, ertesi gün oda müziği konserine gitmiyor, göz boyayıcı kapaklarla yayımlanan popüler romanları okuyanlar aynı zamanda ciddi romanları almıyorlar” derken (2018: 24), Umberto Eco bunun tam tersini örnek verir:

Gençler her gün doldurdıkları bir spor salonunda bir akşam Bee Gees’i, bir başka akşam John Cage’i ya da Satie çalan bir piyanisti izlemekte. Aynı gençler üçüncü akşam Monteverdi, Offenbach ve Purcell tarzı bir yorumla Beatles’tan parçalar söyleyen Cathy Berberian’ı izlemeye gidiyorlar (2020: 185).

Gans ve Eco’nun örneklerindeki temel ayrım “zaman”dır. En temel söylemle profili belirleyen şeydir. Eco, kitle ürünleriyle ilişkimizin değiştiğini söylerken, yüksek sanatın ürünleriyle olan ilişkinin de aynı oranda değiştiğini vurgular. Farklılıklar azalmıştır ya da ortadan kalkmıştır ancak bu kez de zamansal ilişkiler bozulmuştur. Ürünler arasındaki -ya da bunu sınıflar arası biçiminde de ele alabiliriz- mesafenin azalması, doğal olarak ilginç sonuçlara yol açar. Bir çok araştırmada toplumsal sınıfların hiyerarşisi benzer şekillerde ele alınır. Daha önce değinildiği gibi kimi kavram ve terimler yerlerini başkalarına bırakır, yeni şeyler türetilir. Aynı şey kültür sınıflamaları için de geçerli. Üst, orta, alt sınıflara yüklenen beğeni durumları da değişkenlik gösterir. Bu yüzden popüler kültür yerine beğeni kültürleri kavramı ortaya atılır, bu durum yeni sınıf ve birey tanımlamalarını beraberinde getirir.

Müzik beğenisinin sınıfsal yapısına bakış, yeni bir kavramla değişiyor. Bourdieu’den yirmi yıl sonra, terminolojiye giren kültür omnivorluğu, üzerinde farklı şekillerde tartışılmayı hak eden bir kavram.

Sosyal Sınıf-Beğeni İlişkisi ve Kültür Omnivorluğunu Müzik Özelinde Tartışmak

Bourdieu’nün Fransız toplumu üzerinden ele aldığı sınıf eksenli yaşam arasındaki ayrımlar, çeşitli tartışmaları beraberinde getirir. Çalışmada ortaya konan kavram ve araştırmanın modeli konusunda eleştiriler gelir, alternatif ya da tamamlayıcı kavramlar önerilir. Bana göre temel sorun, kültürü, demografiyi, toplum yapısını, coğrafi yapıyı, inancı, müzik türlerini aynı kategoride değerlendirerek bu saptamaların aynı çalışma modeli içinde genele yayılmasıdır. Kitapta da ileri sürüldüğü gibi kültürel tüketimin çok değişkenli ve belirsiz bir karakteri söz konusudur. Farklı düzeydeki kültür birikimlerinin insanların günlük yaşam pratiklerini yönlendirdiği ileri sürülür. Söz konusu müzik olduğunda beğeni ve tercih bu duruma bağlı olarak kaçınılmaz olarak etkilenir. Bourdieu’nün başta olduğu birçok kuramcı, beğenilerin toplum içinde bir ayrım oluşturduğunu savunurken beğeniye oluşturan ana

etkenleri işaret ederler. Kısaca entelektüel düzey, ekonomik düzey, eğitim ve meslek gibi özelliklerin belirleyici olduğu savunulur. Sosyal grupların beğeni düzeylerinin sınıflandırılması türünden yapılan çalışmalarda ayırım, üst-orta-alt beğeni katmanları adlandırmalarıyla belirginleştirilir. Oysa bu durumun her ülkede ya da sözü geçen her sınıf katmanında aynı yolu izlemeyeceği kesindir. Peterson ve Simkus'un 1992 tarihli çalışması, kimi toplumsal sınıfların müzik beğenilerindeki geçişlerinin ilginç bir seyir izlediğini ortaya koyar. Kimi yeni kavramların ortaya atıldığı bu çalışmada üst düzey meslek grubundaki bireylerin müzik beğenilerinin değişken olduğu ve popüler türleri de aynı oranda tükettikleri gözlenir. Bu durum alt sınıflarda görülmez ve müzik tercihleri daha stabildir. Elitist beğenin yanında popüler türlere duyulan ilgi, bu sınıfın yeni bir adla tanımlanmasına neden olur: kültürel omnivorluk. Beğeni geçişlerinin yukardan aşağı tek yönlü bir ivme göstermediği, kimi zaman aşağıdan yukarı seyreden bir ilerleme olduğu da çalışmanın sonuçlarından biri olarak kaydedilir. Dolayısıyla kültür omnivoru aslında her toplumda karşımıza çıkan bir olgudur. Bu sonuçlara yeni çalışmalarla yeni sonuçlar eklenir. Bu durumun nedenleri olarak küreselleşmenin yanısıra, medya ulaşımı, internet ve doğal olarak her türlü sanat ya da popüler ürünlere ulaşımın inanılmaz kolaylaşması gösterilir. Omnivor ve kültür omnivoru bu tartışmalara yeni bir yaklaşım getirdiği gibi zaman içinde kültürel bolluk, elitist omnivor gibi yeni kullanımları da beraberinde taşır. Farklı kültür ürünlerini ve müzik türlerini bir arada tercih etme durumu, kültürel ürünlere ulaşımın kolaylığı, sınıflararası mesafenin kapanması ya da elitizm tanımının biçim değiştirmesi türünden yaklaşımların da masaya yatırılması anlamına gelmektedir. Her kültüre açık yeni bir üst sınıf algısından sosyal sınıfların kültürel tüketimlerine standart bakışın değişimine değin konuyla ilgili çalışılması ve ele alınması gereken çok şey olduğu kesin.

Etimolojik olarak etçil ve otçul hayvan/organizmalara verilen genel isim olan omnivor, Türkçe'ye hepçil olarak girer. Kültür omnivoru ise en genel ve kısa tanımıyla:

- a) Farklı kültürel ürünleri geniş bir çeşitlilikte tüketme / tercih etme
- b) Hiyerarşik kültür türleri sınırlarını yıkan, yüksek kültür-düşük kültür ürünlerini aynı anda tüketen bir profil

biçiminde tanımlanabilir. Peterson (ve kimi zaman ortağı Simkus), Amerikan toplumu içinde yaş, cinsiyet, ırk, etnisite, eğitim, sosyal sınıf gibi kriterlerle yaptığı çalışmalarda sosyo-ekonomik statü ve kültür tüketimi ilişkisi, kültürel sınırların biçim değiştirip değiştirmediği gibi soruların yanıtlarını arar. Sorular ve tartışmalar birbirini izler:

- Kültürel üretime ulaşım kolaylığı mı, sınıflararası mesafenin kapanması mı, elitizm tanımının biçim değiştirmesi mi?

- Müzik beğenisini belirleyen şeylerin sosyal sınıflar olması günümüzde hala geçerli mi?
- Kültürel sermayenin dönüşümü gibi bir durum mu söz konusu?
- Entelektüel özelliklerden yola çıkarak üst düzey-alt düzey ayrımı yapılmasına bir karşı duruş mu oluşmakta?
- Habitual konumlanmayı bu boyutuyla nasıl değerlendirmeli?

Yüksek kültür, popüler kültür olarak tanımlanan kültür katmanlarının arasındaki sınırların belirsizleşmesi, beğenilerin iç içe geçmesi, farklı müzik türlerine denk gelecek bir kültür alanı betimlemenin güçleşmesi gibi durumların, omnivorluk tanımına giden yolu açtığı söylenebilir. Ancak her şeyi beğenir bir tüketim anlayışının altında popüler olanı daha az, yüksek düzey olanı ise daha çok beğenme davranışı da görülebilmektedir. Buradan yola çıkarak elit omnivor biçiminde her kültüre açık yeni bir üst sınıf algısı oluşur. Wright, sözcüğe kültürel bolluk (cultural abundance) biçiminde yeni bir seçenek sunar (2011). Tüm bu tartışmalardan kültürel tüketimin çok değişkenli ve belirsiz karakterine yeniden vurgu yapmakta yarar var. Buradan yola çıkıldığında ise yeni parametrelerin devreye girmesi kaçınılmazdır. Sosyo-ekonomik koşulların değişimi, politik atmosfer ve toplumsal sınıf beğenileri geçişkenliği. Kısa sürede tıpkı Bourdieu'nün çalışmasında olduğu gibi Peterson'un modeli art arda birçok ülkede alan çalışmalarında uygulanmaya başlar. Bunların sonucunda ise Alderson'ın (2007) yeni bir dönemi işaret eden şu saptaması gelir: "Sosyal tabakalaşmadaki temel ayrım, artık elit ve kitle arasında değil, daha çok kültürel olarak omnivor ve ünivor (tekçil) olanlar arasındadır".

Alan çalışmasıyla modellenen ve sosyologların yürüttüğü beğeni çalışmalarında yeni bir dönem başlamıştır. Bu yönüyle bu tip çalışmalar ikiye ayrıldı denebilir. Bir yanda kültürel sermaye kavramının kuramsal çerçeveye oturtulduğu ve beğeni olgusunun bireyin sahip olduğu kültürel alt yapıyla farklılaştığı ileri sürülürken diğer yanda Peterson'ın toplum beğenilerinin geçişkenliği savı yer almaktadır. Küreselleşme, yeni medya, internet ve daha bir çok unsur, bunun için yeterli zemini oluşturmuştur. Kültür omnivorunun her tür beğeniye uyum gösterebilen kişi olarak tanımlanması doğru değildir. Bunun çıkışında bu profilin yüksek kültürle bağdaştırılan kültürel ürünlerle, popüler kültür ürünlerini aynı şekilde tüketmeleri gösterilir. Üst sınıfla bağlantılanan kültürel, ekonomik ve sosyal sermayelere sahip olsalar bile, beğeniler konusunda elitist davranılmaz. Kimi kaynaklar en kaba biçimde buna şöyle bir örnek gösterir: bir omnivor, klasik müzikle birlikte popüler müzik de dinleyebilir. Sorun zaten bununla başlar. Klasik müzik dinleyicisinin popülere olan yaklaşımının yüz yıllık geleneksel kalıbı içinde hala kendini koruduğu düşünülür oldukça yanlış bir şekilde. Tarihsel süreç, yeni müzik türleri, demografik yapıyı özenle görmezden gelenlerin bu yanlgı içinde olmaları kaçınılmazdır. Görmezden gelinen en önemli noktalardan biri de

omnivor olarak tanımlanan özelliğin, kültür tüketiminin sınıflar üstü yeni bir anlam kazanmasıdır.

Bireyi ya da sınıfı elit, kültür omnivoru, entelektüel, düşük kültür ilgisi olan, yüksek kültür tüketicisi, popüler beğeni dışına çıkamayan, filisti, arabesk...biçiminde tanımlamak yalnızca akademik çalışmalarda değil yaşam pratiğimiz içinde her zaman karşılaştığımız bir durumdur. Bu durum özellikle müzikte çok net görülür. Bu saptamalar önyargı ve kalıpyargılarla birleşerek sürekli sözü edilen tanımlama biçimlerine dönüşür. Genel olarak ne denli doğru olduğu ya da özelde bu saptamaların/yargıların ne denli sağlıklı olduğu konusunda her zaman ciddi kaygılarım olmuştur.

Elitizm mi Entelektüel Yalnızlık mı?

Frank Furedi, *Nereye Gitti Bu Entelektüeller?* başlıklı kitabına aslında oldukça açık olmasına karşın bir alt başlık koyma gereksinimi duyar: “21. Yüzyılda Philistinizmle Yüzleşmek”. Yazar, sunuşta kitabı yazma amacını açıklarken söze şöyle başlar: “bir süreden beri pek çok kültür kurumuna, üniversitelere ve okullara musallat olan derin bir entelektüel yönünü kaybetmişlik duygusunun rahatsızlığını çekmekteyim”. Çok uzun zamandır aynı duyguları yaşayan biri olarak bu sözlere hak verirken devamında şu ütopyik beklenti gelir:

Halkın, kültür kurumlarından daha nitelikli bir entelektüel tartışma ortamı sağlanmasını beklemeye hakkı var ve sonsuz potansiyele sahip bir alıcı kitlesi olarak da hiç şüphesiz daha fazla saygı görmeye. Bu kitap, daha zihin açıcı bir entelektüel ve kültürel yaşam özlemi çeken akli başında pek çok kadın ve erkek için yazılmıştır (2010: 11).

Furedi'nin kitabın yazılışında etken olan düşünceleri şöyle özetlenebilir:

- İçinde yaşadığımız çağda düşünceye, kültüre, kitaba ve üniversiteye verilen anlam ve değer, hiç bir dönemde olmadığı kadar sıradanlaştı ve asıl anlamlarını kaybederek ekonomik birer araca dönüştürüldü.
- Asıl korkutucu olan, bu durum açıkça istendi ve kutlandı.

Yazar, içinde bulunduğumuz dönemi philistinizm* çerçevesinde ele alır. Schopenhauer'in “zihinsel gereksinimleri olmayan birey” olarak tanımladığı filisti, ona göre bayağlaşmayı temsil etmektedir. Sözlükteki karşılığı ise kültür yoksunu, ilgileri maddi ve sıradan kişidir. Yazarın entelektüel arayışına değinmemin nedeni, Furedi'nin tahmin etmesi olanaksız profillerle yaşamım boyu karşılaşmam değil, bu durumun gittikçe artması. Bilgisizliğin ve cahilliğin olağanlaştığı, daha tehlikelisi ise artık hiç yadırganmadığı bir döneme çoktan girdik. Eco, *Ortaçağı Düşlemek*'te kimi insanların bu özlemlerini dile getirir. Aslında özlem yalnızca eski yaşam ya da eski sanat değil, çok net bir

* *Türkçe yazında filisti biçiminde kullanılır.*

şekilde “eski insan” özleniyor. Bilgi peşinde koşan, bilginin değerini bilen, bilgiyi özümseyen insan.

Eliti bir günah keçisi olarak değerlendirmenin bir yana bırakılması gerektiğini tekrar vurguluyorum. Kabul; klasik anlamda popüler kültüre aşırı tepkiyle yaklaşması bilinen bir özelliği ve belki bunun savunulur bir tarafı yok gibi görünmekte. Bunun devamında kendi sınıfsal değerini diğerini reddetme üzerine kurması gelir. Kötü ünü, kendini ve ait olduğu kitleyi savunmak adına olumsuz jargonlarla değerlendirmeler yapmasıyla zirve yapar. Gerek yazında, gerek medyada ve belki en önemlisi akademide bunun binlerce örneği görülebilir. Beğenin in onaylanması, küçümsemesi, nasıl olması gerektiği, Antik Yunan’dan bu yana sürmekte. Müzik beğenisi bunun tam ortasında yer alır. Asil, elit, ince zevk, yüksek sınıf, yüksek statü gibi sözcüklerin karşısında aşağı, alt, bayağı, kaba, filisti, sıradan yargıları yerleştirilir. Kültürel sınırlar olabildiğince net bir şekilde çekilir. Kültürel sermaye ve habitus, beğenin kavramsal karşılıkları için ortaya atılır. Yine de Furedi’nin hissettiği kötümserliği hangimiz yaşamıyoruz? Toplumsal değişim, ülke koşulları, değişen dünya ve sürekli yaşadığımız keyifsizlik ve karamsarlığı bir yana bırakalım. Yalnızca akademiye düşündüğümüzde bile yeni bir entelektüel tanımı yapmamızın zorunlu olduğunu düşünüyorum. Bu yüzden eliti-sizmin günümüz koşulları değerlendirildiğinde kimi olumsuz özelliklerinden arındırılması gerektiğine inanıyorum artık.

Sonuç Yerine

Müziğin nasıl olmasından nasıl dinlenmesi gerektiğine, hangi türlerin tercih edilmesinden seslendirme pratiklerine varıncaya değin yüzlerce parametrenin çoğu zaman rasyonalite dışı saptamalarla binlerce yıl hüküm sürdüğü bir döneme ışık tutmak ve bunu değerlendirmek olanaksız. Bu tavrın eski gücünü yitirdiği bir gerçek ama hala karşımıza çıkması da kaçınılmaz. Omnivor, elit, entelektüel gibi anahtar sözcüklere değinilmesinin nedeni bu. Sınırların çizilmesinin zorunlu olduğunun düşünülmesi oldukça rahatsız edici ve bu yönüyle ayrıca tartışılması gereken önemli bir konu. Popüler kültürün 20. yüzyılda oluştuğuna inanan beyinleri bu görüşlerinden vazgeçirmeye çalışmak işe yarar mı? Bu kültürün köklü tarihinde kimi anahtar provokatif sorularla çözüm aramak olası mı? Sözelimi kısaca ve kabaca “sanat ya da sanat yapıtı popülerleşebilir ve popüler kültür haline gelebilir mi?” anlamsız bir soru mudur ya da bu iki alan arasında derin bir uçurumun olduğuna inananlarda bir kuşku yaratabilir mi? “Sanatın tam karşıtı popüler kültürdür” önermesine kim nasıl karşı çıkabilir ve söylemini nasıl sağlam bir temele oturtabilir? “Sanatın temeli popüler kültürdür” sözü ise kimileri için kuşkusuz bir kıyamet belirtisidir. “Kaliteyle popülerlik arasında en ufak bir bağlantı yoktur” inancının yarattığı kavgaya, tarafların birbirlerine ‘kanıt’ olarak

sundukları besteci, yapıt ve seslendiricilerle mi yürümeli yoksa sanat-popüler-kalite-izlerkitle-değişen dünya-demografik yapı ve onlarca anahtar sözcüğü nasıl algıladıklarıyla mı? Kimi mantıklı, kimi çelişkili görünen bu sorulara yüzlercesi eklenebilir ve sanatın her dalı için geçerlidir kuşkusuz. Sanatın popülerleşmesi ya da “müziğin sanat olma durumu” başka bir makalenin konusu, orası kesin.

Kaynakça

- Bourdieu, P. (1984). *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, (çev. R. Nice), Harvard University Press, Cambridge.
- Bourdieu, P. (1989). “The Corporatism of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World”, *Telos*, 81.
- Crozier, W. R. (1997). “Music and Social Influence”, *The Social Psychology of Music*, (eds. D. Hargreaves, A. North), Oxford University Press, 67-83.
- Eco, U. (2020). *Günlük Yaşamdan Sanata*, (çev. K. Atakay), Can Yayınları, İstanbul.
- Frith, S. (1987). “Towards an Aesthetic of Popular Music”, *Music and Society; The Politics of Composition, Performance and Reception* (eds. Leppert and McClary), Cambridge University Press, 133-149.
- Frith, S. (2000). “Music and Identity”, *Questions of Cultural Identity*, (eds. Hall and Gay), Sage Publications, 108-127.
- Furedi, F. (2010). *Nereye Gitti Bu Entelektüeller?*, (çev. E. Koca), Birleşik Yayınevi, Ankara.
- Gans, H. (2018). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, (çev. E. İncirlioğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gripsrud, J., Hovden, J. F., Moe, H. (2011). “Changing Relations: Class, Education and Cultural Capital”, *Poetics*, 39, 507-529.
- Hebdige, D. (1988). *Gençlik ve Altkültürleri*, (çev. E. Tarım), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kemp, A. E. (1997). “Individual Differences in Musical Behaviour”, *The Social Psychology of Music*, (eds. D. Hargreaves, A. North), Oxford University Press, 25-45.
- Kutluk, F. (2019). “Turning Youthful Adventure Into a Lifelong Project; Interview with Martin Stokes”, *Musicology Journal*, 7(2), 2084-2090.
- Löwenthal, L. (2020). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*, (çev. B. Kejanlioğlu), Metis Yayınları, İstanbul.
- McGregor, C. (1990). *Pop Kültür Oluyor*, (çev. G. Özferendeci), Logos Yayıncılık, İstanbul.

- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press.
- Peterson, R. - Simkus, A. (1992). "How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups", *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, (eds. Lamont – Fournier), 152-186. Chicago University Press.
- Peterson, R. (1992). "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore", *Poetics*, 21 / 4, 243–258.
- Peterson, R. - Kern, R. (1996). "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", *American Sociological Review*, 61 (5), 900-907.
- Rowe, D. (1996). *Popüler Kültürler, Rock ve Sporda Haz Politikası*, (çev. M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Stokes, M. (2018). "Musical Citizen", *Ethnomusicology Journal* (ed. Fırat Kutluk), vol. 2, 15-30.
- Warde, A., Wright, D., Gayo-Cal, M. (2007). "Understanding Cultural Omnivorousness: Or, the Myth of the Cultural Omnivore", *Cultural Sociology*, vol. 1 (2): 143-164.
- Wright, D. (2011). "Making Tastes for Everything: Omnivorousness and Cultural Abundance" *Journal for Cultural Research*, 15:4, 355-371.



Türkiye’de Bir Popüler Müzik Pedagojisi Girişimi ve Sonuçları: Tamam Mı Devam Mı?

Gökmen ÖZMENTEŞ*

Öz

Adorno ve Frankfurt Okulu’nun olumsuz bakış açısına rağmen popüler kültür ve onun bir parçası olarak popüler müzik, günümüzde geniş etki alanına sahip, çok boyutlu bir fenomene dönüşmüştür. Ancak; popüler müzik, müzik endüstrisinde elde ettiği büyük paya rağmen, müzik pedagojisinde seçkin bir dirençle karşılaşmış ve Türkiye’deki gerek profesyonel müzik eğitiminde gerekse de okul müzik eğitimi programlarında pek yer bulamamıştır. Bu direncin altında popüler müziğin çoğunlukla “yüksek” kültür olarak görülen Batı Sanat Müziği’nin karşısında “düşük” ya da “yoz” bir tür olarak konumlandırılması yatar. Bu bağlamda araştırmanın amacı, Türkiye’de henüz yaygınlaşmamış olan popüler müzik pedagojisinin bir uygulama alanı olarak Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü kapsamında yürütülen popüler müzik eğitimini incelemek, yaşanan sorunları saptamak ve eğitim sürecini iyileştirmek için veri toplamaktır. Bu yüzden araştırmada örnek olay çalışması ve aksiyon araştırmasının birleşiminden oluşan karma bir nitel yaklaşım kullanılmıştır. Araştırmada bu bölümün Popüler Müzik Asıl Dalı öğrenci ve mezunlarından yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile elde edilen veriler içerik analizine tabi tutulmuştur. Elde edilen bulguların söz konusu programı iyileştirme çalışmalarındaki rolü ortaya konmuştur.

Anabtar Kelimeler: Popüler Müzik, Müzik Pedagojisi, Müziksel Kimlikler

**A Popular Music Pedagogy Initiative in Turkey and Its Results:
Ok or Continue?**

Abstract

Despite the negative point of view of Adorno and the Frankfurt School, popular culture and popular music as a part of it has turned into a multidimensional phenomenon with a wide range of influence today. However, despite its large share in the music industry, popular music has encountered elitist resistance in music pedagogy and has not found much place in both professional music education and school music education programs in Turkey. Underlying this resistance lies the positioning of popular music as a “low” or “degenerate” genre, against Western Art Music, which is mostly seen as a “high” culture. In this context, the aim of the research is to analyze the popular music education carried out within the scope of the Music Department of the Faculty of Fine Arts of Akdeniz University as an application area of popular music pedagogy, which has not yet become widespread in Turkey, to identify the problems experienced and to collect data to improve the education process. Therefore, a mixed qualitative approach consisting of a combination of case study and action research was used in the research. In the research, the data obtained from the students and graduates of the Popular Music Main Branch of this department with the semi-structured interview technique were subjected to content analysis. The role of the findings in the improvement studies of the said program has been revealed.

Keywords: Popular Music, Music Pedagogy, Musical Identities

Giriş

Bu çalışmada popüler müzik pedagojik boyutta iki temel perspektifte kavramsallaştırılmıştır: Birincisi; ilk, orta ve yüksek öğretim düzeyindeki müzik derslerinde işlenen bir müzik türü olarak popüler müzik. İkincisi ise, popüler müziğin mesleki eğitimidir. Her iki perspektifte de popüler müziğin eğitim kavramı ile buluşması pek kolay olmamıştır. Müzik endüstrisindeki ezici payına rağmen popüler müzik, müzik eğitiminde seçkinci/politik/muhafazakâr bir dirençle karşılaşmış ve okullarda müzik dersi programlarında yer bulabilmesi zaman almıştır. Bu direnç birçok ülkede, birtakım farklılıklara rağmen görebileceğimiz ortak bir refleks olarak karşımıza çıkar. Bu direncin altında popüler müziğin çoğunlukla yüksek kültür olarak görülen Klasik Batı Müziği’nin karşısında alçak ya da yoz bir tür olarak konumlandırılması yatar. Bu bakış Türkiye’de de uzun süre egemen olmuş, geleneksel müziklerimizin bile ilk ve orta öğretim kurumlarındaki müzik derslerinde yer bulması zaman almıştır. 90’lı yıllarla birlikte ülkemizde özel radyo televizyon kanallarının doğmasına paralel olarak patlayan pop müzik, okul müzik programlarına o tarihlerden itibaren girmeye başlar. Örneğin; MFÖ’nün Bu Sabah Yağmur Var İstanbul’da adlı şarkısı bu sayede müzik kitaplarında kendine yer bulabilmiştir. Ancak, yine de bu süreçte ilk ve orta öğretim kurumlarındaki müzik eğitimi programlarında popüler müziğin sadece nitelikli (?) örneklerine yer vermeye çalışan, bir başka deyişle, çocukları kötü ve yoz müziklerden koruyan bir içgüdüyü görmek olasıdır.

Diğer yandan popüler müzik sanatçılarının informal öğrenme ortamları son yıllarda müzik eğitimcilerinin de dikkatini çekmeye başlamış ve bu süreçlere odaklanmak üzere okul dışındaki öğrenme ortamlarına yönelmişlerdir. Bu etnografik bakış açısı ile elde edilecek verilerin formal müzik eğitimine adaptasyonu sonucu hibrid bir pedagojik yaklaşımı öngören araştırmacılar bulunmaktadır. Bu araştırmacılardan Westerlund (2006) müzik öğretiminde usta öğretmenin kendi müzikal uzmanlık bilgilerini çeşitli pedagojik yöntemler aracılığıyla öğrenciye sunduğu ve öğrenme sürecinin tümünü kontrol ettiği usta-çırak ilişkisine vurgu yaparak, artık bu geleneksel uzmanlık ve pedagojik yaklaşımın değiştiğini belirtir. Örneğin; garaj rock gruplarının kendi ortamlarındaki informal öğrenme ortamlarının sahip olduğu özgün öğrenme kodları ve iletişim biçimlerinin okullardaki geleneksel müzik öğrenme-öğretme ortamlarının alternatifi olmaması gerektiğini belirten Westerlund (2006) bir bakıma pedagojik geneleğe de sahip çıkar.

Edimsel müzik felsefesinin kurucusu ünlü müzik düşünürü Elliot’a (1995: 270) göre müzik eğitimi “gerçek (müzikal) yaşam pratiklerini tekrarlamaya girişmemelidir, çünkü müzik eğitiminin amacı tüm öğrencileri profesyonel müzisyen olacak şekilde eğitmek değildir”. Bu görüş müzik eğitiminde usta öğretmenler, bir başka deyişle yetişkinler tarafından sınırları çizilen müzikal

dünya tasarımına karşı bir eleştiridir. Çocukların, büyüklerin müzikal dünyasına katılımı geleneksel müzik pedagojisinin içerdiği temel hedef olmanın yanı sıra, müzik kültürel belleğin ve müzikal kimliklerin aktarımı bağlamında geçerli bir söylem olarak da sunulmaktadır. Ancak değişen dünya ve konjonktürler bu aktarım geleneğinde kırılmalar yaratabilmektedir. Ustadan çırağa doğru akan bilgi/beceri aktarımı geleneğine eleştirel bir yaklaşım geliştiren Bereiter ve Scardamalia (1993) ise öğrenme ve gelişimin gerçekleştiği ortamlara ve bu bağlamlardan öğrenmemiz gerekenlere dikkat çekmiştir. Yazarlara göre önemli olan ustalık kadar öğrenmenin bağlamıdır çünkü, her türlü ortamda ustaya rastlanabilmekte ancak, sadece bazı ortamlar ustalık sürecine destek vermektedir. İnfomal öğrenme ortam ve stilleri, akran yönelimli öğrenme, grupça öğrenme, bilgi oluşturma toplulukları, öğretmenin (ustanın) öğrenen grubun bir parçası ya da öğrenme ortağına dönüşmesi gibi kavramlar müzik pedagojisinde yeni kavramlar olarak önümüzdedir ve popüler müzik pedagojisi açısından da oldukça açıcıdır.

Okul Müziğinde Popüler Müzik ve Klasik Müzik Çatışması

90'lar sadece ülkemizde değil dünyada da birçok alanda hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Özellikle teknolojik gelişmeler müzik tüketim alışkanlıklarını kamusal alandan bireysel alana taşımaya başlamıştır. Taşınabilir kişisel müzik çalarlar, yerlerini 2000'lerden sonra dijital müzik çalara bırakmış, insanlar istedikleri müziği, istediği zaman, istediği yerde dinleme (Hargreaves ve North, 2006) ve böylece son derece bireyselleşmiş bir müzik dinleme profili geliştirme şansı vermişti. İnsanların okul dışında dinlemeyi tercih ettikleri müziklerle okuldaki müzikler arasındaki farklılaşma böylece iyice belirginleşmeye başlar. Okul müzik derslerini kurgulayan düşüncenin gösterdiği direnç de temelde bu farklılaşmaya olumsuz bir açıdan bakmalarından kaynaklanır. Batıda müzik eğitiminde popüler müziğin yerinin tartışıldığı bazı araştırmaların başlıkları bile bu küresel direncin izlerini yansıtmaktadır. Örneğin; Cutietta'nın 1991 tarihli çalışması Popüler Müzik-Devam Eden Bir Meydan Okuma (Popular Music-An Ongoing Challenge) başlığını taşımaktadır. Bu başlıkta direnci gösteren kelime elbette meydan okuma, mücadele anlamındaki challenge'dır. Bu mücadeleyi popüler müzik; geleneksel müzik eğitimi dağarı, yöntem ve uygulamalarına ve özelde tür olarak Klasik Batı Müziği'ne karşı yürütmektedir. Hatta Green (2006) okul müzik eğitiminde klasik müzik dışındaki müzikleri "diğerleri" olarak adlandırırken, klasik müziğin ayrıcalıklı ve egemen rolüne ironik bir göndermede bulunur. Benzer şekilde Gass'ın 1992 tarihli Why Don't We Do It In the Classroom? (Bunu Neden Sınıfta Yapmıyoruz?) isimli çalışmasında da aynı düşüncenin izlerini görürüz. Rock and Roll ve Kültürü başlıklı kitabın bir bölümü olan bu çalışmada popüler müziğin okullardaki müzik derslerinde

yer edinmemiş olmasına eleştirel bir bakış geliştirilmiştir. Vulliamy ve Lee (1982), Barry ve Walls (1999), Wemyss (1999) gibi araştırmacılar ise özellikle orta dereceli okullardaki müzik eğitiminde popüler müziğin pozisyonunu tartışmışlardır.

Okul kültürü ve etnografisi alanında yapılan çalışmalarla öğrencilerin okulda yaşayan varlıklar olarak tanımlanması (Jackson, 1968) okul ortamında öğrencilerin oluşturduğu anlam dünyalarına dikkati çeker. Keza, Green (2006: 101) sınıf ortamını “müzikal anlam, değer ve deneyimlerin birbirine karıştığı bir mecra” olarak tanımlar. Bu mecrada öğrencilerin kendi müzikleri (popüler) ve bunun karşısına konumladıkları yaşlıların müzikleri (klasik türler) iki temel tür olarak belirir (Green, 2006: 101). Böylece kimlik inşasında müzik türlerinin rolü konusunda yetişkinler ve çocuklar arasında örtük bir mücadele başlar. Şöyle ki; yetişkinler çocuklara kendi müziklerini ideal olarak sunmakta, diğer taraftan çocuklar da kimlik inşalarında kendi müziklerine sarılmakta ısrar etmektedirler. Bu mücadele bir yana; P. Tagg, P. Woodford, N. Wolterstorff gibi isimlerin müzik eğitiminde demokratikleşme söylemleri temelde toplumsal bir gerçekçiliğe dayanır. Sakar’a (2009: 390) göre bu söylemler “müzik eğitiminin toplumsal ve kültürel bağlamlarını dikkate almak için yapılan bir çağrıdır ki, geleneksel ve estetik temelli müzik eğitiminden daha çağdaş müzik eğitimi birbirinden ayırır”. Bu yaklaşım müzik eğitiminde geleneksel yetenek ve donanım tanımlarını kökünden sarsar. Okullardaki müzik eğitimi bu açıdan yetenekli-yeteneksiz ayrımı üzerine kurgulanan gelenek temelli sınıflama anlayışından çeşitli kültürel kimliklerin bir biçimde kendini ifade aracı haline dönüşür. İfade biçimlerinin ve kimliğin dışavurumunun özgürleşmesi Sakar’a (2009) göre müzik eğitiminde yaratıcılık açısından da bir kapı açar. Yazar konuya şöyle yaklaşır:

Bu perspektiften yaklaşıldığında çocukların gözdesi rap ile yaratıcılıkları son derece verimli bir şekilde geliştirilebilir. Çünkü rap için müzisyen olmak veya etkili bir müziksel kulağa sahip olmak çok önemli değildir. Çocukların hayranı oldukları rap yıldızlarının şarkıları üzerine kendilerinin söz yazmasına teşvik edilmeleri bile onları potansiyel üretici ve yaratıcı konumuna taşır (Sakar, 2009: 390).

Popüler müziğin Klasik Batı Müziği’nin merkezlerinden olan Almanya’daki okul müziği programlarına dahil olması kısaca sunulan bu demokratik ve toplumsal gerçekçilik bağlamında önemli bir adım sayılır. Öğretme ve öğrenme bilimi (Künzli, 2000: 43) olarak tanımlanan Alman Didaktik geleneği içinde altı farklı müzik öğretme-öğrenme modeli vardır ve Almanya’daki müzik öğretmenlerinden bu modelleri bilmeleri ve uygulamaları beklenir. Bu modellerden üçünde popüler müzik yer edinmiş durumdadır:

- **Auditive Wahrnehmungserziehung (İşitsel Algılamanın Eğitimi).** Bu model öğrencilere geniş bir bağlamda müzikal örnekler sunar. Çok çeşitli akustik örnekler ve popüler müzikler buna dahildir. Modelin amacı öğrencilerin duysal algılarını eğitmek, müzik yapma, analitik düşünme ve kişisel yaratıcılıklarını keşfettirmek yoluyla onları müzikal dünyanın eleştirel katılımcıları arasına sokmaktır. Örneğin; öğrenciler izledikleri reklam videolarını analiz ederler ve kullanılan müziğin etkisini kavrarlar.
- **Öğrenci Merkezli ya da Hareket Merkezli Eğitim Modeli.** Bu model okulda müzik yapmaya, özellikle de popüler müziğe önem verir. Örneğin; öğrenciler Glenn Miller'ın *In the Mood* parçasını Orff çalgısıyla seslendirirler ve swing formunun özelliklerini analiz ederler.
- **Yaşam-Dünya Modeli.** Bu modelde öğrencilerin deneyimleri ve müzikal dünyaları müzik eğitimine dahil edilir. Örneğin; öğrenciler popüler müzik örneklerinden ve favori şarkıcılarından örnekler sunarlar (Kertz-Welzel, 2004: 280).

Avrupa'da popüler müziğin genel müzik eğitimi programlarında en erken yer aldığı ülkelerin başında İskandinav ülkeleri (İsveç, Norveç, Finlandiya, Danimarka) gelir. Bu ülkelerde popüler şarkılar ve caz müzik örnekleri daha 1930'larda okullara girebilmişti (Jorgensen, 2003). Okullarda klasik müziğe ağırlıklı bir değer ve konum verme eğiliminin gözlemlendiği İngiltere'de 80'li yıllar popüler müziğin de programlarda yer bulmaya başladığı bir dönem olmuştu (Welch ve diğ., 2004). 2000'lerde ise İngiltere'de müzik öğretmenleri popüler müzik ve klasik müziğe eşit derecede eğitimsel önem vermeye başlamışlar (Green, 2002) ve melez bir "dünya müziği" kavramı altında çeşitli müzik türlerini eğitimsel içerikte dengelemişlerdir. Popüler müziklere ülkemizde 2006 tarihli İlköğretim Müzik Dersi ve 2009 tarihli Ortaöğretim 9-12. Sınıflar Müzik Dersi Öğretim Programlarında da yer verilmiştir. İlköğretim programında Müzik Kültürü ve Dinleme-Söyleme-Çalma öğrenme alanlarında yer verilen pop müzik sadece dinleme ve söyleme davranışları ile sınırlanmıştır. Öte yandan, ortaöğretim programında güncel ve popüler müzikler yine müzik kültürü içinde, dinlediğinde diğer türlerden ayırt etme becerisi ile sınırlandırılmış bir şekilde yer bulabilmiştir. İşin ilginç yanı, 9. sınıfta belirtilen bu kazanım 12. sınıfta aynen tekrarlanmıştır. Programda popüler müziğin 9. sınıf sonrasında neden yer bulamadığı ve 12. sınıfta neden aynı kazanım altında tekrarlandığı, daha ileri bir müziksel kazanıma kavuşmadığı belirsizdir. Popüler müziğin dinleme-tanım boyutunda bir müzik kültür kazanımı olarak sunumu dışında, yurt dışında örneklerini gördüğümüz, orkestra çalışmalarını ile pratiği giderek yaygınlaşmakta, hatta liseler arası popüler müzik

yarışmaları güçlü sponsorların desteğinde oldukça kaliteli ürünler vermektedir.* Ancak bu tür girişimler program dışı bir anlayışla, öğretmenlerin ve okulların özel girişimleri ile yaşam bulmaktadır. MEB’ nın izni dışında gerçekleşmesi mümkün olmayan bu katılımlar özellikle ortaöğretim müzik derisi programında popüler müzik pratiklerine artık daha ağırlıklı yer vermenin zamanı geldiğini göstermektedir. Hatta bu tür pratikler okul müzik dersleri içinde kalmanın dışında, istekli öğrencilerin mesleki müzik eğitimindeki başlangıç aşamasını oluşturma açısından önem taşımaktadır.

İnformal Öğrenme ve Popüler Müzik

North ve Hargreaves (2006) müzikte formal ve informal öğrenme arasındaki farklılıkları Folkstead (2005, 2006) ve Green’in (2005) önceki çalışmalarını referans alarak dört boyutta karşılaştırmışlardır: bağlam, otonomi ve sahiplik, öğrenme stilleri, öğrenme içerikleri.

Bağlam. Müzik öğrenmenin yaşandığı bağlamları yazarlar ev, okul ve Folkstead’ın (2005) deyişiyle çevrede (okul dışı) olarak tanımlarlar.

Otonomi ve sahiplik. Öğrenme içerik ve sürecini kimin belirlediği ve kontrol ettiği otonomi ve sahiplik olarak tanımlanmıştır. Örneğin; okul bağlamında müzik eğitimi müfredat çerçevesinde öğretmenin kontrolünde ve gösterdiği etkinlikler çerçevesinde yürütülür. Okul dışında müzik etkinlikleri ise öğrencinin kontrolindedir: öğrenme konularını kendileri belirler, çalışma biçimlerini kendileri düzenlerler ve bu fırsatlar yüksek düzeyde güdü ve sorumluluk duygusu üretir.

Öğrenme stilleri. Folkstead (2005: 283) öğrenme stillerini “öğrenmenin sürecinin doğası ve niteliği” olarak tanımlar. Green (2005) ise informal öğrenme sürecinin dört niteliğini şöyle tanımlamıştır:

- Nota, yazılı ya da sözel direktifler yerine kulaktan öğrenme ve çalma baskındır.
- Bireysel öğrenmeden çok, grup içinde öğrenme vardır. Tartışma, gözlem ve taklit yoluyla bilinçli ve bilinçsiz bir akrandan öğrenme süreci yaşanır.
- Aşağıdan-yukarı yerine yukarıdan-aşağı tarzı bir öğrenme yaşanır. İnformal öğrenme ortamında gerçek yaşamdaki müzikler çalışılır. Öte yandan, formal müzik eğitiminde planlı bir süreç içinde basitten karmaşığa doğru bir kazanım listesi takip edilir.
- İnformal öğrenme sürecinde dinleme, performans, doğaçlama ve besleme etkinlikleri sonuçta yaratılığa giden bir yol iken, formal eğitimde bu davranışları ayırıştırma ve biri üzerinde uzmanlaşma eğilimi baskındır.

* <http://www.vodafonefreezone.com/LiseninYildizi/Detail.aspx?ContesterID=94>

Öğrenme içeriği. Müzik öğrenmenin içeriği, bir başka deyişle müzikte neyin öğrenileceği noktasıdır. Müzik türü bu bağlamda ayrışmanın netleştiği bir noktayı oluşturur. Hargeraves ve North (2006: 351) okul ve okul dışı müziklerin, bir açıdan formal ve informal öğrenmenin, müzik türleri açısından net olarak ayrıştığını belirtir:

Dünya çapında birçok müzik müfredatında farklı müzik türlerine yer verilmesine, birçok insanın günlük müzik dinleme davranışlarında çok-kültürlülüğü yaygınca benimsemelerine ve yerel/geleneksel müziklerin önemini teslim etmiş olmasına rağmen okul müziği hala “ciddi” türlerle, özellikle de “Klasik” Batı Müziği ile bağlantılanmaktadır. Diğer yandan, okul dışı müzik ise pop ve rock ile ilintilenmiştir.

Popüler müziğin öğrenme süreç ve ortamları bu dört açıdan da okul müziği öğrenme süreç ve ortamlarından ayrılır. Popüler müzik pedagojisi araştırmalarının öncülerinden Green (2002) akran etkileşimi ve akran yönelimli öğrenmenin popüler müzik gruplarının tipik bir özelliği olduğunu belirtir. Bu etkileşimlerin en sık gerçekleştiği ortamlar ise tesadüfi karşılaşmalar (klüp ya da barlarda plansız bir araya gelmek), organize etkinlikler, provalar ve jam-session’lardır (Green, 2002: 76). Müzikte notaya başvurmamama popüler müzik icracılarının ortak özelliklerinden biridir. Dunbar-Hall ve Wemyss (2000) popüler müzik eserlerinin notalarının birebir müzik temsilinden çok, üretimin bir parçası olarak sadece sözleri, melodik çizgiyi ve akorları içerecek şekilde parçanın temel özelliklerini yansıtmaya amacıyla üretildiğini belirtirler. Bir şekilde müzisyenlere yol haritası çizen bu notasyonda akorlar harf ya da sayı sembolleriyle şifrelenmekte, gitar soloları ise tablatur ile gösterilmektedir. Bu tür notasyon dilinin okulda kullanımı Dunbar-Hall ve Wemyss’e (2000) göre müzik öğretmenleri açısından bir takım ikilikler, sorunlar üretmektedir. Geleneksel ve popüler müzikte notasyonları arasındaki farklar müzikte hangi yazma-okuma sisteminin kullanılacağı konusunda doğal olarak sıkıntı üretmektedir. Green (2002, 2004) popüler müzik icracılarının geçmişlerindeki klasik çalgı ders ve öğretmenlerini çok kontrollü kişiler olarak hatırladıklarını ve aşamalı öğrenme sürecinin kendileri açısından yabancılaştırıcı bir deneyim olduğunu belirtmişlerdir. Hatta müzik olarak tanımlanabilecek bir ses üretmenin bile çok uzun süre aldığını ifade etmişlerdir.

Popüler müziğin iki temel müzisyen kaynağı vardır: Müzik okulları ve bunun dışında bir şekilde kendini yetiştirmiş müzisyenler. Sanatsal ve ciddi müzik türlerinin, örneğin Klasik Batı Müziği’nin, kuram ve uygulamasının yaygın olduğu meslekî müzik eğitimi kurumlarının kimi mezunlarının popüler ve caz müzik alanına geçiş yaptığı ve hatta ünlü müzisyenlerin birçoğunun bu okullardan mezun olduğu, okullarını yarım bıraktığı, ya da ayrılmak

zorunda kaldığı bilinmektedir. Mesela Keith Jarrett, Kerem Görsev, Burçin Büke, Güher-Süher Pekinel, Jacques Loussier. Hatta müzik okuluna gitmemiş ancak zengin bir müzik çevresinde kendini eğitmiş ünlü isimlere de rastlayabiliyoruz. Örn. Mark Knopfler, Eric Clapton, Paco de Lucia vb. Bu gibi okul dışında informal öğrenme ortamlarında yetişen müzisyenlerin elde ettiği uluslararası başarılar aslında müzik eğitimindeki pedagojik yaklaşımların sınırlarını da genişletmiş daha demokratik, öğrencilerin gerçek yaşamdaki müzik deneyimlerini içeren, katılımcı ve informal öğrenme süreçlerini sınıflara taşıyan uygulamalara yol açmıştır. Öğrencilerin sınıftaki müzik etkinliklerine karşı coşkusal bir tavır gösterdiklerini ve bunun birçok müzik eğitimcisi tarafından gözlenebildiğini belirten Green’e (2006) göre müzik eğitimi tüm çocuklara erişememektedir. Bundaki temel neden eğitimsel içerik ve çocuğun gerçek müzik yaşantısı arasındaki uyumsuzluğun yarattığı yabancılaşmadır (alienation). Durumlu öğrenme (situated learning) kuramcıları (Lave ve Wenger, 1991) gerçek yaşam deneyimlerine katılmanın öğrenme açısından güdü yaratacağını ifade ederler. Green (2002) popüler müzik gruplarının gerçek yaşam hedefleri için müzik yapma ve öğrenme deneyimlerini iç içe yaşadıkları bir sosyal bağlamı temsil ettiklerini ve bunun oldukça güdüleyici bir etken olduğunu belirtir. Hatta onlar için müziksel etkinlik, toplum ve kültür bağlamında daha geniş bir sistemle bağlantılıdır.

Günümüzde müzik okulları ve konservatuvarlar değişen dünyanın kültürel ve ekonomik koşullarına ayak uydurmak zorunda kalmışlardır. Lebler (2007: 206) özellikle de klasik ve ciddi müzik geleneğini muhafaza eden konservatuvarların bu uyum sürecinde birden fazla beceriye (multi-skilled) ve uyum yeteneğine sahip, öğrenme sürecinde kendini gözlemleyebilen (self-monitoring), yönetebilen (self-directed) ve kariyerinde geniş bir alanda etkinlik gösterebilen mezunlar yetiştirmesi gerektiğini belirtir. Popüler müziğin mesleki anlamda eğitiminin verilmesine ilişkin en gerçekçi gerekçe yine yazara aittir:

Müzik eğitimi sadece az sayıda mezununa elit konser icracılığı ya da orkestralarda güvenli pozisyonlar gibi geleneksel çıktılar sunuyorsa da kayba neden olmamalıdır. Müzik eğitimi öğrencilerine müzikte profesyonel çalışma olanakları sunduğu gibi onları geleceğe olumlu öğrenme yüklemeleriyle de hazırlamalıdır (Lebler, 2007: 206).

Böylece popüler müzik, sadece öğrenme süreç ve ortamları bakımından müzik eğitimcilerinin bir araştırma alanı olarak değil, çağımızın bir gerçeği ve gereksinimi olarak da müzik eğitimi kurumlarında eğitimi verilen bir dala dönüşmüştür. Türkiye’de üniversite düzeyinde mesleki müzik eğitimi Konservatuvarlar (Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği), Güzel Sanatlar Fakülteleeri Müzik/Müzikoloji Bölümleri ve Eğitim Fakülteleeri Müzik Öğretmenliği

ABD’da verilmektedir. Bu kurumlarda popüler müzik zorunlu ya da seçmeli derslerle yer bulmuş olsa da popüler müziğin mesleki eğitime yönelik programlar yaygın değildir. Bunda mesleki müzik eğitiminin dünyada olduğu gibi bizde de sanat müziklerine odaklanmış olması ve popüler müziğin öğrenme stil ve yöntemleri açısından gerçekten akademik bir kurum çatısına gereksinim duyup duymaması noktası yatar. Bu iki nokta popüler müziğin mesleki eğitiminde öğrenme-öğretme yöntemleri açısından bir program içinde sanatsal türlerle birlikte bir uyum sorununu akla getirmektedir. Çünkü, popüler müzik, sanat müziklerinden oldukça farklı bir öğrenme-öğretme yaklaşımı içermektedir. Bu farklılık popüler müziğin kendi doğasına ait öğrenme pratikleriyle ilgilidir. Dolayısıyla popüler müzik eğitiminin, sanat müziklerinin eğitimine göre içerdiği farklılıklar ülkemiz koşullarında araştırılmayı beklemektedir. Bu yüzden eldeki araştırmanın amacı, ülkemizdeki sayılı popüler müzik programlarından biri olan Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Popüler Müzik Asıl Dalı (PMAD) altında yapılan uygulamaları kendi bağlamında ve öğrenci görüşleri doğrultusunda analiz etmek ve program geliştirme çalışmaları için kaynak oluşturmaktır.

Yöntem

Araştırma Deseni

Nitel araştırma modellerinin sosyal olguları derinlemesine ve kendi bağlamında araştırma amacıyla kimi zaman birlikte kullanıldığını görebiliyoruz. Bu bağlamda araştırma nitel araştırma modellerinden örnek olay çalışması ve aksiyon araştırması öğelerinin etnografik bir yaklaşımla birleşimine dayanmaktadır. Örnek olay çalışması ve aksiyon araştırmalarının birleşiminden oluşan araştırmalarda (Billinger ve ark., 2004; Saez ve Carretero, 2006, Nabukenya, 2012) amaç, herhangi bir sosyal olgu ya da gruba yönelik bir sorunun sadece tanımlanması değil, çözülmesine yönelik hamle ve uygulamaları da içermesidir. Bir başka deyişle, bu füzyon modelin amacını “tanıla ve çöz” olarak özetleyebiliriz.

Araştırmanın örnek olay karakteri. Meriam’a (1988: 95) göre örnek olay çalışması; bir örneğin, olgunun veya sosyal birimin, yoğun, bütüncül bir biçimde tanımlanması ve analizidir. Creswell ve Clark (2007) ise örnek olay çalışmasını araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı nitel bir araştırma yaklaşımı olarak tanımlar. Bu nedenle örnek olay çalışmalarında en sık kullanılan veri toplama teknikleri gözlem, görüşme, görsel-işitsel doküman toplama. Yin’e (1994) göre örnek olay çalışması; güncel bir olguyu kendi gerçek yaşam çerçevesi içinde çalışan, olgu ve içinde bulunduğu içerik arasındaki sınırların kesin hatlarıyla belirgin olmadığı ve birden fazla kanıt veya veri

kaynağının mevcut olduğu durumlarda kullanılan, görgül (ampirik) bir araştırma yöntemidir. Bu farklı yaklaşımların birleştiği temel nokta, örnek olay çalışmasının belirli durum ya da olayları kendi bağlamı içinde derinlemesine incelediğidir. Bu açıdan eldeki çalışmada program ve öğrenciler bir durumu, eğitim ve performans ortamları ise bağlamı temsil etmektedir. Öte yandan araştırma bağlamındaki içerik; öğrenci nitelikleri, eğitim ve performans ortamları, program, öğrenme/öğretme süreçleri, değerlendirme, performans nitelikleri ve müzikal kimlik olarak tanımlanan temalar üzerinden inceleneceği için Yin’in (2003) çizdiği örnek olay çalışmaları sınıflamalarından Gömülü (Çoklu Durum Çalışması) sınıfındadır. Bu noktada amaç, farklı ancak birbiriyle ilişkide bulunan temalar üzerinden durumun tamamının kavranmasıdır. Çalışma grubunun Türkiye’de başka bir örneğinin bulunmaması, tamamen kendine özgü bir nitelik göstermesi olgunun kendi bağlamında incelenmesi ve yorumlanmasını, dolayısıyla bir örnek olay çalışmasını doğurmuştur. Bunun yanı sıra, incelenen olgunun bir eğitim programını ve öğrencilerini içermesi ve araştırma çıktılarının söz konusu eğitim uygulamaların iyileştirilmede doğrudan katkı sağlayacağı düşünüldüğünden bir aksiyon araştırması niteliği de göstermektedir.

Araştırmanın aksiyon araştırması karakteri. Beverly (1993) aksiyon araştırmasını, bir grup ya da kişi tarafından yürütülen çözüm odaklı araştırmalar olarak tanımlarken, Elliot (1991) aksiyonunun niteliğini geliştirmeye yönelik sosyal durum çalışmaları olarak yaklaşır. Aksiyon araştırmasının bu ve benzer tanımları incelendiğinde “bir sosyal olgunun niteliğinin iyileştirilmesi” hedefinin öne çıktığı görülmektedir. Aksiyon araştırmalarının öncüsü Lewin (1946) bu yaklaşımı sosyal ortam hakkında yeni bilgiler doğuran, hatta bazen de o ortamı değiştirmek için kullanılan bir araştırma türü olarak tanımlar ve iyileştirmeye dönük karakterini belirginleştirir. Dolayısıyla belli bir sosyal ortamın odağa alınarak derinlemesine incelendiği örnek olay çalışmaları (örneğin bir okul programı ya da dersin öğretim yöntemi) ile tanımlanan birtakım sorunların aksiyon araştırması için bir başlangıç noktası olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Bu noktada önemli olan, aksiyon araştırmalarının tanımlanmış, gözlemlenmiş bir soruna yönelik yürütülmesi gereğidir. Keza, örnek olay çalışması ve aksiyon araştırması bileşkesi ile yürütülecek olan bir araştırmanın daha başlangıcında ortada bir sorun olduğuna yönelik işaretlerin bulunması önem kazanmaktadır.

Araştırma Ortamı

Katılımcılar ve Program Yapısı (PMAD)

Bu nitel araştırma Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Popüler Müzik Asıl Dalı’nda (PMAD) okumakta olan 10 öğrenci ile 2017 yılında gerçekleştirilmiştir. İlgili bölümde öğrenciler ilk dört yarıyıldan itibaren

müzik alanındaki temel kuram ve uygulama derslerini alırken, 3. sınıfla (5. yarıyıl) birlikte asıl dallarına yönelirler. Şarkıcılık, Müzik Bilimi, Çalgı ve Popüler Müzik olarak dört asıl daldan oluşan programda asıl dal dersleri her alanın gereksinimine göre tasarlanmıştır. Asıl dal dersleri V. ve VI. yarıyıllarda 10, VII. yarıyılıda 12, VIII. yarıyılıda ise 16 kredi olarak belirlenmiştir. Asıl dal derslerinin yanı sıra öğrenciler her dönemde ortak zorunlu dersleri ve seçmeli dersleri alırlar (Figür 1.) Kısacası program, öğrencilerin 3. sınıftan itibaren müzikte belirli bir alana yönelebilmelerine uygun olarak tasarlanmıştır. Bunlardan PMAD’da öğrencilerin popüler müzik alanında bilgi ve becerilerinin geliştirilmesi, yaratıcı ve özgün müzisyenler olarak yetiştirilmeleri amaçlanır. Bu asıl dalda okutulan derslerde caz başta olmak üzere popüler müziğin birçok türünde sahne uygulamaları yapılmaktadır. Bu amaçla, fakülte binasının en alt katında bulunan derslik gerekli ekipman (çalgılar, mikrofon, amfi vb) ile donatılmıştır. PMAD dersleri ağırlıklı olarak grup (ensemble) çalışmaları ile yürütülmektedir. Bu daldaki öğrencilerin profesyonel müzisyen olmaları ve Antalya’daki müzik yaşamının aktif katılımcıları olmaları programdaki diğer öğrencilere göre en belirleyici yönleridir. Cinsiyet açısından bakıldığında ise PMAD’a ağırlıklı olarak erkek öğrencilerin yöneldiği görülmektedir. Çalışma grubundaki 10 öğrenciden sadece biri kadındır.



Araştırmacının Nitelikleri

Bu araştırmanın yürütücüsü araştırmanın yapıldığı eğitim ortamında çalışan bir öğretim üyesidir. Araştırmacı, incelediği öğretim programı ve görüşlerine başvurduğu öğrencilerin eğitim ortamının doğal bir parçası olduğundan katılımcı gözlem yapabilme, dolayısıyla araştırma bağlamını bir bütün olarak değerlendirme olanağı da bulmuştur. Billinger ve ark.’nın (2004) da belirttiği gibi, tüm metodolojiler alandaki gözlemlerle başlar, kuramsal destekler, önermeler ve hipotezler ile devam eder. Bu bağlamda araştırmacının ilgili programdaki 10 yıllık öğretici deneyimi gerekli gözlem, önermeler ve

değerlendirmeler için gereken alt yapıyı sunmuş, araştırma sürecine hem dışarıdan (kuram boyutunda ve etik) hem de içeriden (uygulayıcı ve emik) bir bakışla yürütme olanağı sunmuştur. Bu olanak, araştırma bulgularının daha geniş bir bakış açısıyla yorumlanmasında etkili olmuştur. Öte yandan; araştırmacının hem Bologna Koordinatörü hem de yetkili akademik kurullarda görevli olması araştırma bulgularının bir iç paydaş görüşü olarak değerlendirilmesinde ve söz konusu programın iyileştirilmesi/değiştirilmesi sürecinde kullanılmasında da başlıca rol oynamıştır.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada veri toplama sürecinde kavramsal olarak J. Biggs’in (1999) “öncül/süreç/ürün” öğrenme modeli temel alınmış ve görüşme formundaki sorular bu başlıklar altında tasarlanmıştır. Bu modelde öğrenme süreci üç temel aşamada değerlendirilir:

- a. Öğrencilerin öğretim programına girmeden önce sahip olduğu nitelikler (Öncül Öğeler).
- b. Program sürecindeki öğrenme, öğretme ve değerlendirme etkinlikleri, program nitelikleri (Süreç Öğeleri)
- c. Öğrenme çıktıları (Ürün Öğeleri)

Araştırmada bu model ağırlıklı olmak üzere, ilgili alan yazın doğrultusunda geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formuyla veri toplanmıştır. Öte yandan, araştırma bir durum çalışması olduğundan; görüşme formunda araştırmacının program, öğrenciler, eğitim ve performans ortamlarındaki kişisel analiz ve gözlemlerinden elde edilen maddeler de kullanılarak araştırma bağlamının özgünlüğü göz ardı edilmemeye çalışılmıştır. Görüşme formundaki sorular Tablo 1.’de sunulmuştur.

Tablo 1: Görüşme Formu**A. Öncül Öğeler**

1. Bu program öncesinde bir müzik eğitimi geçmişiniz var mı? Popüler müzik alanına bu programdan önce mi, yoksa kaydıktan sonra mı yöneldiniz?

2. Program öncesinde çalgınız ne idi? Değişiklik oldu mu? Oldu ise neden?

B. Süreç Öğeleri

3. Programdaki derslerin yeterliği açısından düşünceleriniz nelerdir?

a. Popüler müzik ve bunun dışındaki dersleri ayrı ayrı değerlendirdiğinizde neler söyleyebilirsiniz?

b. Popüler müzik ve bunun dışındaki dersleri birlikte değerlendirdiğinizde neler söyleyebilirsiniz? Teknik, dil, anlayış, katılım, yaratıcılık, isteklilik açısından?

4. Okuldaki performans ortamlarınızın yeterliği açısından düşünceleriniz nelerdir?

5. Okuldaki genel eğitim ortamının yeterliği açısından düşünceleriniz nelerdir?

6. Okuldaki çalışma ve performans ortamlarınızın materyal, donanım yeterliği açısından düşünceleriniz nelerdir?

7. Programda çalıştığınız repertuar nasıl belirleniyor?

8. Okulda değerlendirme (sınav sistemi vb) yöntemleri hakkında düşünceleriniz nelerdir?

C. Ürün Öğeleri

9. Programda yaptığınız müzik okul dışındaki gerçek müzik deneyimlerinizi ne kadar temsil ediyor? Bu noktada bir uyum var mı?

10. Ortaya koyduğunuz müzikal ürünlerde (okul içi-dışı) programın katkısını değerlendirir misiniz?

11. Bu programda okumanın size sağladığı katkıları değerlendirir misiniz?

12. Bölümün genel yapısıyla karşılaştırdığınızda kendinizi nasıl tanımlarsınız?

Verilerin Analizi

Veriler nitel araştırmalarda sık kullanılan içerik analizi tekniği ile çözümlenmiştir. İçerik analizinde tek bir doğru yolun olmaması (Weber, 1990: 69) araştırmacıya analiz sürecine uygun çerçeveyi çizmek için belli düzeyde bir yorum alanı ve serbestlik tanımaktadır. Bu bağlamda içerik analizinde Saldana'nın (2009) "Nitel Araştırmada Koddan Teoriye Modeli" tercih edilmiştir. Saldana'nın (2009: 12) kod-kategori-tema-teori sırasını izleyen ve özelden genele, gerçekten soyuta doğru bir anlamlandırma ve yorumlama sürecini içeren kodlama yaklaşımı araştırmaya adapte edilmiştir. Yüz yüze yapılan görüşmelerde katılımcıların onayı ile ses kaydı yapılmış ve ardından ses kayıtları metne dönüştürülmüştür. Yanıtlarda anlam içerdiği düşünülen her bir ifade bir "kod" olarak işaretlenmiştir. Ardından kodları temsil eden daha bütüncül kategoriler üretilmiştir. Bu noktada kodların durumu özetleyen ifadeler olmasına dikkat edilmiştir. Örneğin "çalgı hocası yok" ve "kendi kendime öğreniyorum" gibi veriler birer kod olarak belirlenmiş, bu kodları özetleyen "öğretim elemanı eksikliği" ise bir kategori olarak araştırmacı tarafından üretilmiştir. Bir başka deyişle kodlar görüşme verilerinden elde edilmiş,

onları özetleyen kategori ve temalar ise araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Böylelikle araştırma verilerinden elde edilen kod-kategori seti Saldana’nın yaklaşımına uygun olarak temalarla ilişkilendirilerek olgunun net görünmesi sağlanmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Çalışmada bulgular görüşme formuna da kaynaklık eden J. Biggs’in (1999) “öncül/süreç/ürün” öğrenme modelindeki sıraya uygun olarak Öncül Öğeler, Süreç Öğeleri ve Ürün Öğeleri şeklinde sunulmuştur.

I. Öncül Öğeler (Öğrencilerin Giriş Nitelikleri)

Öğrencilerin üniversite öncesinde müzik eğitimine başladıkları ve çoğunluğunun PMAD öncesinde popüler müzik deneyimlerinin olduğu ve çoğunlukla program öncesindeki çalgılarını çalmaya devam ettikleri görülmüştür. Bu durum öğrencilerin çalgılarında deneyimli sayabilecek müzisyenlere dönüşmelerini hızlandırmış ve PMAD’ın bir özelliği olmuştur. Öğrencilerin program öncesinde, lise çağlarında, informal olarak öğrendikleri çalgılarına PMAD’da devam ettikleri görülmüştür. Ancak, PMAD dersleri arasında bir asıl çalgının yer almaması öğrenciler tarafından eleştirilmiştir. Öğrencilerin çalgılarını informal ortamlarda öğrenmeye devam ettikleri görülmektedir. Özellikle sıkça tekrarlanarak öne çıkan “enstrüman dersi yok”, “kendim öğreniyorum”, “çok fazla teori bilgisi ihtiyacı doğuyor” gibi ifadeler birer kod olarak belirmiştir. Bu kodların birleşimi de “öğretim elemanı eksikliği” ve “uyum sorunları” şeklinde birer kategoriye dönüştürülmüştür. Bu iki kategori de “zayıf giriş nitelikleri” şeklinde temalaştırılmıştır. Zayıf girdi nitelikleri öğrencilerin programa uyumunu güçleştirmekle birlikte informal öğrenme süreçlerinin güçlenmesini ve sürekliliğini de sağlıyor görünmektedir. Bir başka deyişle öğrencilerin okul programında maruz kaldıkları teorik dil ile okul dışı müzik faaliyetlerindeki pratik ve dil arasındaki kopukluk iki ayrı müzik dünyası üreterek öğrencilerin okula ilişkin sorun ve motivasyon düşüklüğünün ana nedenlerinden biri olarak belirmektedir. Öncül öğelere ilişkin bulgular Tablo 2.’de sunulmuştur.

Tablo 2: Öncül Öğelere İlişkin Bulgular

Anlam Üniteleri (Örnek İfadeler)	Kodlar	Kategori	Tema
“Ayrıca bir enstrüman dersi yok”	Çalgı dersi eksikliği	Öğretim elemanı eksikliği	Zayıf giriş nitelikleri
“Şu an kendim öğreniyorum”	-Kendi kendine öğrenme		
“Yakınımdaki insanları izleyerek öğreniyorum”	-Çevreden öğrenme		
“Benim bir hocam bile yok mesela, şarkı söylüyorum ve vokal hocam yok”			
“Okula girdikten sonra çok fazla bir teori bilgisi ihtiyacı doğuyor”	Teorik eksiklik	Uyum sorunları	
“Çünkü biraz süratli ilerliyoruz, bu da birçok kişinin sakatlanıp düşmesine sebep oluyor”	-Derslerin hızlı ilerlemesi		
“Şunları bilmen gibi bir durum yok, ancak girdikten sonra bilmen gereken şeylerle karşılaşıyorsun”	-Dersleri/okulu bırakma		
“Bir şekilde zaman yetmediği için sakatlıklar yaşıyorsun”	-Giriş niteliklerinin belirsizliği		

II. Süreç Öğeleri (Eğitim ve Performans Ortamları)

Süreç öğelerine ilişkin bulgular fiziksel olanaklar, program, öğrenme/öğretme süreçleri ve değerlendirme başlıkları altında sunulmuştur.

Fiziksel Olanaklar

PMAD öğrencilerinin özellikle fakülte binasının bodrum katında bulunan popüler müzik atölyesi hakkındaki görüşleri pek olumlu değildir. Özellikle de atölyenin fiziksel yetersizlikleri ve ekipman eksiklikleri hepsinin ortak söylemi olmuştur. Atölyedeki eksiklerin yanı sıra güvenlik sorunları ve yönetimin iletilen sorunlara yönelik sessizliğinin öğrencilerde motivasyon düşüklüğü, yılgınlık ve isteksizlik ürettiği görülmüştür (Tablo 3).

Tablo 3: Süreç Öğelerine (Fiziksel Olanaklar) İlişkin Bulgular

Anlam Üniteleri (Örnek İfadeler)	Kodlar	Kategori	Tema
“(Atölye) açıkçası çok yeterli değil” “Kayıt teknolojileri ile alakalı aşağıda yeterli donanıma sahip değiliz” “Aşağıdaki stüdyo...standart bile değil şu an için” “Aşağısı (atölye) çok kötü, her anlamda...disiplin yok, güvenlik sağlanamıyor...zaten ekipman çok yetersiz” “Hiç yeterli değil, temiz bir sound alamıyorsun, aletler yetersiz” “Çok kötü, sistemler (müzik), ortam, ses yalıtımı.. Ben şarkı söylüyorum ve net sonuçlar alamıyorum, ses sağlıklı çıkmıyor, mikrofon ayarları, kaliteli değil” “Bence bunun nedeni öğrencinin orayı (atölyeyi) sahiplenmemesiyle ilgili..., baksana mikrofon da dandik diyerek adamda bir tekme de ben vurayım kafası oluyor”	-Atölyenin yetersizliği Kötü kullanım	Eğitim materyali eksikliği	Zayıf eğitim yönetimi

Öğrencilerin fiziksel olanaklara ilişkin görüşleri “atölye yetersizliği” ve “kötü kullanım” şeklinde kodlanmıştır. Bu iki kod ise “eğitim materyali eksikliği” şeklinde kategorize edilmiş ve “zayıf eğitim yönetimi” temasına dahil edilmiştir.

Program

Öğrenciler, PMAD dersleri ve diğer derslerde kullanılan dil ve teknikler açısından farklılıklar bulunduğunu belirtmişlerdir. Ancak bu farklılıkların öğrenciler üzerinde çok büyük sıkıntı yaratmadığı, tersine farklılıklardan beslenen bir anlayışa yol açtığı görülmektedir. Şöyle ki; PMAD’da son yıllarda yapılan ders ve buna bağlı olarak yapılan öğretim elemanı değişiklikleri programın caz müziği ağırlıklı bir kimliğe bürünmesine yol açmıştır. Derslerde kullanılan dil açısından farklılaşma en çok klasik armoni ve caz armonisi arasında kendini göstermiştir. Öğrenciler, PMAD’nın içinde yer aldığı program ile bütünlüğü noktasında farklı değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Kimisi bir bütünlük görürken, kimisi göremediğini belirtmiştir. Bunda nesnel bir program değerlendirmesinden çok, öğrencinin müzikal perspektifinden yapılan bir değerlendirme olduğu, farklı dönemlerde okuyan öğrencilerin yaşadıkları program ve öğretim elemanı değişikliklerinin etkili görülebilir.

Tablo 4: Süreç Öğelerine (Program) İlişkin Bulgular

Anlam Üniteleri (Örnek İfadeler)	Kodlar	Kategori	Tema
<p>“Klasik armoni ve popüler müzik armonisi arasındaki farklar beni bir nebze zorladı” “Klasik armoni daha bağlayıcı” “Teori bakımından da farklı. Klasik armoni ve caz armonisi farklı ve bu beni zorluyor. “Armoni ve caz armonisi arasında ben sıkıntı yaşamıyorum...caz da sonuçta klasik armoniden gelme zaten...bir tek şifrelerde biraz sıkıntı olmuştu o kadar” “Mesela armonide değişiklikler oluyor. Caz müziği armonisinde yedili yazmak zorundaydık akorları, klasik armoniyle farklıydı” “Çok fazla uyum yok aslında, benzeşen taraflar var tabii ama caz biraz daha rahat bir tür klasik armoniye göre” “Çok farklılıklar ve gereksizlikler görüyorum...TSM dersi görüyoruz ama, popüler müzikten caz armonisi dersi kaldırıldı, orkestra dersimiz oluyordu o da kaldırıldı...ama TSM, Koro gibi dersler hala devam ediyor, bu bence çelişki, bu derslerin alanla ilgisi yok” “Daha fazla ilerleyebilirdik, dersler kaldırıldı, hocalar değişti”</p>	<p>-Müzik teorik dil çatışması</p> <p>-Kalabalık ve ilişkisiz ders paketi</p> <p>-Ders ve öğretim elemanlarının sık değişimi</p>	<p>- Sistemli öğretim programı ve kadrosu</p>	<p>-Zayıf eğitim programı tasarımı</p>

Öğrencilerin özellikle klasik armoni ve caz armonisi arasındaki farklılıklardan kaynaklanan görüşleri “müzik teorik dil çatışması”, çok sayıda

ilişkisiz derse ilişkin eleştirileri “kalabalık ve ilişkisiz ders paketi”, derslerin ve öğretim elemanlarının sık değişimine ilişkin görüşleri de “ders ve öğretim elemanlarının sık değişimi” şeklinde kodlanmıştır. Bu üç kod ise “oturmamış öğretim programı ve kadrosu” şeklinde kategorileştirilmiş ve “zayıf eğitim programı tasarımı” teması altına yerleştirilmiştir.

Öğrenme/Öğretme Süreçleri

Popüler müziğin kendine özgü informal öğrenme doğasına daha önce değinilmişti. Öğrencilerin görüşlerinde popüler müzik öğrenmenin bu doğasına uygun düşen izler görülmekle birlikte, PMAD’ın akademik bir yapı içinde bulunması nedeniyle, formal öğrenme/öğretme süreçlerinin de etkili olduğu gözlenmektedir. Dolayısıyla PMAD’da formal ve informal öğrenme süreçlerinin kaynaştığı belirtilmiştir. Bu bağlamda öğretim elemanın öğrenme sürecindeki “grup arkadaşı”, “rehber”, “hoca” karışımı rolü öne çıkmaktadır. Öte yandan, öğrenciler PMAD çalışmalarında kendilerini diğer derslere göre daha aktif, öğrenme süreçlerini planlamada ve yürütmede inisiyatif sahibi olarak görmektedirler.

Tablo 5: Süreç Öğelerine (Öğrenme/Öğretme) İlişkin Bulgular

Anlam Üniteleri (Örnek İfadeler)	Kodlar	Kategori	Tema
<p>“...Öğretim stili açısından fark var; birlikte bir şeyi icra ettiğin için daha çok arkadaş gibi olabiliyorsun ders esnasında”</p> <p>“...Hoca lider, çünkü müzikal açıdan lider”</p> <p>“...İnternet ortamından, video izleyerek, bir yerlere gidip konserler izleyerek ya da çok yakınımıdaki insanları izleyerek öğreniyorum”</p> <p>“...Biz parçaları kendimiz çıkarıyoruz, hoca yanlışlarımızı bize gösteriyor, şurası böyle olacak, şurası şöyle olacak gibi”</p> <p>“...Hoca karar veriyor, biz isteklerimizi söylüyoruz, bizim isteklerimizi de dikkate alıyorlar”</p> <p>“...Hoca bize sunuyor parçaları”</p> <p>“...Repertuarı öğretmenimiz belirliyor, bazen bizim isteğimiz üzerine, öğretmenimiz uygun bulursa biz belirliyorduk”</p> <p>“...Klasik müzik tamamen notaya dayalı bir müzik notanın dışında bir şey çalamazsın...popüler müzikte de nota var ama mesela notayı...herkes kendine göre notlar alıp yazabiliyor...bu kişisel alan ama...popüler müzikle uğraşanların birçoğu bu yöntemle çalışıyor”</p> <p>“..Hiç armoni, teori bilmeyip çok iyi popüler müzik müzisyeni olan insanlar var. Bunun da yolu bu, hatta mevzunun gelişimi böyle geliyor bence”</p> <p>“...Sunum yaparak, çalarak ya da birlikte bir şeyler paylaşarak yani çaldığın anda, arkadaşlardan ya da akşam çalışıyorsan o çalıştığın sahnedekilerden, öyle öyle öğrenirsin...”</p> <p>“...Oturup birlikte çalıştık parçaları, akorları falan birlikte çözdük. Bilemediğimiz şeyi ortak hallettik, sorunları ortak çözüyoruz.”</p>	<p>- Öğretim elemanının liderliği</p> <p>Kulaktan öğrenme</p> <p>-Grup çalışması</p>	<p>Aktif, informal ve kolektif öğrenme süreci</p>	<p>Güçlü sosyal öğrenme ve kolektif bilinç ortamı</p>

Öğrencilerin öğrenme/öğretme süreçlerine ilişkin sorulara verdikleri yanıtlar “öğretim elemanının liderliği”, “kulaktan öğrenme” ve “grup çalışması” şeklinde kodlanmıştır. Bu kodlar ise “aktif, informal ve kolektif öğrenme süreci” olarak kategorize edilip “güçlü sosyal öğrenme ve kolektif bilinç ortamı” temasını üretmiştir.

Değerlendirme

Çalışma grubundaki öğrencilerin PMAD derslerindeki değerlendirme yöntemlerine ilişkin görüşleri genel olarak bir hoşnutsuzluk içermektedir. Bu durum değerlendirme ölçütlerinin derslere ait öğrenme ürünlerini tam olarak içermemesinden kaynaklanmakta ve öğrencilerin değerlendirme ölçütlerini tam olarak algılamalarını engellemektedir. Öğrencilerin değerlendirme süreçleri ile ilgili görüşleri ilk olarak “yüzeysel ve sağlıksız değerlendirme” şeklinde kodlanmıştır. Bu koddan sırayla “pedagojik formasyon eksikliği” kategorisine ve “zayıf eğitim yönetimi” temasına ulaşılmıştır.

Tablo 6: Süreç Öğelerine (Değerlendirme) İlişkin Bulgular

Anlam Üniteleri (Örnek İfadeler)	Kodlar	Kategori	Tema
“...Çok objektif değil”	-Yüzeysel	-Pedagojik	Zayıf eği-
“...Sınav sistemi çok fazla değişmeye başladı...verilen ve istenen arasındaki fark fazla gibi”	ve sağlıksız	formasyon	tim yöne-
“...Sınavlar çok, iki vize ve final arası süre yok...popüler müzikte değerlendirme yüzeysel”	değerlen-	eksikliği	timi
“...(Değerlendirme yöntemleri) hocadan hocaya göre değişti Öğretim yöntemi farklıydı”	dirme		
“İyi hocalarla çalıştığımı düşünüyorum, bilgi anlamında, pedagojik demiyorum ama”			

III. Ürün Öğeleri

Ürün öğelerine ilişkin bulgular performans nitelikleri ve müziksel kimlik başlıkları altında sunulmuştur.

Performans Nitelikleri

Çalışma grubundaki öğrencilerin PMAD’da ve okul dışında profesyonel olarak yaptıkları müzikler arasındaki örtüşme, programdaki diğer dal öğrenmelerine göre en ayırt edici yönlerini oluşturmaktadır. Okul ve okul dışı müzikler arasında alanyazında değinilen tür farklılıkları, PMAD’da felsefesi ve yapısı gereği görülmemekte, bu da öğrencilere PMAD’nın vermek istediği

müziksel kimliğin kazanılmasında büyük avantaj sağlamaktadır. PMAD'daki derslerin okul dışındaki müziklerle tür bağlamında uyum göstermesinin yanı sıra, müzisyenlik gelişimi anlamında da katkılar sağladığı görülmektedir. Öte yandan, PMAD'da son yıllarda yapılan değişikliklerle giderek caz müziğinin ağırlık kazanması ve müziksel kimliğini bu tür çerçevesinde şekillendiren kimi öğrencilerin arkadaşlarından farklı düşündüğünü görüyoruz. Öğrencilerin performans niteliklerine ilişkin görüşleri ilk olarak “derslerin performansa olumlu katkıları” ve “okul ve eğlence ortamlarındaki repertuar çatışması” şeklinde kodlanmıştır. Bu kodlar bir üstte “akademik idealizm ve gerçek yaşam çatışması” şeklinde kategoriye dönüştürülmüş ve “zayıf eğitim programı yönetimi” temasına bağlanmıştır.

Tablo 7: Ürün Öğelerine (Performans Nitelikleri) İlişkin Bulgular

Anlam Üniteleri (Örnek İfadeler)	Kodlar	Kategori	Tema
“...Dışarıdaki hayatımda da çok fazla yardımı oldu derslerin bana. Aka-demik açıdan bir şeyleri öğrenince dışarıda çalışırken çok daha etkili oluyor. Öğrendiğin şeyleri orada uygulaman müziği başka bir hale getiriyor, yükseltiyor kalitesini” “...Burası piyasadan daha üst düzey eğitim veriyor”	-Derslerin performansa olumlu katkıları	-Akademik idealizm ve gerçek yaşam çatışması	-Zayıf eğitim programı tasarımı
“...Armonizasyon olarak bana çok şey kattığını düşünüyorum ve bunu dışarıda da uyguluyorum” “...Çaldığımız parçalar gittiğimiz işlerde kullanıyoruz” “...Burada istediğim müziği (caz) yapabiliyorum da dışarıda çok yapamıyorum, piyasanın durumu öyle, insanların beklentileri...piyasanın negatifliği” “...Benim iş alanımla oranlarsam (programda yaptığı müzik) dışarıda yaptığım müzikle %30 örtüşüyor” “...Aslında dışarıda da aynı gitarımı çalışıyorum ama dışarıda daha çok piyasanın gerektirdiği daha popüler şarkılar çalışıyoruz, ama okulda caz daha çok çalışıyoruz, repertuar anlamında örtüşmüyor ama mentalite anlamında örtüşüyor” “...Kullandığımız armoni olsun, melodiler olsun, aranje olsun, aslında popüler piyasa ile uyuyor sadece repertuar anlamında uyuşturmuyor, bu da çok dinleyici bulamayabilir ama, biz sadece onun caz müziği bölümüne bakıyoruz, diğer tarafına çok fazla bakmıyoruz”	Okul ve eğlence ortamlarındaki repertuar çatışması		

Müziksel Kimlik

PMAD'daki öğrencilerin müziksel kimlik biçimlenmesinde programın etkisi öncelikle belirli bir disiplin yaratma, hız kazandırma ve kabul görme gibi temalar altında belirmektedir. Öğrencilerin PMAD'da öğrenci olmak ve müziksel kimlikleri arasında aktif bir köprü kurdukları görülse de, bazı öğrenciler kendilerini popüler müzikçi olarak görmemekte, programın diğer dallarında okuyan öğrencilerden farklı bir tanım geliştirmemektedirler. Onlarla paylaştıkları kimlik “öğrenci” kimliği olmaktadır. Bu durumu popüler müziğin diğer türlerle birlikte bir program altında öğretiminin yapılması olası olsa da, yani formal bir öğretim programına kavuşsa da, informal ortamlardaki serbestlik ve kimlik kazandırma sürecini pek sağlayamadığı şeklinde yorumlayabiliriz.

Tablo 8: Ürün Öğelerine (Müziksel Kimlik) İlişkin Bulgular

Anlam Üniteleri (Örnek İfadeler)	Kodlar	Kategori	Tema
<p>“...Bu türle (cazla) çok ilgili değildim ben, seviyorum artık hoşuma gidiyor, yeni bir alan benim için”</p> <p>“...Davulcuyum ben....Ben iki yıl önce davulcu diye konuşulmuyordum, ben tamamen bu aşağının (programı ve atölyeyi kastediyor) sayesinde şu anda Antalya’da bir yerlerde gidip tutunabiliyorsam tamamen bu aşağının sayesinde”</p> <p>“...Müziyenim, sadece diyebileceğim şey bu... diğer derslerin aslında belki de faydalarını somut olarak göremiyorum”</p> <p>“...Bateri çalışıyorum, bateristim... Okulun katkısı akademik yönden oldu. Müzikal konuşma yönünde oldu. Sadece bateri ile belki bir yere gelebilirdim ama, piyano çalan bir arkadaşım ile da müzikal konuşabiliyorum şimdi”</p> <p>“...Bizim inimiz aşağısı (atölyeyi kastediyor)...ama aşağının dışlandığını düşünüyorum. Ben davulcuyum, gidip de stüdyolara sürekli para veremiyoruz, o davul neredeyse benim inim orası...ben kaynaşmışlığı giriş bodrum katıyla kendim arasında görüyorum ama burasıyla görmüyorum”</p> <p>“...(Kendimi)...öncelikle müzik öğrencisi olarak tanımlıyorum. Çalgıcı derler, kimisi öyle diyor, yani müzisyen”</p> <p>“...Öğrenciyim ben...Daha fazla ilerleyebilirdik, dersler kaldırıldı, hocalar değişti...bu bölümde okumasaydım daha iyi olurdu, dışarıdan ders alırdım daha iyi olurdu”</p> <p>“...Standart, okulda olması gereken öğrencilerden biriyim”</p>	-Müziyen kimliği	-F ü z y o n bir müzikal kimlik	-Zayıf eğitim programı tasarımı
	- Öğrenci kimliği		

Sonuç ve Tartışma

Analizler sonucunda PMAD öğrencilerinin formal ve informal öğrenme süreçlerini kaynaştırdıkları görülmüştür. Bir başka deyişle, akrandan ve çevreden öğrenme yaklaşımlarını bir kenara bırakmamakla birlikte, derse giren öğretim elemanının müzikal rehberliğini de kabul etmiş görünmektedirler. Bu hibrid öğrenme stili Green (2002, 2005) tarafından belirtilen popüler müzikte akrandan öğrenme sürecine başka bir açılım eklemektedir. Kısacası popüler müzik eğitimi alan öğrenciler, informal öğrenme pratiklerinin yanı sıra,

formal bir öğretim programı içinde akademik öğrenme ilkelerine uyumlanmaya da eğilimlidirler. Esas nokta popüler müzik açısından da budur. Yani, popüler müziğin kendine özgü serbest, yaratıcılığa ve doğaçlamaya dayalı müzisyenlik gelişiminin akademi içinde ne kadar kendi yolunu bulabileceği, popüler müzisyenlerin bu sisteme adaptasyon sorunları ve müziksel kimliklerinin inşasındaki karmaşık durum bu araştırmada somutlaşmıştır. Bir başka deyişle katılımcıların formal bir öğrenme ortamında informal öğrenme pratiklerini yürüttükleri, temel motivasyon ve gelir kaynakları olan “okul dışı” müzik deneyimlerine verdikleri ağırlık nedeniyle okuldaki diğer dersler ve akademik yapı ile kimi zaman çatışmaya düştükleri görülmüştür. Bu bipolar bakış açısı ve kimlik yapısı ile bir deneme atmosferi karakteri taşıyan PMAD böylece öğrencilerin kendilerini “müzisyen” den çok “öğrenci” olarak tanımlamalarına da yol açmaktadır. Akademik ortamın, alanyazında belirttiğimiz popüler müziğin kendine özgü öğrenme stilleri ve buna bağlı gelişen müziksel kimlikler üzerinde baskılayıcı bir etki ürettiği görülmektedir. Bu baskı temelde PMAD dersleri ile diğer derslerin gerektirdiği (müzik teorisi, klasik armoni, müzik tarihi, müzikoloji vb) bakış açısındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır. Öğrenciler informal öğrenme ortamlarındaki kimlikleri yerine okulun verdiği “öğrenci” kimliğini kabul etmeye başlamaktadırlar. Böylelikle; PMAD öğrencileri, Hargreaves ve diğ.’nin (2002) tanımladığı müzik içinde kimlik (IIM) perspektifinden bakıldığında “davulcu”, “gitarist”, “klavyeci” gibi belirgin müzikal kimlik tanımlamalarından kaçınılmaktadırlar. Bu durum safkan bir popüler müzikçi kimliğinin inşasını güçleştirmektedir. Öğrenciler PMAD’da popüler müzik ile ilgisi olmayan bazı derslerin yararlı olmadığını belirtmekte ve bunun kendileri için mesleki yaşamda gerekli olmayan bir angarya ürettiğini ifade etmişlerdir. Benzer bir program olan Avustralya Griffith Üniversitesi Queensland Konservatuvarı kapsamındaki PMP’de (Popüler Müzik Üretimi) öğrenciler orkestra çalışmalarının yanı sıra müzik teknolojileri, popüler müzik tarihi ve analizi gibi dersleri almaktadır. Görülebileceği gibi teorik derslerin tümü popüler müzik uygulama ve yaratımına yönelik tasarlanmış durumdadır. PMAD öğrencilerinin yararsız buldukları derslerin program içindeki katkısı somut olarak tekrar tartışılmalıdır.

Öğrencilerin yaşadığı en somut sorun ise popüler müzik atölyesinin fiziksel yetersizlikleridir. Buna rağmen okul içi-dışı müzik ikilemini en az düzeyde yaşayan öğrenciler de onlardır. Tüm profesyonel müzisyen olan PMAD öğrencileri yaşamlarını bu şekilde kazanmaktadırlar. Müzisyenliğin er meydanı olarak sahne deneyiminde oldukça deneyimli olan PMAD öğrencilerinin diğer asıl dal öğrencilerine göre en temel farklılığı da budur. Bu farkın en belirgin yansımalarından biri de PMAD öğrencilerinin diğer öğrencilere göre çok daha az performans kaygısı yaşamalarıdır. PMAD öğrencilerinin öğretim elemanı algısı da farklıdır. Müzikal pratikler sırasında öğretim elemanı

bir grup arkadaşına dönüşmektedir. Öğrenci ve öğretim elemanı arasındaki duvarlar inceldiğinden, bu durum öğrencinin müziksel kimlik ve özgüven inşasında önemli rol oynamaktadır. Öte yandan, derslerdeki repertuarı öğretim elemanı ve öğrencilerin birlikte kararlaştırmaları Hargreaves ve North'un (2006) informal/formal müzik öğrenme süreçlerinde tanımladıkları otonomi ve sahiplik boyutunda PMAD'da bir iş birliği ve denge olduğunu göstermektedir.

PMAD'da okumak bu öğrenciler büyük ayrıcalık olarak algılanmamaktadır. Hatta PMAD'da okumasa da hala aynı müziği yapabileceğine inanan öğrenciler oldukça fazladır. Ancak buradaki önemli nokta, “ne kadar yapabilirdim?” şeklinde yine kendilerince özetlenmiştir. Bu programda okumanın müziksel gelişimi hızlandırdığı ve disipline ettiği noktasında tümü birleşmektedir. Aslında bu nokta popüler müzik eğitiminin akademi içinde yer alması gerektiğini savunan düşünce sahipleri için oldukça güçlü bir argüman olabilir. Eldeki araştırma önderliğinde popüler müziğin mesleki eğitiminde akademi içindeki konumunu; yetişmiş öğretim elemanı bulma ve bunların sürekliliği, popüler müzik alanındaki deneyimli kişileri üniversiteye kadro lu alabilmenin önündeki bürokratik yaptırımlar, popüler müzik dışındaki derslerin oranı, içeriği, sahne ve ekipman bilgisi, ticari ve hukuki sorunlar, iş güvenliği, özlük hakları gibi çok sayıda konu bağlamında tartışmak gerekmektedir. Bu konuda elde edilecek her türlü bulgu, sadece popüler müzik pedagojisinde değil, günümüzde bundan bağımsız düşünmenin güçleştiği genel müzik eğitiminin birey ve toplum yaşamındaki rolü noktasında da açılımlar sağlayacaktır. Bu sonuçlar bağlamında Türkiye’de popüler müziğin pedagojisi noktasında tartışılması gereken esas soru şudur: Popüler müziğin eğitimi akademide mi verilmelidir? Bir başka deyişle, popüler müziğin informal öğrenmeye dayanan doğası ile akademik geleneklere bağlı formal öğrenmenin doğası arasındaki çatışma nasıl giderilir? Bu sorunun öncelikli yanıtı eldeki PMAD programındaki eklektik ders anlayışın terk edilmesi olabilir. Popüler müzik pedagojisinin kendi pratik ve doğasına yönelik dersler, yöntem ve uygulamalar ile yürütülmesi ve akademi geleneğinin dışında bir yapılanmaya gereksinim duyduğu açıktır. Çünkü araştırma ölçeğinde, akademik geleneğe dayalı hâkim yapının popüler müziğin kendine özgü öğrenme karakterini baskıladığı, gerekli eğitim materyalleri sağlanmadan yürütülen örnek popüler müzik programının amacına ulaşamadığı görülmüştür.

Analizler sonucunda sahaya özgü verilerin “zayıf girdi nitelikleri”, “zayıf eğitim yönetimi”, “zayıf eğitim programı tasarımı” ve “güçlü sosyal öğrenme ve kolektif bilinç ortamı” gibi genel temalar altında özetlenebildiği görülmüştür. Saldana'nın (2009) “Nitel Araştırmada Koddan Teoriye Modeli” hatırlanacak olursa nitel veri analizinde kod-kategori-tema ve teori hiyerarşisi oldukça önemlidir. Bu bağlamda elde edilen temaların bir teoriye bağlanması

beklenebilir. Ancak bu çalışmanın aksiyon araştırması boyutu nedeniyle elde edilen veriler bir teori ile ilişkilendirilmekten çok söz konusu programın yeniden düzenlenmesi ve iyileştirilmesi çalışmalarında kullanılmıştır. Dolayısıyla bu araştırma bağlamında teori yerini bir “eyleme” bırakmış görünmektedir. Sonuç olarak araştırmanın bulguları PMAD’nın yer aldığı Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü’nde başlatılan program değişikliği çalışmalarında kullanılmış ve yeni programın inşa edilmesine önemli rol oynamıştır. Yapılan değişikliklerle birlikte öğretim elemanı, materyal ve formal-informal öğrenme ortamındaki çatışmalar nedeniyle etkisizleşen PMAD’na ilgili Bölüm’ün kararı ve üst yönetim organlarının onayı ile yeni programda yer verilmemiştir. Popüler müzik pedagojisinin akademi içinde olsa da informal öğrenme ortamının içerik ve pratiğine uygun olarak, özerk bir yapılanma içinde tasarlanması gereği bu araştırma ile iyice belirginleşmiştir. Gerekli eğitim materyali, programı ve personel kaynağı sağlanmadan, “göç yolda düzeler” yaklaşımı ile açılan bölüm ve programlarda gözlenen başarısızlık ülke kaynaklarının israf edilmesi kadar gelecekte uygun ve doğru kaynaklarla açılacak benzer programlara şüphe ile yaklaşılmasına neden olabilecek olumsuzlukları da doğurmaktadır.

Kaynakça

- Barry, N. H., & Walls, K. C. (1999). Preservice Teachers’ Reactions to Aural Examples of Various Styles and Genres. *Research Studies in Music Education*, 13(1), 13-27.
- Bereiter, C., & Scardamalia, M. (1993). *Surpassing ourselves. An inquiry into the nature and implications of expertise*. Chicago: Open Court.
- Beverly, J.(1993). *Teacher as Researcher*. ERIC Digest. (ERIC Clearinhouse on Teacher Education, Washington DC, No: ED355205).
- Billinger, S., Fleisch, E., Friedli, T. & Rathje, M. (2004). *Combining Action Research, Grounded Theory and Case Study Research within Long-term Research Projects*. Available at: www.researchgate.net/publication/36384574.
- Biggs, J.B. 1999. *Teaching for quality learning at university: What the student does*. Buckingham, UK: Society for Research into Higher Education, Open University Press.
- Creswell, J. W., & Clark, V. L. P. (2007). *Designing and conducting mixed methods research* (p. 275). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Cutieta, R. A. (1991). *Popular Music An Ongoing Challenge*. *Music Educators Journal*, 77(8), 26-29.

- Dunbar-Hall, P., & Wemyss, K. (2000). The effects of the study of popular music on music education. *International Journal of Music Education*, (1), 23-34.
- Elliot, D. J. (1991). *Action Research for Educational Change*. Open University Press. Buckingham.
- Elliot, D. J. (1995). *Music matters: A new philosophy of music education* (Vol. 14). New York: Oxford University Press.
- Farrell, G. (2004). Mapping music education research in the UK. *Psychology of Music*, 32(3), 239-290.
- Folkestad, G. (2005). Here, there and everywhere: music education research in a globalised world. *Music Education Research*, 7(3), 279-287.
- Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135-145.
- Gass, G. (1992). "Why don't we do it in the classroom?". In A. De Curtis (Ed.) *Present Tense: Rock and Roll and Culture*. Durham: Duke University Press.
- Green, L. (2005). Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom (an inaugural professorial lecture). Institute of Education, University of London.
- Sakar, M. H. (2009). Popüler müzik ve müzik eğitimi. *Journal of International Social Research*, 2(8).
- Hargreaves, D. J., Miell, D., & MacDonald, R. A. (2002). What are musical identities, and why are they important. *Musical Identities*, 1-20.
- Jackson, P. W. (1968). *Life in classrooms*. Teachers College Press.
- Jorgensen, E. R. (2003). *Transforming music education*. Indiana University Press.
- Kertz-Welzel, A. (2004). Didaktik of music: a German concept and its comparison to American music pedagogy. *International Journal of Music Education*, 22(3), 277-286.
- Künzli, R. (2000). German Didaktik: models of representation, of intercourse, and of experience. In K. Riquarts, I. Westbury, & S. Hopmann, (Eds.), *Teaching as a reflective practice: The German Didaktik tradition* (pp. 41-54). London: Erlbaum.
- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press.
- Lebler, D. (2007). Student-as-master? Reflections on a learning innovation in popular music pedagogy. *International Journal of Music Education*, 25(3), 205-221.
- Lewin K. (1946), Action research and minority problems, *Journal of Social Issues*, Vol.2, No.4, pp. 34-46.

- Merriam, S.B. (1998). *Qualitative research and case study applications in education*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Nabukenya, J. (2012, January). Combining case study, design science and action research methods for effective collaboration engineering research efforts. In *System Science (HICSS), 2012 45th Hawaii International Conference on* (pp. 343-352). IEEE.
- North, A., & Hargreaves, D. (2008). *The social and applied psychology of music*. Oxford University Press.
- Sáez, M. J., & Carretero, A. J. (1996). From action research to the classroom case-study: the history of ANTEC. *Educational Action Research*, 4(1), 29-46.
- Saldana, J. (2009). *The coding manual for qualitative researchers*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Vulliamy, G., & Lee, E. (Eds.). (1982). *Pop, rock and ethnic music in school*. Cambridge University Press.
- Weber, R. P. (1990). *Basic content analysis* (2nd ed.). Newbury Park, CA: Sage.
- Welch, G., Hallam, S., Lamont, A., Swanwick, K., Green, L., Hennessy, S., ... &
- Wemyss, K. L. (1999). From TI 1 to Tasmania: Australian Indigenous popular music in the curriculum. *Research Studies in Music Education*, 13(1), 28-39.
- Westerlund, H. (2006). Garage rock bands: a future model for developing musical expertise?, *International journal of music education*, 24(2), 119-125.
- Yin, R. K. (1999). Enhancing the quality of case studies in health services research. *Health Services Research*, 34, 1209.



Barok Dönemde Müziğin Dolaşımı; Bach'tan Günümüze Copyleft

Özge CESUR*
Fırat KUTLUK**

Öz

Barok dönem bestecisi için yapıtını ortaya koymanın farklı nedenleri bulunmakta. Kilise görevleri, halka açık yerlerde seslendirilen eserler, özel siparişler, müzikle ilgilenen amatörler için çalgı metodları. Bu yüzden dönem bestecisi sürekli yazmak zorundadır. Bu durum müzik yazımında iki önemli unsuru barındırır. İlki, bu yoğun tempo içinde besteci aynı zamanda usta bir seslendirici ve doğaçlama ustası olmak zorundadır. İkincisi ise besteci her ne kadar çok üretken olmak zorunda olsa da özgün yapıtlar vermeye yetişmesi olanaksızdır. Bu yüzden gerek kendi ezgilerini gerekse diğer bestecilerin temalarını farklı çalgılar için yazdığı eserlerde kullanmak zorundadır. Bu, aynı zamanda barok dönemin önemli eser yazma yöntemlerinden biri olarak yerleşir ve dönemin en baskın ismi Johann Sebastian Bach'ta sıkça görülür.

Barok dönemin bu özelliği, günümüz müzik endüstrisinin copyright yasaları bağlamında kabul görmez. Ancak 1980'li yıllarda, Stallman öncülüğünde söz konusu yasaların yeni teknolojiyle birlikte artık işlevsel olmadığı öne

Makale Geliş Tarihi: 1 Eylül 2022 Makale Kabul Tarihi: 25 Eylül 2022

**Arş, Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, ozgecesur@mgu.edu.tr*

*** Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, kutlukefirat@gmail.com*

sürülerek yaratıcı üretimler için “free software” hareketi başlatılır. Bu hareket, üretici, ürün ve tüketici bağlamlarında özgürlük fikrini savunan ideolojik bir yaklaşımdır. Copyright’a karşı duruş özelliğiyle “Copyleft” olarak isimlendirilir. Günümüzde copyleft yaklaşımının müziğe olan yansımaları, farklı platformlarda yer alan playlistler aracılığıyla gözlemlemek mümkün. Aynı zamanda Twitch örneğinde olduğu gibi bir yayın politikası olarak da karşımıza çıkmakta.

Anahtar Kelimeler: Copyleft, Copyright, Barok, Müziğin Dolaşımı, Müzik Endüstrisi

Circulation of Music in the Baroque Era: Copyleft from Bach to Present

Abstract

Baroque composer had different reasons for presenting work, such as church duties, works performed in public places, special orders, and instrument methods for amateurs interested in music. Therefore, a composer of the period had to write constantly. This situation contains two important elements in music writing. Firstly, the composer had to be a master performer and improviser in this intense tempo. Secondly, although very productive, the composer cannot keep up with original compositions. Therefore, he used his own melodies and other composers’ themes in works for different instruments. This establishes as one of the important writing methods of the Baroque era and is frequently seen in Bach’s works, the most dominant name of the period.

This feature of the Baroque era is not accepted in the context of the copyright laws of today’s music industry. However, in the 1980s, under the leadership of Stallman, the free software movement for creative production was initiated, claiming that the laws in question were no longer functional and that new forms of intellectual property were needed with new technology. This movement is an ideological approach that defends the idea of freedom in the producer, product, and consumer context and called

“Copyleft” with its stance against Copyright.

Keywords: Copyleft, Copyright, Baroque, Circulation of Music, Music Industry

Giriş

Sanat tarihçileri, bir sanat yapıtını anlamanın farklı parametreleri olduğunu savunur. Söz konusu müzik olduğunda bu durum biraz daha karmaşıklaşabiliyor. Sözelimi barok dönem yapıtlarını dönem atmosferini ve bestecinin konumunu bilmeden anlamak güçtür. Barok besteci için yapıtını ortaya koymanın farklı nedenleri bulunmakta. Kilise görevleri, soyluların hizmetinde bulunma, halka açık yerlerde seslendirilen eserler, özel siparişler, müzikle ilgilenen amatörler için çalgı metodları. Bu yüzden dönem bestecisi sürekli yazmak zorundadır. Bu durum müzik yazımında iki önemli unsuru barındırır. İlki, bu yoğun tempo içinde besteci aynı zamanda usta bir seslendirici ve doğaçlama ustası olmak zorundadır. İkincisi ise besteci her ne kadar çok üretken olmak zorunda olsa da özgün yapıtlar vermeye yetişmesi olanaksızdır. Farklı görevler ve bu görevlerin gerektirdiği farklı uğraşlar bir yana, farklı türlerde yazım söz konusudur. Dünyasal ve dinsel türler ezgisel gereç anlamda alış-veriş içindedir. Bu yüzden besteci gerek kendi ezgilerini gerekse diğer bestecilerin temalarını farklı çalgılar için yazdığı eserlerde kullanmak zorundadır. Bu, aynı zamanda barok dönemin önemli eser yazma yöntemlerinden biri olarak yerleşir ve dönemin en baskın ismi Johann Sebastian Bach'ta sıkça görülür. Kimi zaman keman konçertosunun teması çembalo konçertosunda karşımıza çıkar, kimi zaman bir kantat teması, keman konçertosunun ağır bölümüne yerleşir. En ilginç ise bir çalgı için yazdığı konçerto olduğu gibi başka bir çalgı için yeniden düzenlemesidir. Bestecinin önemli eserlerinden mi majör 2. keman konçertosu, aynı zamanda re majör 3. çembalo konçertosudur. Çembalo için yazdığı 6. konçerto ise 4. Brandenburg Konçertosu'nun bu çalgı için düzenlenmiş şeklidir. Erken dönem yapıtlarında Buxtehude ve Pachelbel gibi isimlerin temalarının da belirgin bir şekilde yer aldığı gözlenir. Bach'ın bunu yapmasının nedenleri kimi yazarların değişimiyle aynı zamanda bir müzik işçisi olarak nasıl çalıştığıyla da bağlantılıdır.

Bir Müzik Profesyoneli Olarak Bach

1703 yılında 18 yaşındayken orkestrada keman çalmaya başlar Bach ve ertesi yıl Arnstad'daki bir kiliseye orgcu olarak atanır. 1707'de Mühlhausen'deki St. Blasius Kilisesi'ndeki orgculuk görevini kabul eder. Ertesi yıl Weimer'a gidip kent dükünün önünde çaldığında saray orgculuğu ve oda müzisyenliği (Kammermusicus) teklifi alır ve yeni durak burası olur. 1714'te başkemancılığa getirilir (concertmeister). 1717'de Anhalt Prensi Leopold'un sarayına kapelustası (kapellmeister) olarak atanır. 1723'te Kuhnau'nun yerine

Thomasschule'ye kantor atanır ve yine aynı kentin iki büyük kilisesinde müzik yöneticisi olarak görev yapmaya başlar. Bu arada Prens Leopold'un hizmetinde olmayı yeni bir unvanla sürdürür: Kapellmeister von Haus aus. 1736'da Polonya Kralı ve Saksonya Seçmenbeyi'ne (elektör) saray bestecisi olur.

Bestecinin bu görevleri, yazım stilini, yazma nedenlerini ve ele aldığı türleri etkileyen uğraşlardır. Leopold'un hizmetinde bulunduğu sıralarda orkestra ve oda müziği yapıtları vermesinin nedeni sarayda orkestra ve oda müziği takımı olması ve org bulunmaması. Bunlara Leopold'un çalması için yazdığı yapıtlar da eklenebilir. Brandenburg Konçertoları, İyi Yedirimli Klavye 1. Defter, dünyasal kantatlar, bu dönem verdiği ürünler arasında. Köthen'deki kilisenin Calvinist reformist bir kilise olduğunu (Herz, 2014: 131) vurgulamak, bestecinin yapıtlarını sınıflayabilmek adına önemli.

Aziz Thomas Okulu'nda çalıştığı dönemdeki görev tanımı ve iş yükünü Hüseyin Sadettin Arel 1948 yılının Nisan-Ekim ayları arasında Musiki Mecmuası'nda "Bach" başlığıyla altı bölüm olarak yayımlanan yazısında şöyle anlatır:

Bach, Thomas Okulu'ndaki öğrencilere Perşembe dışında her gün şan dersi verirdi. Kantorluk görevlerinden başka okulun üç ve dördüncü sınıflarına Latince dersi vermekle yükümlüydü. Ayrıca üniversitenin resmi törenlerinde akademik müzik yöneticiliği yapmak, okulun yetenekli öğrencilerine olağan şan dersleri dışında org, çembalo ve keman öğretmek de onun görevleri arasındaydı (Arel'den akt. Oransay: 1986: 11).

Bestecinin bir arkadaşına yazdığı 28 Ekim 1730 tarihli mektubunda geliriyle ilgili yakınması yer alır. Bu, aynı zamanda bestecinin müzik yapma nedenlerinden birini görebilmek adına önemlidir:

Şimdiki yıllığım 700 thaler kadar, arada ek gelir olursa artıyor. Bu da gömülen cenazelerin sayısına bağlı. Havalar sağlığa uygun gidince ek gelir azalıyor. Sözgelimi geçen yıl cenaze sayısı azaldığından gelirim 100 thaler düştü (Arel'den akt. Oransay: 1986: 11).

Bu okuldaki görevi sırasında yaşadığı onlarca sorun içinde en önemlilerinden birinin korodaki yeteneksiz ya da sesi kırılan oğlanlar olduğu not edilir (Parrott, 2015: 38).

Tüm bu yaşananlar dönem atmosferinin gereğidir kuşkusuz. Bestecinin yaşamı boyunca bulunduğu görevler, aldığı ünvanlar, çalışma koşulları ve yaşadığı sorunları Forkel tek bir sözcükle açıklar: "Koşullar" (1920: 41).

Bestecinin çoğu zaman “Director Chori Musici Lipsiensis” ya da ‘Director Musices” ünvanlarını tercih ettiği bilinir. Bunun nedenini ise yine Forkel, Bach’ın yalnızca bir soylu ya da kilise hizmetinde çalışarak anılmak istememesi olarak açıklar. Bunu zaten dinsel ve dünyasal yapıtlarındaki ezgileri birbirinde kullanmasıyla kanıtlamıştır sanki. Konçerto ya da diğer türlerdeki temalara kantatlarında sıkça yer verir. Müzik tarihinde bunu ilk uygulayan ismin Bach olmadığı bilinmekte. Aynı uygulama yüzlerce yıl öncesinden de sıkça karşımıza çıkar. Bir besteci sarayda ve kilisede çalışıyorsa ve görevleri gereği dinsel ve dünyasal yapıtları aynı anda veriyorsa bu durum kaçınılmazdır. Ancak burada dönem bestecisi için yeni bir tartışma açılır. Müzik adamının sanatçı ve zanaatçı/hizmetkar kimlikleri masaya yatırılır. Kuşkusuz işveren açısından değerlendirildiğinde besteci bir hizmetkardır. Yine de bu durum Bach’ı döneminin ve sonrasında müzik tarihinin en büyüklerinden biri olmasını engellemez. Dinsel ve dünyasal müziklerinin iç içe geçmesi çoğu yazarda tanrıya olan inancı ve tüm müziğini ona adadığı şeklinde değerlendirilir (Goehr, Herz, Marissen, Schrade...).

Bach’ın müzik tarihindeki etkin yeri tartışılmaz. Fug yapısının Mozart ve Beethoven’a uzanmasından başlayıp, romantik dönemde neredeyse her bestecinin müziğiyle uzaktan yakından ilgilenmesine giden bir durum söz konusudur. Schönberg ve Stravinsky gibi avantgarde’ların bile ele aldığı bir bestecidir Bach. Kimilerine göre dönem geleneğini çok iyi özümseyip ve süzüp biçemi ve tekniği doruğuna ulaştırmış bir isimdir. Kimilerine göre ise protestan koralini doruğa çıkarması zirvede olması için yeterlidir. Tonalite, eşit yedirim, karşıezgi, org ve koral yapıtları, konçertolarıyla döneminin son sözünü söylemiştir. Kantat, barok dönemin arya, reçitatif, düet gibi bölümlerden oluşan vokal yapıtları için kullanılır. Dramsal, lirik ya da dinsel bir konu üzerine oturtulan bir metin söz konusudur. En gözde türü kuşkusuz Bach’ın elinde doruğa çıkan kilise kantatıdır. Günümüz kantat dağarında da ağırlığı Lutheryan kiliselerde seslendirilen Bach’ın Almanca metinler üzerine yazdığı yapıtlar oluşturur. Bach’ın söz konusu bu yapıtlarındaki yer alan unsurlar, birden fazla solist, koro ve küçük orkestradır. Yine de 17. yüzyıl müziğinde dünyasal kantatlara da sıkça rastlanır. Bu durum kuşkusuz tartışmaları başlatır. Kantatın bu yapısını eleştiren ve türün yalnızca kilise içinde dinsel konularla ele alınması gerektiğini savunanlar, dinsel ve dünyasal müziği iki ayrı kutup olarak görmeyen, daha doğrusu çatıştırmaya gerek duymayan ortodoks protestanlar. Kilise müziğinin bu yapı içinde gelişmesinin nedeni budur. Yine de gerçek anlamda reform Bach’la gelir. Neumeister’in tiyatral şiirini yinelemeli aryanın operatik özellikleriyle birleştirmesi, bu alanda yazdığı 300’ün üzerinde yapıtla türün tarih içinde anılması gereken ilk ismi olduğunu ortaya koymaya yeter (Kutluk, 1997: 104).

Bach’la ilgili biyografilerde sanatçının kariyeri farklı biçimlerde ele alınır.

Kiminde müzik türleri ve yapıtlar işlenirken, kiminde yaşadığı, daha doğrusu görev yaptığı yerler ölçüt alınarak bir bölümlenme yapılır. Kiminde ise dinsel ve dünyasal olmak üzere iki bölümde işlenir ama burada da sorun bestecinin verdiği bine yakın yapıttır. Bu durumun nedenleri ise bellidir; mesleğiyle geçinebilmenin yanısıra yapıtlarının seslendirilme gerekliliği. Oğullarının eğitimleri için yazılan org yapıtları, kilise görevleri, okul görevleri, özel dersler, evlenme törenleri, cenaze törenleri, özel siparişler, paskalya, org çalanlara yine önerilerle dolu bir dermece...Bach'ta yapıt vermenin neredeyse onlarca nedeni bulunmakta ve kantatlarından pasyonlarına değin her yapıtının bir işlevi söz konusudur. Bu nedenle daha önce vurgulandığı gibi dönem bestecisi sürekli yazmak zorundadır ve bu durum müzik yazımında kimi unsurlar gerektirir. Besteci kaçınılmaz olarak kendi ezgilerini ve diğer bestecilerin temalarını farklı yapıtlarında kullanmak zorundadır.

Bach'ta Müziğin Dolaşımı

Org için yazdığı sonat, prelüd ve fugların tümünde ezgisel gereçlerin kimi zaman yine org kimi zamansa başka çalgılar için yazılan farklı yapıtlarda tekrar kullanıldığı görülür. Bunun yanısıra Frescobaldi, Pachelbel, Buxtehude, Reinken, Raison gibi isimlerin ezgileriyle benzerlik gösteren kimi pasajlar söz konusu. Org için yazdığı altı konçertonun tümü Vivaldi ve Johann Ernst'in yapıtlarının çeviri yazımlarıdır. Bir kaç örnek:

- BWV 527 re minör org sonatının adagio 2. bölümü BWV 1044 flüt, keman ve çembalo için la minör konçertoda kullanılır.
- BWV 1054 re majör 3. Brandenburg Konçertosu, BWV 1042 mi majör keman konçertosunun bir ton aşağı aktarılarak yapılan çeviriyazımıdır.
- Çembalo için yazdığı BWV 1957 la majör 6. konçerto ise BWV 1049 sol majör 4. Brandenburg Konçertosu'nun bu çalgı için düzenlenmiş halidir.

Williams, Brandenburg Konçertoları'nı Weimar dönemi kantatları ve Vivaldi etkisinde yazılmış yapıtlar olarak değerlendirir (2007:109).

Bu örnekleri çoğaltmak mümkün. Görüldüğü gibi kendi ezgilerini farklı yapıtlarda kısmen kullanma ya da bir yapıtı başka bir çalgı için yazdığı yapıta olduğu gibi aktarma da söz konusu. Yazının konusu gereği kimi isimlerin ezgilerinden esinlenme boyutunu aşan etkilenmeler de söz konusu. Bu konudaki en ünlü örnek kuşkusuz Hans Leo Hassler'in 1601 yılında yayımlanan *Mein G'müth ist mir verwirret* adlı aşk şarkısı. Hassler'in solo ses ve değişik çalgı takımları, koro için yeniden düzenlediği bu şarkının ezgisi, Bach'ın *Mattheus Pasyonu*'nda (1727) aynen yer alır (*O Haupt voll Blut und Wunden*). Bundan 248 yıl sonra ise ezgi, bu kez Paul Simon'un *American Tune* adlı şarkısında karşımıza çıkar.

Goehr (1992), barok dönemin müzik yapısını, müziğin dolaşımı boyutunda ele alır ve yapıtın özgünlüğü konusunu masaya yatırır. Yazar, 18.

yüzyılın ilk yarısındaki müzik yaşamının seslendirildiği yerler ve siparişler boyutunda çok yoğun olduğunu ve bestecilerin buna yetişmede zorlandıkları için bir konuyu (özgün ya da başka bir bestecinin teması) birçok farklı yapıtta defalarca kullandığını söyler. Hız, aynı zamanda yapıtın tamamlanmadan, doğaçlamaya açık bir şekilde seslendirilmesine de neden olmaktadır. Dolayısıyla bestecinin “yorumcu” tarafı, dönem atmosferi için daha önemli bir işlev kazanmaktadır. Birden fazla işte çalışan Bach gibi ustaların değişik iş alanları için farklı çözümler bulması elbette kaçınılmazdır.

Barok dönemde, bestecinin içinde bulunduğu dönem atmosferi ve gerek beste yapma gerekse performans ustalığını ortaya koyması gerekliliği gibi çalışma koşulları bağlamında ele alınabilecek olan müziğin bu dolaşım biçimi, copyright yasalarının hakim olduğu günümüz müzik endüstrisi şartlarında kabul gören bir yaklaşım değildir kuşkusuz. Söz konusu bu yasalar, bestecinin üretim biçimine sınırlandırmalar getirmekte ve özellikle de diğer bestecilerin eserlerine gönderme yapabilecek kullanımların -her ne kadar söz konusu müzik üretimi olduğunda keskin sınırlarla belirlenemiyor ve farklı müzik türleri arasında değişiklikler bulunuyor olsa da- engellenmesi amacıyla iş görmektedir. Ancak 1980'li yıllarda, Richard M. Stallman öncülüğünde, copyright yasalarının yeni teknolojiyle birlikte artık işlevsel olmadığı öne sürülerek yaratıcı üretimler için özgür yazılım (free software) hareketi başlatılmıştır. Bu hareket bağlamında geliştirilen kimi uygulama biçimleri, öncelikli olarak yazılım, sonrasında ise müzik de dahil olmak üzere her tür üretim alanında kullanıma girebilecek şekilde düzenlenmiş ve yasal haklar bağlamında çeşitli lisanslar aracılığıyla üreticinin kullanımına sunulmuştur. Söz konusu uygulama biçimleriyle birlikte özgür yazılım hareketi, üretici, ürün ve tüketici bağlamlarında özgürlük fikrini savunan ideolojik bir yaklaşım olarak tanımlanabilir. Hareket, copyright yasalarına bir karşı duruş olması nedeniyle de copyleft olarak adlandırılmıştır. Bu nedenle öncelikli olarak copyright yasalarının uygulama biçimlerinin anlaşılması ve bu yasalara karşı çıkışların incelenmesi, copyleftin konumlandırılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

Yaratıcı Üretimler İçin Copyright Yasaları ve Müzik Endüstrisi

Türkçe kullanımıyla “telif hakkı” olarak karşımıza çıkan copyright, ortaya koyulan eserin yaratıcısına, belirli bir süreyi kapsayacak şekilde verilen haklara işaret eden sistemi nitelemek için kullanılır. Bu hakların geçerli olduğu süre boyunca, eserin başkaları tarafından kullanımı sınırlandırılmış olur. Başka bir deyişle, ilgili süre boyunca herhangi bir kişi, kurum ya da kuruluş, yaratıcısından izin almadan eseri yayınlamayaz, sergileyemez, seslendiremez ya da değiştiremez. Eserin kullanımını talep eden kişi için izin, telif ücretinin ödenmesi karşılığında verilir. Bu anlamda copyright yasaları endüstrinin temel yapıtaşlarındandır.

Tarihsel olarak ortaya çıkışı matbaanın icadından sonraki döneme dayandırılan copyright yasaları, öncelikli olarak yazılı metinlerin korunması amacıyla kullanıma girer. Shiner, “dünyanın ilk copyright yasasının, 1709 yılında İngiltere’de ortaya çıktığını” belirtir. Yazarın ifadesiyle, “bu yasayla, elyazması bir eserin sahipliği yazarın kendisine veriliyor ve yazara eserini her biri 14 yıllık bir süreyi kapsayan müteakip iki dönem için satma hakkı tanınıyordu” (2018: 162). Yine aynı yüzyılda benzer uygulamalar müzikte de görülür. “18. yüzyıl gibi erken bir tarihte, yayıncının eserin doğrudan sahibi olması yerine eserin belirli bir süre sonra besteciye dönmesi, copyright uygulamasında bir standart haline gelmiştir” (Cook, 2009: 274). Shiner’a göre copyright yasasının kullanıma girmesi, himaye sisteminden piyasaya geçişe işaret etmektedir: “Eski himaye sisteminde üretilen herhangi bir sanat eseri genellikle haminin malı olarak görülüyordu. Ne var ki, himayenin yerini piyasanın almasıyla birlikte yazar, eserini satmak suretiyle, kamu önünde hem mülkiyetin hem de yetki verme gücünün kendisinde olduğunu ilan ediyordu” (2018: 163).

İlk olarak 18. yüzyılda karşımıza çıkmaya başlayan copyright yasaları, yüzyıllar içerisinde teknolojik yeniliklerle birlikte daha ayrıntılı uygulanım biçimlerini bünyesinde barındırır hale gelir. Özellikle kayıt teknolojisinin gelişimi ve endüstrinin genişlemesiyle birlikte 20. yüzyıl, copyright için önemli bir dönüm noktası oluşturur. Müzikte endüstrinin en önemli aktörlerinden biri, büyük ve küçük ölçekli plak şirketleri, başka bir deyişle yapımcı şirketleridir kuşkusuz. Bu şirketlerin devreye girmesiyle, copyright yasalarının stratejik olarak, öncelikle ticari ve sonrasında kişisel çıkarlar için kullanılan yapısı da daha çok kendini göstermeye başlar.

Bu gelişmeler, halen süregelen tartışmaları başlatmak için yeterlidir. Yayıncılar, besteciler, seslendiriciler ve hukukçuların aktörleri olduğu telif savaşları başlar. Korsan yayınlar birbirini izler, “çalıntı” iddialarına “esinlenme” yanıtları verilir ve değişik platformlar, değişik çözüm önerileri arar. Copyright yasalarının güncel yapısının, karşı çıkışın temel nedeni olduğu ileri sürülür. Yasaların yapımcılara yönelik aşırı koruma öğeleri içermesi tartışılır. İnternet sayfalarında besteci, saksofoncu, medya sanatçısı ve dansçı olarak tanımlanan Kanada’lı John Oswald, Mystery Tapes Laboratory adını verdiği stüdyosunda farklı kişi ve toplulukların eserlerinin kayıtlarını remixleyerek ses kolajları oluşturmaktadır. Plunderphonics adını verdiği bir besteleme tekniği olarak önerdiği yöntemin uygulamasını, 1988 yılında aynı adlı albümle yapar. Bu albümde Elvis Presley, Beatles, James Brown, Dolly Parton, Michael Jackson gibi isimlerin şarkılarının yanısıra Stravinsky ve Richard Strauss da yer almaktadır. Oswald hakkında telif yasası hükümlerince dava açılır.

Bu konudaki bir diğer örnek, Oswald gibi ses kolajları oluşturan Negativland’dır. Topluluk, 1991 yılında yayınladığı U2 adlı EP’de U2 grubunun

“I Still Haven't Found What I'm Looking For” adlı şarkısının ezgisini gerek grubun altyapısı ve Bono'nun vokali, gerekse ana temayı kendilerinin mırıldanması biçiminde kullanır. U2'nun bağlı bulunduğu Island Records, Negativland ve albümü çıkaran SST aleyhinde dava açar ve kazanır. Negativland ise bu albümdeki “alıntıların” “yaratıcı hırsızlık” olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur. Bu söylemlerini “ABD Anayasası'nda yer alan ‘belirli bir sanat yapıtından eleştiri, yorum, parodi’ amacıyla alıntı yapılmasına izin veren hükmün telif haklarına getirdiği sınırlamaya” dayandırırılar. Grubun savına göre bu çerçeveler içerisinde ortaya koyulan olan bir ürünün, “dürüst yararlanma” (fair use) kapsamında kabul edilmesi gerekmektedir” (Turhanlı, 2003: 76). Negativland, dava sonrasındaki süreçte bu çalışmada ele alınan copyleft kapsamında önemli bir yere sahip olan Creative Commons1 çatısı altında üretimlerine devam eder.

Kuşkusuz anılan her iki ismin de yani Oswald ve Negativland'ın çalışmalarının estetik olarak ayrıca değerlendirilmesi gerekmektedir. Oswald'a günümüz penceresinden baktığımızda elektronik müziğin başlangıcından gelişimini gösterdiği döneme değin gözde olan kimi teknikleri kullandığı görülür. Özgün adlarıyla musique concrete, sound collage, public broadcasting, spoken word, tape recording olarak anılan tekniklerin kullanıldığı Plunderphonics albümü, telif yasaları bir yana, nitelik olarak değerlendirildiğinde son derece demode ve daha kesin bir ifadeyle kitsch bir çalışmadır. Oswald'ın bu albümünün avantgarde olarak değerlendirilmesi ise 1950'lerin elektronik müzik ürünlerine tek kelimeyle açık bir hakarettir. Aynı şey Negativland için de geçerli. Grubun, Oswald benzeri teknikleri, yani ses kolajları, medya kayıtları ve kaydedilmiş şarkıların editlerini kullandığı görülür. U2 adıyla piyasaya sürülen EP, 13 dakikalık süresiyle kabaca ne olduğu anlaşılmayan, deneysel bile denemeyecek kötü bir çalışmadır.

Batı sanat müziği ürünleri ise ülkelere göre değişen sürelerle copyright kapsamına dahil edilmekte ve bu süreler sonunda kullanılan eserler için bes-teciye telif ücreti ödenmesi bir zorunluluk olmaktan çıkmaktadır. Yani eser, belirli bir süre sonunda copyright kapsamına girmeyen “kamu malı” (public domain) statüsünde kabul edilir. Ancak eserlerin, kişilerce seslendirilmiş kayıtları söz konusu olduğunda telif ücretleri devrededir. Başka bir deyişle, herhangi bir amaçla batı sanat müziği eserlerinin kayıtlarından yararlanmak -seslendiricinin seçimine bağlı olarak- telif ücretine tabi olabiliyorken, performans için böyle bir yasal durum söz konusu değildir.

Teknolojideki gelişim, bir yandan copyright yasalarının daha ayrıntılı şekilde uygulanmasına yol açarken diğer yanda ise eser üreticilerin endüstriye karşı duruşlarını üretimleriyle ortaya koyabilecekleri zemini sağlamaktadır. Bu bağlamda, 20. yüzyılın sonlarında bilgisayar ve ağ teknolojilerinin ortaya çıkışı, üretici, ürün ve endüstri açısından oldukça önemli bir dönüm noktası

olarak nitelendirilebilir. WWW sayfaları gibi yeni edebi eser biçimlerinin gelişimini teşvik eden, üretimlerin kolayca depolanması, kopyalanması, değiştirilmesi, dağıtılması ve kamuya açık paylaşılmasına imkan verirken geniş kitlelere erişimi mümkün kılan, aynı zamanda da zaman-mekan sınırlarından bağımsız şekilde, ortaklaşa edebi ve sanatsal eserlerin yaratılmasına zemin sağlayan” (Heffan, 1997: 1488) bilgisayar ve ağ teknolojileri, söz konusu müzik üretimi ve endüstrisi olduğunda da etkisini hızla göstermiştir. Bu bağlamda müzik özelinde ilk akla gelen olgu ise Mp3 formatı ve bu formatta müziğin dolaşımına imkan veren Napster ve benzeri platformlardır. Sahip olduğu geniş kullanıcı kitlesiyle birlikte Napster, müzik endüstrisine hakim olan copyright yasaları çerçevesinde özellikle dikkat çeken bir oluşum. 1999 yılında kurulan ve Mp3 dosyalarının paylaşımına olanak sağlamasıyla bir anda dikkatleri üzerine çeken Napster, herhangi bir parasal karşılık beklemez ama bu durum müzik endüstrisi tarafından kabullenecek bir şey değildir. Birbiri ardına gelen davalar sonucu belirli bir ücret karşılığı kullanılabilen legal bir platforma dönüşen Napster’ı, geniş kullanıcı kitlelerine sahip olan Spotify, Apple Music, Fizy, Deezer, Muud, Tidal gibi günümüz müzik endüstrisinin yapıtaşları haline gelen platformlar izler.

Copyright yasaları ve müzik endüstrisinin işleyiş biçimi, yalnızca bireysel olarak üretim yapan kimi kişi ve gruplar tarafından değil, akademik çevrede yer alan kimi araştırmacılar tarafından da ele alınır ve eleştirilir. Batı dışı müzikleri kapsayan genel bir şemsiye terim olan dünya müziği, bu konuda öne çıkan türlerden biri olur. Bu adlandırmanın batı dışı toplumları ve onların müziklerini ötekileştirmede iş gördüğü öne sürülürken endüstri söz konusu olduğunda “dijital sampling” kullanımı ve copyright yasaları üzerinden, yerli halkın müzik mülkiyetinin elinden alınmış olduğu düşüncesi de dünya müziği kategorisine karşı çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır” (Yıldız, 2022: 24).

Bu noktaya kadar teknolojik yenilikler çerçevesinde, müzik endüstrisi ve copyright yasaları bağlamında aktarılan örneklerden yola çıkılarak müzik üretiminde ekonomik koşulların öncelikli öneme sahip olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Günümüzdeki durum göz önünde bulundurulduğunda Bach örneğiyle anlatılmaya çalışılan barok dönem besteleme stili de söz konusu ekonomik koşulların önemini ve yüzyıllar içerisinde neredeyse hiç değişmeyen konumunu vurgular. Ancak 20. yüzyılda ortaya çıkan teknolojik yeniliklerle birlikte aynı yüzyılın sonlarında kullanıma giren bilgisayar ve ağ teknolojileri, müzik üretiminde dönüştürücü etkiye sahip olmuş ve endüstriyle birlikte copyright yasalarına çoğunlukla ideolojik olarak nitelendirilebileceğimiz karşı çıkışların kendini göstermesi için gerekli olan zemini yaratmıştır. Söz konusu bu ideolojik karşı çıkışların kavramsal çerçevesi ise Richard M. Stallman tarafından ortaya koyulan copyleft yaklaşımında temellendirilebilir.

İdeolojik Bir Yaklaşım Olarak Copyleft

Bilgisayar ve ağ teknolojilerinin gelişimiyle doğrudan ilişkili bir kavram olan copyleft, öncelikli olarak yaratıcı üretimler için “özgür yazılım” (free software) hareketi çerçevesinde üreticilerin alabileceği lisanslara işaret ederken daha önemlisi “bilgisayar çağında ifade özgürlüğü için siyasi bir dava” (Castells, 2020: 83) niteliği de taşımaktadır. Özgür yazılım hareketinin öncüsü, “AT&T Bell Laboratuvarı'nın UNIX adlı bilgisayar işletim sistemine ait mülkiyet haklarını talep etme kararına tepki göstererek” (Castells, 2020: 45) GNU (Gnu's Not Unix) projesi çerçevesinde hayata geçirmiş olduğu “Özgür Yazılım Vakfı” (Free Software Foundation) ile dikkatleri üzerine çeken Richard M. Stallman olarak kabul edilir. Bu vakıf aracılığıyla, “özgür iletişim ve yazılım kullanımını temel bir insan hakkı olarak nitelendiren” Stallman, endüstriye hakim olan copyright yasalarının yeni teknolojiyle birlikte artık işlevsel olmadığı görüşünü kurumsallaştırarak öncelikli olarak yazılım alanında çalışan daha sonrasında ise bütün yaratıcı üretim alanlarında eser veren üreticilerin benimseyebileceği yeni yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu nedenle özgür yazılım felsefesi ve uygulamaları, copyleft yaklaşımının merkezinde yer almaktadır.

Stallman'ın ifadeleriyle copyleft, copyright yasalarını kullanır, ancak olağan amacının tam tersine hizmet etmek için onları tersine çevirir; böylelikle bu yasalar, yazılımı özelleştirmenin bir aracı olmak yerine, yazılımı özgür tutmanın bir aracı haline gelir (2002: 22). Söz konusu bu durum, copyright yasalarını, copyright sisteminin kendisine karşı kullanmak olarak nitelendirilebilir. Kleiner'in ifadeleriyle copyleft, “entelektüel varlıklar üzerinde ayrıcalık dayatan mevcut aygıtı, copyright lisanslarıyla verilen otoriteyi kullanıp herkesin erişimini güvence altına alarak ve bu özgürlüğün aktarılmasını gerekli kılarak etkin bir şekilde ele geçirmektedir”. Bu bağlamda Kleiner, copyleft yaklaşımının “copyright yasalarıyla tutarlı ve onlara tabi” olduğunu, “çünkü copyright yasaları ve kuruluşları olmadan copyleftin de olamayacağı” belirtir (2016: 17).

Copyleft'in ana fikri, özgür yazılım felsefesi doğrultusunda, herkese programı çalıştırma, programı kopyalama, programı değiştirme ve değiştirilmiş sürümleri dağıtma izni verilmesidir ancak kişilere kendi kısıtlamalarını ekleme izni verilmemektedir. Sözü edilen bu kısıtlamalar, ürün üzerinde yapılan değişikliklere ilişkindir. Copyleft yaklaşımı, değişiklik yapılan herhangi bir ürünün açık kaynak olmaksızın paylaşılmasına, üreticisi tarafından başkalarının kullanımının kısıtlanmasına izin vermez. Söz konusu bu durum, copyleft yaklaşımının endüstri karşıtı bir duruşla birlikte üreticinin sağlayacağı maddi kazancı engellediği fikrini akla getirebilir ancak bu doğru değildir. Özgür sözcüğü, İngilizce'deki kullanımı ve ifade ettiği biçimle ürünün ücretsiz olduğunu değil, kullanımı, değiştirilmesi ve dağıtılması süreçlerinde sağlanan

özgürlüğe işaret eder ve bu bağlamda copyleft yaklaşımı ve lisansları da ortaya koyulan ürünlerin ticari kullanımının önünde bir engel oluşturmaz. Stallman'ın da belirttiği gibi copyleft yaklaşımında bireyler, “kopyaları ücretsiz yan sıra ücretli olarak da dağıtabilme özgürlüğüne sahiptirler” (2002: 20). Sahip olduğu bu temel özelliklerle birlikte copyleft, yine özgür yazılım fikrine dayanan “açık kaynak” (open source) hareketiyle de sıkça karıştırılmaktadır. Bu nedenle, iki yaklaşım arasındaki ayrımı belirlemek önemlidir.

Stallman, “1998’de, özgür yazılım topluluğundaki bazı kişilerin, üretimlerini tanımlamak adına “özgür yazılım” yerine “açık kaynaklı yazılım” ifadelerini kullanmaya başladığını” belirterek iki yaklaşım arasındaki farklılıklara dikkat çekerken bu iki yaklaşımı, “özgür yazılım topluluğu içindeki iki siyasi kamp” şeklinde niteler. Yazılımcının ifadeleriyle “açık kaynak hareketi için, yazılımın açık kaynaklı olmasının gerekli olup olmadığı sorusu etik değil pratik bir sorudur. Özgür yazılım hareketi için ise özgür olmayan yazılım, sosyal bir sorundur”. Bu nedenle Stallman, özgür yazılım ve açık kaynak hareketleri çerçevesinde üretim yapan yazılımcıların temel ilkelerde anlaşamamalarına karşın pratik önerilerde az ya da çok anlaşabildikleri için çeşitli projelerde birlikte çalışabileceğini vurgularken “açık kaynak hareketini bir düşman olarak görmediklerini ve düşmanın özel yazılım” olduğunu ifade eder (2002: 57). Stallman'ın söylemlerinden hareketle, açık kaynaklı yazılım uygulamasının, her iki yaklaşım için de vazgeçilmez olduğunu, ancak copyleft söz konusu olduğunda açık kaynağa ek olarak endüstriye karşı ideolojik bir yaklaşıma sahip olmanın bir zorunluluk olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkün görünmektedir.

Copyleft'in İşleyişi ve Üretim Kategorileri

Bu çalışmanın da konusu gereği, Stallman'ın yazılım ve müzik ürünleri arasında yapmış olduğu karşılaştırma ve bu doğrultuda da copyleft lisanslarının önemine ilişkin ifadeleri dikkat çekicidir. Stallman, yazılım alanında ürün vermenin, altyapısında matematiğin yer alması nedeniyle daha kolay olduğunu belirtirken yazılım ve senfoni arasında bir çeşit karşıtlık kurmaktadır. Yazılımcı, “1700’lerde Avrupa hükümetlerinin, kelimelerle ifade edilebilecek her türlü müzik fikri için patent verecek bir Avrupa Müziği Patent Ofisi kurarak senfonik müziğin ilerlemesini teşvik etmek istediklerine karar vermelerinin devamında 1800 civarında Beethoven olduğumuzu ve bir senfoni yazmak istediğimizi hayal etmemizi” önerir. Bu koşullarda “senfoniye herhangi bir patenti ihlal etmeyecek şekilde ortaya koymanın iyi bir senfoni yazmaktan çok daha zor olacağı”ni iddia eder (2002: 109-110). Stallman'ın bu görüşünün ciddiye alınır bir tarafı olmadığını hemen belirtelim.

Aktarılan bu ifadeler, Stallman'ın copyleft lisanslarının geliştirilme süreçlerinde farklı üretim biçimlerinin birbirlerinden farklı yapılarına dikkat

ettiğine işaret etmektedir. Ancak aynı zamanda bu ifadeler göz önünde bulundurulduğunda, free software öncüsünün copyright yasalarının tamamen ortadan kalkması gerektiğini savunduğu düşünülebilir ama durum böyle değildir. Stallman, yazılım alanından başlayarak geliştirilen copyleft yaklaşımında, mevcut olan copyright yasaları da göz önünde bulundurulurken, farklı üretim biçimleri için farklı kurallara sahip lisanslar geliştirilmesinin uygun olduğunu ileri sürer ve üretimleri temelde üç kategoriye ayırır: “işlevsel işler”, “amacı belirli insanların ne düşündüğünü söylemek olan işler” ve “estetik veya eğlenceli eserler” (2002: 143-144).

İlk kategoride “yemek tarifleri, bilgisayar programları, kılavuzlar ve ders kitapları ile sözlük, ansiklopedi gibi referans çalışmaları” tarzı üretimler bulunmaktadır. Bu işler ve yazılım alanında yapılan üretimler arasında benzerlik kuran Stallman, ilk kategoride yer alan üretim biçimleri için “insanların, değiştirilmiş bir sürümü yayınlama özgürlüğüne sahip olmaları gerektiğini, çünkü işlevsel çalışmaları değiştirmenin çok faydalı olduğunu” ifade eder. İkinci üretim kategorisine, “anıları, fikir yazılarını, bilimsel makaleleri, alım satım tekliflerini, satılık mal kataloglarını” dahil eden Stallman, “bu çalışmaların bütün amacının, size birinin ne düşündüğünü, ne gördüğünü veya neye inandığını söylemeleri” olduğunu söyler. Bu bağlamda Stallman’a göre, ikinci kategoride yer alan üretimler için “insanların gerçekten yapmasına izin verilmesi gereken tek şey kelimesi kelimesine kopyalamadır” (2002: 144). Müziğin de içinde yer aldığı üçüncü kategoriye oluşturan üretimleri ise, “en önemli şeyin sadece esere bakma hissi olduğu estetik veya eğlenceli eserler” olarak tanımlar ve bu kategoriye ait yasaların düzenlenmesinin fazlasıyla zor olduğunu belirtir. Stallman’a göre bu eserler, “bir taraftan sanatçının vizyonunu yansıtır ve onları değiştirmek o vizyonu bozmaya” karşılık gelebilir. Diğer taraftan ise “bir eseri değiştiren bir dizi insanın bazen son derece zengin bir sonuç üretebildiği gerçeği” mevcuttur ve “önceki eserlerden ödünç almak çoğu zaman çok faydalıdır”. Bu bağlamda Stallman, bu kategoride yer alan üretimler için oluşturulacak olan yasaların, “üretimleri alt kategorilere ayırmak sonucuyla elde edilebileceğini” öne sürmektedir (2002: 144).

Stallman’dan aktarılan bu farklı üretim kategorileri için geliştirilmiş olan copyleft uygulamaları bağlamında, kuralları ayrıntılı olarak belirtilmiş çeşitli lisanslar söz konusudur. Üretici ortaya koymuş olduğu esere uygun olan lisans türünü seçerek copyleft kapsamında sunabilir. Bu lisanslara örnek olarak, müzik ürünleri için de alınabilecek olan “Özgür Sanat Lisansı” (License Art Libre (Fr.)/Free Art License (İng.)) gösterilebilir.³ Bu lisans, “2000 yılının başında, bilgisayar uzmanları, aktivistler ve güncel sanat camiasından insanları bir araya getiren “Copyleft Attitude” toplantısında ortaya çıkan ve GNU Genel Kamu Lisansı’ndan esinle sanat yapıtlarına uygulanan bir copyleft lisansdır” (Akıncı, 2011: 97). Akıncı, bu lisansın, “Edebi ve Sanatsal

Eserlerin Korunmasına Dair Bern Konvansiyonu”na taraf olan ülkelerde yasal geçerliliğe sahip” olduğunu belirtirken “temel amacı, pazar ekonomisinin kurallarından bağımsız sanatsal uygulamayı korumak ve desteklemek” olan lisansın “özgür yazılım anlayışının “sosyalist” olarak tanımlayabileceğimiz tavrına yakın” olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda yazar, Özgür Sanat Lisansı’nın, “bilgisayar yazılımları alanında çok başarılı olan özgür yazılım hareketini “özgür kültür” alanına uygulamaya çalışan ilk önemli girişim” olarak nitelendirmektedir (2011: 97-98).

Özgür Sanat Lisansı, copyleft yaklaşımını benimseyen bireylerin sanatsal üretimlerini paylaşırken kullanabileceği bir lisans türüdür. Bu lisansın yanı sıra “Creative Commons”⁴ projesi kapsamında ortaya koyulan başka lisanslar da mevcuttur. Ancak Creative Commons lisansları copyleft yaklaşımına değil, “açık kaynak anlayışının “liberal” olarak tanımlayabileceğimiz tavrına daha yakın” (Akıncı, 2011: 98) olduğundan burada değinme gereği duyulmamakta, bunun yerine copyleftin müzik alanındaki uygulamalarına geçilmesinin yerinde olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda öncelikli olarak, özgür yazılım felsefesi çerçevesinde ortaya koyulan kurallar da göz önünde bulundurularak, copyleft kategorisinde yer alabilecek müziklerin neler olduğu ve nasıl özelliklere sahip olması gerektiğinin sorgulanması gerekmektedir.

Müzik Üretiminde Copyleft

Yukarıda da bahsedildiği gibi, özgür yazılım felsefesi ve uygulamaları çerçevesinde, yazılım alanında copyleft kapsamındaki üretimlerin sahip olması gereken en temel özellik, açık kaynaklı olarak erişime sunulmasıdır. Açık kaynak, “her internet sitesinin ya da internete konan her türlü görüntünün, sesin, yazının, kısacası bilginin sahip olduğu kaynak kodlarının” kullanıcılara açık şekilde sunulması anlamına gelmekle birlikte söz konusu copyleft olduğunda bu yeterli değildir. Copyleft uygulamalarında açık kaynak, “isteyen her kullanıcı tarafından özgürce kullanılabilen kodlara” işaret eder (Uyanık, 2019: 87). Bu bağlamda açık kaynak, güncel olan bir ürünü geliştirmek isteyen üreticiye, ürünün güncel olan haline getirilme sürecini ve buna bağlı olarak yaratıcısının düşünme sistematüğini ayrıntılı şekilde ortaya koyması açısından copyleft üretimler için oldukça önemli olmakla birlikte, yazılım alanı matematiksel olarak kodlanan verilere dayalı bir üretim sürecine sahip olduğu için bu alanda fazlasıyla işlevseldir. Ancak söz konusu müzik olduğunda, açık kaynak özelliğinin yazılım alanındaki kullanımının tam olarak karşılığını oluşturduğunu söylemek mümkün görünmemektedir.

Müzik alanında açık kaynak ürün, eğer geleneksel anlamda notasyon kullanımını tercih edilmişse eserin notasının, bilgisayar ortamında ve çeşitli yazılımlar aracılığıyla sunulmuşsa da ilgili kodların kullanıcıların erişimine açık olduğuna işaret eder. Ancak diğer sanatsal üretim alanlarında olduğu gibi

müzik alanında da bireysel yaratıcılık ön planda olduğundan, bestecinin eseri geliştirmesi sürecinde, Beethoven örneğinde de gördüğümüz gibi içerisinde pek çok farklı faktörün yer aldığı düşünsel sürecin, yazılım alanında karşılaşıldığı gibi açık şekilde gözlemlenmesi mümkün değildir. Bu nedenle copyleft kategorisinde yer alan müziklerin genel olarak varsa notaları, yazılım kullanılırsa kaynak kodları ve işitsel/görsel kayıtlarıyla birlikte erişime ve kullanıma açık olan eserler olduğu söylenmesi mümkünken, copyleft lisanslarının müzik alanında yazılım ürünlerinde olduğu gibi işlevsel şekilde kullanılabilmesini beklemek ise gerçekçi değildir. Kleiner de copyleft lisanslarının, sanatsal üretim alanlarında kullanımlarının sorunlu olduğuna değinir. Yazarın ifadeleriyle “copyleftin, değerli bir müşterek yazılım yığını oluşturmadaki yararlı rolüne rağmen, fikri mülkiyete karşı muhalefetin kaynağı olan sanat ve kültür alanlarına uyarlandığında modelin sorunları olduğu gibi devam etmektedir”. Yazara göre sözü geçen bu sorunların altında yatan temel neden ise “yazılımın aksine kültürel çalışmaların tüketim malları oluşu, yani üretim için kullanılan araçlar veya üretim malları olmamalarıdır” (2016: 32). Kleiner’in bu ifadeleri copyleft lisanslarının sanatsal üretim alanlarındaki kullanımlarının ekonomi bağlamındaki görünümüne işaret etmesi açısından önem taşımaktadır. Ancak bu çalışmanın odak noktasının, copyleft lisansları kullanımlarının doğrudan müzik üretimi üzerindeki etkisi olması nedeniyle aşağıda, copyleft yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilebilecek üretim biçimleri, “copyleft müzik” başlığı altında yapılan aramalar sonucunda elde edilen verilerle incelenmeye çalışılmıştır. Bu noktada belki de sorulması gereken ilk soru copyleft müzik olarak tanımlanabilecek bir üretim kategorisinin var olup olmadığıdır.

“Copyleft Müzik” Nedir?

Copyleft kavramının ortaya çıkışının, doğrudan bilgisayar ve ağ teknolojilerine bağlı olması nedeniyle bu kavramın müzik alanındaki kullanımı söz konusu olduğunda da yine aynı şekilde, özellikle internet ortamında yer alan verilerin incelenmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda internet üzerinden yapılan copyleft müzik aramaları, yaklaşımın müzik üzerindeki etkilerinin anlaşılabilmesi açısından önem teşkil etmektedir.

Yapılan aramalarda, copyleft müzik ifadelerinin en sık kullanım amacının, endüstrinin yapıtaşlarından olan Spotify ve benzeri platformların karşısı olarak varlık gösteren ücretsiz müzik dinleme ve indirme platformlarını nitelenmek olduğu gözlemlenmektedir. Google arama motoru sorgularında en çok karşılaşılan anahtar sözcükler de yine “copyleft music player” ve “music app” şeklindedir. 2000’li yıllar boyunca, özellikle de Spotify ve benzeri platformların kullanımlarının yaygınlaşmasından önce, söz konusu ücretsiz müzik dinleme ve indirme platformlarıyla oldukça sık karşılaşılmaktaydı.

Günümüzde aynı sıklık mevcut olmasa da güncel olarak kullanımda olan “LMR-Copyleft Music” adlı Google Play uygulaması bu platformlara örnek olarak gösterilebilir. Geçmiş tarihli platformlardan farklı olarak bu uygulamanın tanıtım sayfasında, adında da dikkat çektiği gibi, amatör müzisyenlerin ürettiği, copyright haklarına tabi olmayan ücretsiz ve “özgür” müziklerin yer aldığı belirtilmektedir. “LMR-Copyleft Music” uygulaması, aylık belirli ücretler karşılığında kullanılabilen platformların karşısında yer alan konumuyla dikkat çekici olsa da güncel tarihli kullanıcı yorumları, copyleft sisteminin müzik alanındaki pratik kullanımında bulunan açıklara işaret eder niteliktedir. Özellikle son zamanlarda gelen güncellemelerle birlikte daha önce indirmiş oldukları müzik listelerinde kayıplar yaşadıklarını belirten kullanıcılar, aynı zamanda uygulamada karşılaşılan reklam sayısının fazlalığından şikayet etmektedirler. Söz konusu bu şikayet copyleft yaklaşımındaki ücretsiz kullanım ve dağıtım anlayışıyla doğrudan ilişkiliyken, yaklaşımın bu yapısının dikkat edilmediği takdirde pratik kullanımlarda kalitenin düşmesine yol açabildiğini gösterir niteliktedir.⁵

Söz konusu bu ücretsiz müzik dinleme platformlarının yanı sıra copyleft, belirli süreler boyunca copyright yasalarına tabi olan ve bu süreler sonunda ise “kamu malı” statüsünde kabul edilen batı sanat müziği eserlerini nitelerek için de kullanılmaktadır. Yukarıdaki bölümlerde adı geçen Paul Simon’un American Tune şarkısı örneği de batı sanat müziğinin kamu malı statüsündeki kullanımına örnek olarak gösterilebilir. Copyleftin bu kullanımı, Youtube, Spotify gibi çeşitli platformlarda yer alan playlistlerde gözlemlenebilir. Bu playlistlerin yanı sıra yalnızca batı sanat müziği özelinde copyright yasalarına bağlı olmayan eserlerin yer aldığı “Musopen” adlı platform da oldukça dikkat çekicidir. Platformun web sitesinin ana sayfasında yer alan ifadelerle Musopen’in misyonu şu şekilde aktarılmıştır: “Copyright kısıtlamaları olmaksızın halka ücretsiz kayıtlar, notalar ve ders kitapları sağlıyoruz. Basitçe söylemek gerekirse, misyonumuz müziği özgür kılmaktır”.⁶ Platformda, dönemlere ve bestecilere göre kategorileştirilerek yer verilen eserlerin kayıtları ve notalarının yanı sıra radyo ve eğitim sekmeleri de yer almaktadır. Geniş bir müzik arşivine ulaşılabilecek olan bu platform, kullanıcılarına eserlerin kayıtlarını ve notalarını ücretsiz indirme olanağı sunmaktadır. Copyleftin hem yukarıda sözü edilen geçen playlistlerdeki hem de söz konusu Musopen platformundaki bu kullanımı, copyleft yaklaşımına ilişkin var olan kafa karışıklıklarını da ortaya koymaktadır. Musopen platformundaki “müziği özgür kılma” isteğine yönelik olan misyon her ne kadar copyleft yaklaşımına oldukça uygun görünse de doğrudan kamu malı olan eserlerin kullanıcılara sunulduğu düşünüldüğünde, bu platformda yer alan eserlerin copyleft olarak nitelendirilmesinin doğru bir yaklaşım olmadığı göze çarpmaktadır. Stallman tarafından da GNU yazılımı özelinde belirtilmiş olduğu üzere kamu malı,

copyleftle eşdeğer olarak nitelendirilemez (2002: 34). Kamu malı statüsüne sahip ürünlerin yaratım süreci ile copyleft lisanslarına sahip ürünlerin yaratım süreci arasında önemli ideolojik farklılıklar bulunmaktadır. Copyleft lisansına sahip bir ürün özgür üretim, tüketim, dağıtım ve değiştirme hakkı çerçevesinde geliştirilip kullanıcıya sunulurken batı sanat müziği üzerinden örnekleyebileceğimiz kamu malı üretimler için aynı durumdan söz etmek mümkün değildir.

Bu iki örneğin yanı sıra copyleft kavramının müzik alanındaki kullanımının yayın politikası üzerinden örneklenebileceğini söylemek de mümkün görünmektedir. Söz konusu yayın politikası bağlamında, çoğunlukla oyun, spor, müzik gibi alanlarda yapılan etkileşimli canlı yayınlara erişilebilen bir mecra olan “Twitch” platformunun Müzik İlkeleri örnek olarak gösterilebilir. Twitch Müzik İlkeleri çerçevesinde, yapılan canlı yayınlarda copyright yasalarına bağlı müziklerin kullanımı, -kişilerin kendilerinin bu yasal haklara sahip olmamaları durumunda- oldukça net ifadelerle yasaklanmıştır. Bu yasağa karşın, platformun Müzik İlkeleri sayfasında doğrudan copyleft müziğe ilişkin bir ibare yer almasa da hem ilkeler arasında yer alan kimi ifadelerin copyleft yasalarıyla benzer oluşu hem de internet aramalarında karşılaşılan Twitch platformunda kullanılabilecek copyleft müziklerden oluştuğu belirtilen çeşitli playlistler, bu platformun copyleft bağlamında ele alınmasının temel nedeni olarak gösterilebilir. Müzik İlkeleri sayfasında yer alan bilgilere göre bu platform, bestecilerin, müzisyenlerin ve yaratıcı diğer sanatçıların emeğine değer vermektedir. Bu nedenle de platformda, copyright yasalarına tabi olan müziklerin kullanımı, yaratıcısının kendi tercihi olması nedeniyle yasaklanmıştır ve bu kurala uymayan kullanıcılar için yayının sessize alınmasından hesabın dondurulmasına ve hatta kapatılmasına kadar giden çeşitli yaptırımlar uygulanmaktadır. İlgili ilkelerde yer alan ifadelerle göre bu durum, yaratıcıya saygı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Platformun yöneticilerinin müziğe bu yaklaşımları bağlamında, yayınlarda hangi tür müziklerin kullanılabileceği de ayrıntılı olarak ifade edilmiştir. Bu ifadelerden hareketle, canlı yayın yapan kullanıcıların, yayın sırasında kendi müziklerini ya da kamu malı statüsünde yer alan müzikleri kullanmaya teşvik edildiklerini söylemek mümkün görünmektedir.⁷ Bütün bunların yanı sıra twitch platformuna özel olarak, kullanıcıların yayınlarda copyright yasalarına tabi olmaksızın kullanabilecekleri müzik arşivlerinin yer aldığı “Soundtrack by Twitch” adlı bir uygulama da geliştirilmiştir. Bu uygulamada, rap, elektronik, rock, indie gibi pek çok popüler müzik türünden klasik batı müziğine kadar çok çeşitli kategorilerde oluşturulmuş olan playlistler yer almaktadır. Dileyen herhangi bir Twitch kullanıcısının, canlı yayınında bu listeleri kullanmak için ilgili arayüze giderek oynat düğmesine basması yeterlidir.⁸

Anılan bu üç örnek, copyleft kavramının müzik alanındaki yaygın

kullanım biçimlerini açıklamak açısından önem taşımaktadır. Bu örneklerin yanı sıra doğrudan “copyleft müzik” etiketiyle karşımıza çıkan playlistler ise kavramın müzik türü özelinde incelenmesi açısından iş görmektedir. Bu bağlamda “Last.fm” adlı platformda yer alan “Copyleft müziği” başlıklı playlist dikkat çekicidir.⁹ Toplamda 1000 parçadan oluşan bu playlistte popüler olarak nitelendirilen ilk on parçanın dokuzu Akiko Shikata isimli Japon bir şarkıcıya, diğeri ise Stallman’a ait. Bu şarkılardaki müzik türü etiketleri ağırlıklı olarak medieval, neoclassical, newage ve folk şeklinde sıralanabilir. Ancak bu listeyi uzatmak da mümkündür. Playlistin ilk onundaki, adları çoğunlukla Japonca olan bu parçalar incelendiğinde, parçaların ağırlıklı olarak batı sanat müziği eserlerini anımsattığı göze çarpmaktadır. Aynı zamanda “Ave Maria” örneğinde görüldüğü gibi doğrudan bu türün kimi eserlerinin yorumları da bulunmaktadır. Bunun yanı sıra “Pirates of the Caribbean” gibi soundtracklere de rastlanmaktadır. Listede Stallman da var! Bir mühendisin ünlü Guantanamera’ yı kötü ötesi sesiyle söylemesi, youtube’ta da karşımıza çıkıyor. Ayrıca kendisinin yazdığı The Free Software Song ‘ın yine birbirinden kötü yorumlarla youtube’da onlarca kaydı bulunmakta. Berbat sesler, amatör bile denemeyecek vokal ve çalgılar, dans değil ancak kötü devinim olarak adlandırılacak hareketler, aslında bize Stallman’ın misyonunu göstermekte; aktivist kimliği.

Sonuç

Barok dönemin müzik yapısını, müziğin dolaşımı ve yapının özgünlüğü boyutunda ayrıca değerlendirmek gerektiğini savunan yazarlar söz konusu. Buradaki temel dayanak, müzik yaşamının yoğunluğudur. Müziğin seslendirildiği yerler, bestecinin bir müzik profesyoneli olarak farklı uğraşları, aldığı eser siparişleri ve tüm bunlara yetişmede karşılaştığı sıkıntılar belirgindir. Bu yüzden kendisinin ya başka bir bestecinin ezgilerini tekrar kullanması, bir çözüm olarak dönemin belirgin özelliğidir. Bach’ın her iki yöntemi de sıkça kullanması, gerek eserlerinin kütüğünü belirleyebilmek, gerekse yapının özgünlüğünü saptayabilmek adına zorlu bir süreç yaşanmasına neden olur. Copyright yasalarının ilk uygulama çalışmalarının işaret ettiği en önemli noktanın, müzik eserinin himaye sisteminden piyasaya geçişi olduğu söylenir. 18. yüzyıldaki bu ilk adımlar, 20. yüzyıla gelindiğinde bambaşka bir kimliğe bürünür. Kayıt teknolojisinin gelişimi ve endüstrinin genişlemesiyle sistem artık oturmuş gibi görünse de tartışmalar başlar. Kimileri yasaların yapımcılara yönelik aşırı koruma öğeleri içerdiğini ileri sürerken, kimileri sistemi savunur. “Çalıntı”, “esinlenme”, “fıkri mülkiyet” gibi sözcük ve kavramlar ele alınır. İçinde bulunduğumuz dönemin teknolojik gelişim hızı, müzik üretiminde önemli bir etkiye sahip olduğunda copyright için de kimi yeni önerilerin ve radikal karşı çıkışların ortaya çıkması kaçınılmazdır. İdeolojik

bir karşı duruş kimliğindeki copyleft, Stallman öncülüğünde kendi anlayışını, politikasını ve önerilerini sıralar. “Özgür iletişim ve yazılım kullanımını temel bir insan hakkı olarak nitelendiren” Stallman, endüstriye hâkim olan copyright yasalarının yeni teknolojiyle birlikte artık işlevsel olmadığı görüşünü kurumsallaştırarak, öncelikli olarak yazılım alanında çalışan daha sonrasında ise bütün yaratıcı üretim alanlarında eser veren üreticilerin benimseyebileceği yeni yaklaşımlar geliştirir.

Bach'ın, yaşadığı dönem atmosferiyle ilişkili olarak sözünü ettiğimiz müzik üretim biçiminin günümüzde copyleft yaklaşımıyla kavramsallaştırılabileceği düşünülebilir olsa da, bu yaklaşımın, ürünün içeriği bağlamında müzik alanında kabul görmediği söylenebilir. Müzik alanında copyleft, yalnızca endüstri karşıtı hareket niteliği nedeniyle ideolojik boyutuyla karşımıza çıkmaktadır. Tür söz konusu olduğunda ise kamu malı statüsüyle batı sanat müziği eserleri copyleft kategorisinde ön planda yer alırken elektronik müzikle de benzer yoğunlukta karşılaştığı gözlemlenmiştir. “Copyleft müzik” ifadesini, herhangi bir müzik türü ya da üretim biçimi olarak ele almak mümkün görünmemektedir.

Bu makalenin yazarları olarak, “ideolojik bir karşı duruş” misyonu üstlenen copyleft yaratıcılarını savunma gibi bir amacımız olmadığını, tam tersine “pek de sempatiyle bakmadığımız”ı ayrıca belirtmemiz gerekir.

Makale Notlar

1. <https://creativecommons.org/>
2. <https://artlibre.org/licence/lal/en/>
3. <https://creativecommons.org/share-your-work/>
4. https://play.google.com/store/apps/details?id=com.lmr.lfm&hl=en_US&gl=US
5. <https://musopen.org/>
6. <https://www.twitch.tv/p/tr-tr/legal/community-guidelines/music/>
7. <https://www.twitch.tv/broadcast/soundtrack>
8. <https://www.last.fm/tr/tag/copyleft>

Kaynakça

- Akinci, İbrahim O. (2011). Güncel Sanatın Özgür Bir Şekilde Kitlelere Ulaştırılmasında Yeni Bir Model Önerisi: “Dijital Çoğaltmalar”. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Castells, M. (2020). İnternet Galaksisi: İnternet, İş Dünyası ve Toplum Üzerine Düşünceler (T. A. Hasdemir, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cook, N. (2009). The Economics and Business of Music. J. P. E. Harper-Scott ve J. Samson (Ed.), An Introduction to Music Studies (ss. 267-287) içinde. New York: Cambridge University Press.

- Forkel, J. N. (1920). *Johann Sebastian Bach: His Life, Art and Work* (C. Terry, Çev.). New York: Harcourt, Brace and Howe.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*. New York and London: Oxford University Press.
- Heffan, I. V. (1997). *Copyleft: Licensing Collaborative Works in the Digital Age*. Stanford L. Rev. 1487-1521.
- Herz, G. (2014). "Bach's Religion", (source: *Journal of Renaissance and Baroque Music*, v. 1, n. 2, 1946), published by: American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicæ.
- Kleiner, D. (2016). *Telekomünist Manifesto* (A. Temizaşık, Çev.). İstanbul: Alternatif Medya Derneği.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çivi Yazıları.
- Lowrance, R. A. (2013). "Instruction, Devotion and Affection: Three Roles of Bach's Well-Tempered Clavier", *Musical Offerings*, v. 4, n. 1.
- Marissen, M. (1995). *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*. Princeton: Princeton University Press.
- Oransay, G. (1986). *Bach Klavuzu*. İzmir: Küğ Yayını.
- Parrott, A. (2015). *Composer's Intensions? Lost Traditions of Musical Performance*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Schrade, L. (2014). "Bach: The Conflict between the Sacred and the Secular", (source: *Journal of the History of Ideas*, v. 7, n. 2, 1946), published by: University of Pennsylvania Pres.
- Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stallman, R. M. (2002). *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*. J. Gay (Ed.). Boston: Free Software Foundation.
- Turhanlı, H. (2003). *Anarşik Armoni – Politik Avangard'ın Dönüşü*. İstanbul: neKitaplar.
- Uyanık, Ş. (2019). *Müzikte Telif Haklarının Sosyal ve Ekonomik Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul.
- Williams, P. (2007). *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yıldız, B. (2022). *Etnomüzikoloji Tarihi ve Tarih yazımına Genel Bir Bakış*. U. Özdemir, M. Demir, & E. H. Öğüt (Ed.), *Etnomüzikoloji: Kültürler ve Müzikler* (s. 13-41) içinde. İstanbul: İthaki Yayınları.



Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul’unda Caz*

Selim TAN**

Öz

Türkiye’ye caz mütareke yıllarında (1918-1923) İstanbul’u işgal eden İtilaf Devletleri personelinin kültürel ihtiyaçlarını ve şehrin mevcut kültürel çeşitliliğini potansiyel gören özel girişimler üzerinden girer. 1920’lerin İstanbul’u ağırlıklı olarak Müslüman, Rum, Ermeni, Yahudi nüfusun yanında Levanten ve diğer yabancı nüfustan meydana gelerek çokkültürlü bir görünüm sergiler. Mondros Mütarekesi’nin (1918) imzalanmasından kısa bir süre sonra İtilaf Devletleri’nin İstanbul’u işgal etmesiyle İngiliz, Fransız, İtalyan ve ABD’li binlerce personelin yanı sıra Ekim Devrimi’ni (1917) müteakip başta Beyaz Ruslar olmak üzere birçok topluluğun İstanbul’a yerleşmesi şehre ulusötesi bir boyut katar. Böylece şehrin hâlihazırda çokkültürlü boyutu üzerine inşa edilen ulusötesi boyutu ticari bir fırsat gören Afro-Amerikalı girişimci Frederick Bruce Thomas’ın açtığı mekânlar (bilhassa Maksim) İstanbul’da cazın gelişimine ön ayak olur. Ancak muhafazakâr Türk-Müslüman kimliği açısından Pera’daki (Beyoğlu) caz ve mütareke yıllarıyla ilişkilenmiş aykırı gece hayatı, ahlaki paniği de beraberinde getirir. Bu çalışma, mütareke

* Makale Geliş Tarihi: 13 Eylül 2022 Makale Kabul Tarihi: 25 Ekim 2022

* Bu çalışma, 3-6 Haziran 2021 tarihleri arasında düzenlenen 11. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Araştırma Görevlisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Bölümü, selim.tan@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0002-1343-9157

yılları İstanbul'unun sosyokültürel ortamında cazın nasıl geliştiği ve alımlandığı üzerinde durur.

Anahtar Kelimeler: Caz, Mütareke Yılları, İstanbul, Çok-kültürlülük, Ulusötesilik.

Jazz in Istanbul During the Armistice Years as a Multi-cultural and Transnational Space

Abstract

Jazz entered Turkey as a result of private initiatives which saw potential in the cultural needs of the Allied personnel occupying Istanbul during the armistice years (1918-1923) as well as in the pre-established cultural diversity of city. 1920s Istanbul was visibly multicultural, mainly consisting of Muslim, Greek (Rum), Armenian, and Jewish communities as well as Levantine and other foreign populations. With the settlement of thousands of staff from the armies of Great Britain, France, Italy, and the United States shortly after the signing of the Armistice of Mudros (1918) and the invasion of Istanbul by the Allied powers, in addition to the settlement of various communities -particularly the White Russians following the October Revolution (1917)- Istanbul took on a transnational dimension. Thus, venues (especially Maxim), established by the African American entrepreneur Frederick Bruce Thomas who saw this transnational dimension built on the multicultural dimension of the city as a commercial opportunity and pioneered the development of jazz in Istanbul. However, the fact that the jazz and deviant nightlife of Pera (Beyoğlu) had been associated with the armistice years, contrary to the visions of the conservative Turkish Muslim identity, brought moral panic. This paper focuses on how jazz developed and was received in the sociocultural environment of Istanbul during the armistice years.

Keywords: Jazz, Armistice Years, Istanbul, Multiculturalism, Transnationalism.

Giriş

Türkiye'nin cazla tanışma hikâyesi, mütareke yıllarında (1918-1923) başta İstanbul'u işgal eden İtilaf Devletleri'ne ait personelin kültürel talebini yanı sıra şehrin mevcut kültürel çeşitliliğini potansiyel olarak kavrayan özel girişimlerin kültürel arzına uzanır. Bu süreci etraflıca ele almadan önce Türkiye'de cazın ilk yıllarını anlamada İstanbul'un ve mütareke yıllarının başat önem arz eden iki noktayı tesis ettiğini belirtmekte yarar var. Türkiye'de cazın erken dönemini inceleyen literatürün (Mimaroglu 1958/2016; Davran, 1998; Meriç, 1999; Tunçaç, 2010; Tekelioğlu, 2011; Erkal, 2014; İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2020), Cumhuriyet dönemi İstanbul'u üzerine yoğunlaşarak İstanbul dışı caz pratiklerine ve bilhassa da mütareke yıllarına pek değinmediği görülür. 20. yüzyıl başında Osmanlı Devleti'nin hâlen başkenti olan İstanbul'un ekonomik cazibesi, istisnai kozmopolitliği, tarihselliği göz önüne alındığında Türkiye caz tarihi yazımında İstanbul'un merkezî il olması hayli anlaşılırdır. Bunda İstanbul dışı illerin erken dönem caz faaliyetlerine dair kısıtlı veri olması da kayda değer bir diğer etkidir. Ancak söz konusu mütareke yılları olduğunda zengin bir literatürün mevcudiyeti, bu dönem üzerine yoğunlaşmanın değerine işaret eder. Dolayısıyla *uzam* olarak İstanbul'un dışına çıkmak pek mümkün olmasa da *zaman* olarak mütareke yıllarını içeren bir Türkiye caz tarihi (erken dönem) yazımı mümkündür. Benzer saiklerden hareketle Woodall (2016), Mimaroglu'nun *Caz Sanatı* (1958/2016) kitabını ve Akyol'un *Türkiye'de Caz* (2020) belgeselini eleştirerek mevcut literatürün belli söylemleri önceleyen ve baskılayan hâkim anlatısını “mütareke yılları İstanbul'u” üzerinden aşmayı hedefler. Bu nedenle Woodall (2016), Türkiye'de 1920'lerin “kayıp” caz tınlarının “Mimaroglu Anlatısı”ndan (*Mimaroglu Narrative*) kaynaklandığını öne sürer. Zira Mimaroglu'nun kitabının “Türkiye'de Caz” ekinde, literatürün kanonik söylemi hâline gelen Ermeni/Yahudi* asıllı Leon Avigdor üzerinden Türkiye'nin cazla tanışma hikâyesi yer alır. Buna göre Avigdor, Paris ziyaretinde cazla tanışmasının ardından alto saksofon öğrenmeye karar verir ve İstanbul'a kaçmış bir Beyaz Rus piyanist Kolya Yakovlef'in yanında bir davulcu ve bir banjocuyla Ronald's adlı bir kuartet kurar (Mimaroglu, 1958/2016: 111). 1925-26 yıllarında faaliyet gösteren kuartetin esasında dans orkestrası olduğuna değinen Mimaroglu, tango icra edildiği zamanlar Avigdor'un ilk çalgısı kemana döndüğünü belirtir (1958/2016: 112). Benzer hikâye 2010'da yayımlanan Akyol'un belgeselinde yer alsada farklı olarak Mississippi deltasında doğan Afro-Amerikalı girişimci Frederick Bruce Thomas'a Akçura'nın anlatımıyla -kısa da olsa- yer

* Her ne kadar Mimaroglu (1958/2016) üzerinden birçok kaynakta Ermeni olduğu aktarılsa da 500. Yıl Vakfı ve 500. Yıl Vakfı Türk Museviler Müzesi kurucu üyelerinden Naim Avigdor Güleriyüz (2018), kendi soyadı benzerliğinden hareketle Leon Avigdor'un kökenini araştırır ve müzisyenin aslında bir Türk Yahudisi olduğu sonucuna ulaşır.

verilir. Zira Thomas'ın Moskova'dan sonra İstanbul'da işlettiği mekânlar, Türkiye'de cazın gelişimine ön ayak olur. Woodall (2016: 136-137), 2014'te biyografisinin yayımlanması (Alexandrov, 2004/2015) ve Türkiye'de hakkında yazılar yazılması neticesinde (Adil, 1990/2000; Akçura, 2002) Thomas'a ilginin arttığını belirtse de çalışmasında erken dönem cazı İstanbul'un sade yurttaşları üzerinden incelemeyi tercih eder. Ancak mütareke yılları İstanbul'unun özgün koşulları altında arz ettiği önem gereği Thomas ve girişimlerini etraflıca irdelemek yararlı olacaktır.

Frederick Bruce Thomas, 1920'lerin İstanbul'unun çokkültürlü mahiyetini yanı sıra Mondros Mütarekesi'nin imzalanması ardından İstanbul'u işgal eden İtilaf Devletleri personeli akını ve Ekim Devrimi kaynaklı göçlerin (bilhassa Beyaz Ruslar) şehre ulusötesi boyut kazandırmasını ticari bir fırsat olarak kavrar. Böylece Thomas'ın açtığı Anglo-Amerikan Garden Villa/Stella, Royal Dansing Kulüp ve Maksim gibi mekânlar İstanbul'da cazın filizlenmesini sağlar. Yine Thomas, bir paradigma değişikliği manasına gelen çokuluslu imparatorluktan ulus-devlet cumhuriyetine dönüşümün etkilerini işlettiği mekânlarında bizzat tecrübe eder. Yani Thomas, hem Osmanlı Devleti'nin son dönemi olan mütareke yıllarına hem de Cumhuriyet'in ilk yıllarına tanıklık ederek erken dönem cazın temel bir figürü olarak belirir. Bu çalışma, merkezî analiz birimi "mütareke yılları İstanbul'unda caz"ı, başta Thomas ve işlettiği mekânlar üzerinden inceler. Burada Pera'da (bugünkü adıyla Beyoğlu) cazın başat rol oynadığı gece hayatının muhafazakâr Türk-Müslüman kimliği nezdinde yol açtığı ahlaki panik de önem taşır. Zira dönem itibarıyla Pera'da gece hayatı "yozlaşma", "tehlike", "ahlaksızlık" içeren yaşam biçimini temsil eder (Woodall, 2015) ve caza da halk arasında "sinir müziği", "yamyam müziği", "zenci velvelesi" şeklinde olumsuz adlandırmalar (Erkal, 2014) yapılır. Dolayısıyla çalışma, mütareke yıllarında caza ilintilenen ahlaki panik ve bu ahlaki paniğin Erken Cumhuriyet Dönemi'ne nasıl sirayet ettiği üzerinden cazın alımlanması üzerinde de durur.

I. Dünya Savaşı Sonrası Avrupa ve Türkiye'de Caz Algısı

Cazın bir asrı aşkın tarihi boyunca birbirinden farklı müziksel hususiyet arz eden birçok üslubu (New Orleans, swing, bebop gibi) barındırması, dönem itibarıyla neyin "hakiki" caz olduğuna dair otantisite söylemi üzerinde durulmasını zaruri kılar. Zira bugünün caz tahayyülünü geçmişe yansıtmanın yani anakronik bir yaklaşımın tarihsel düzeyde doğru bir analize mâni olacağı açıktır. Bu nedenle I. Dünya Savaşı ardından 1920'lerin Avrupa ve Türkiye'sinde nasıl bir caz algısı olduğunu irdelemek gerekir.

Cook'a (1989) göre 1920'lerin Avrupa'sında caz; fokstrot, shimmy, Charleston ve tango gibi danslara eşlik eden işlevsel bir müziktir. Yine Cook'un deyimiyle 19. yüzyıl valslerinin yerini alan bu dans müzikleri; belirli ritimleri,

ölçüleri ve temposuyla oldukça canlı ve senkoplu bir karaktere sahiptir. Örneğin Fransa'ya caz-vari (*jazzy*) senkoplu müziğin gelişi I. Dünya Savaşı yıllarında James Reese Europe'un siyah askerî bandosuna (The Hellfighters) ve ABD'li personelin moralini yükseltmek gayesiyle performanslar gerçekleştiren müzisyenlerin faaliyetlerine uzanır (Cook, 1989: 30-31). Jackson'a (2002) göre savaşın ardından Paris'te kalarak performanslarını sürdüren ABD'li siyah ve beyaz müzisyenler, şehrin gece kulüplerinde ve kabarelerinde coşkulu bir izlerkitle yakalar. Yine Jackson (2002: 152), 1920'lerin Fransa'sında performansı kimin gerçekleştirdiğine bakılmaksızın cazın dans esaslı bir şemsiye terim olarak kavrandığını, etiketlendiğini ve pazarlandığını söyler. Dolayısıyla Jackson (2002: 152); dans parçalarının fokstrot, two-step ya da Charleston gibi adımlar üzerinden spesifik olarak sınıflansa da sıkça cazla aynı cümlede kullanıldığını ve dönem itibarıyla cazın alt kümeleri olarak işlediğini vurgular. Robinson'a (1994) göre Fransa'da olduğu gibi Almanya ve İngiltere'de de ateşkesin hemen ardından kentli orta-üst sınıf nüfus arasında bir caz çılgınlığı başlar. Savaş sonrası Versay Antlaşması'nı (1919) imzalayan Almanya'nın İtilaf Devletleri'nin ablukası altında olması ve 1923 yılında hiperenflasyon yaşaması, ABD'li caz müzisyenlerini ülkesinde ağırlayamamasına ve caz kayıtlarına erişememesine yol açar. 1920'lerin ikinci yarısına kadar süren bu şartlar altında Alman müzisyenler; Londra'dan Anglo-Amerikan fokstrot ithal ederek, basılı kapaklarda gördükleri oturtumu benimseyerek ve caza ilişkin müziksel özellikleri tahmin ederek dönemin dans müziğine yönelik talebi karşılamaya çalışırlar (Robinson, 1994: 4). Hâliyle dönemin Almanya'sında da caz, dans müziklerini içeren bir şemsiye terim olarak kavranır.

Benzer bir vaziyete Avrupa'nın yanı sıra dönemin Türkiye'sinde de şahit olunur. Çalışmada etraflıca değineceğim üzere Türkiye'nin mütareke yıllarında başka bir deyişle Caz Çağı'nda tanıştığı caz, Almanya ve Fransa'nın erken dönemine benzer şekilde dönemin dans müziklerine gönderme yapan bir şemsiye terim olarak kullanılır. Bu dönemde caz; Türkiye genelinde ragtime, fokstrot, shimmy, Charleston, polka, samba, vals, Tin Pan Alley ve erken dönem geleneksel caz repertuarını içeren Batılı popüler dans müziklerinin bütünü olarak algılanır (Uyar ve Karahasonoğlu, 2016: 132). Ancak farklı olarak Türkiye'de Batı menşeli bütün orkestralara *cazbant* denilmektedir. Bu duruma ilişkin tek istisna, tango'nun cazdan daha önce şahsına münhasır bir kimliği geliştirebilmiş olmasından kaynaklanır. Uyar'ın (2016) aktarımıyla 1926'da *Meraklı Gazete*'de yayımlanan vals, fokstrot, Charleston ve tango gibi çeşitli dansların anlatıldığı Osmanlıca makalede, Beyoğlu'nda yer alan bir dans salonu tasvirinde salonun bir tarafında tango orkestrasının diğer tarafında ise cazbandın olduğu söylenir. Kısaca tango orkestrasının cazbanttan farklı olduğu bilhassa vurgulanır.* Cazbandın ana çalgılarının saksofon,

* Benzer bir hadiseyi dönemin Fransa'sında da gözlemlemek mümkündür. Fransa'da Jazz-Tango (bir dönem

keman, viyolonsel, obua, piyano, banjo ve davul olarak tanımlandığı* makale; cazbandın klasik Batı orkestralarını öldürdüğünü ve cazbandın gerek Doğu'da gerek ülkemizde Avrupalı müzik zevkini rahatlıkla tatmin edebildiğini belirterek sonlanır (Uyar, 2016: 28-29).

Çokkültürlülük ve Ulusötesilik: Mütareke Yılları İstanbul'unda Genel Görünüm

Buraya kadar değindiğim dönemin caz algısının yanı sıra Türkiye'de mütareke yıllarında İstanbul'un genel vaziyetinin ne olduğu ve akabinde bir paradigma değişikliğine işaret eden çokuluslu imparatorluktan ulus-devlet cumhuriyetine geçişin yarattığı etkiler, Türkiye'de cazın ilk yıllarını kavramada ziyadesiyle önem taşır. Criss (1993/2000), 1920'lerin İstanbul'unun ağırlıklı olarak Müslüman, Rum, Ermeni, Yahudi nüfusun yanında Levanten ve diğer yabancı nüfustan oluştuğunu ifade eder. Criss'e (1993/2000: 41) göre âdeta bir Avrupa şehrini andıran Pera; diplomatlara, yabancı iş insanlarına, azınlıkların zengin ailelerine ve Levantelere ev sahipliği yaparak bambaşka bir dünyayı yansıtır.

Bu çokkültürlü toplumsallık, Osmanlı Devleti'nin hâkimiyeti altında olan toplulukları din veya mezhep üzerinden örgütleyerek yönettiği *millet sistemi* (Eryılmaz, 1990: 17) adı verilen çokkültürcü politikasından miras kalır. Burada çokkültürlülük (*multiculturality*) ve çokkültürcülük (*multiculturalism*) kavramları** üzerinde durmak yerinde olacaktır. *Çokkültürlülük*, bir sınır dâhilinde birden fazla kolektif kimliğin bir aradalığına yani kültürel çeşitliliğe gönderme yapar. *Çokkültürcülük* ise genellikle azınlıkların (öteki kolektif kimliklerin) hâkim grup tarafından nasıl tanımlandığı ve ele alındığına dair politika ve uygulamalardır (Mooney ve Evans, 2007: 170). Osmanlı Devleti'nde bir çokkültürcü politika olarak millet sistemi, II. Mehmed'in İstanbul'u fethinin (1453) ardından Ortodoks Patriği atayarak Rum-Ortodokslara otonomi tanımasından (sonrasında Ermeni ve Yahudi cemaatleri de kapsar) başlayarak büyük ölçüde Tanzimat Fermanı'na (1839) kadar sürer***

Jazz-Tango-Dancing) adlı dergi, Fransız caz camiasının sesi olarak Ekim 1930'da yayın hayatına başlar (Jackson, 2002: 162). Billhassa Fransız dans grupları için önem taşıyan dergi, adından da anlaşılacağı üzere editörlerin cazı diğer dans müziklerinden ayrı tutmadığını göstermesinin yanı sıra başlığında tangoyu cazla anmasıyla da tangonun cazdan bağımsız bir kimliği geliştirebilmiş olduğunu gösterir.

* Dönemin tipik bir New Orleans caz orkestrası klarnet, kornet/trompet, trombon, keman (bazen), banjo/gitar, tuba/kontrbas, davul gibi çalgılardan oluşur. Bu makalede cazbandın ana çalgıları olarak belirtilen keman, viyolonsel gibi yaylı çalgılar; cazbantların ABD cazından farklılığını ve Batılı dans müziklerine uyumlanabilen yapısını ortaya koyar.

** Bu iki kavram arasında ayırım daha çok Türkçeye ve Türkçe literatüre özgüdür. İngilizcede her iki kavramın *multiculturalism* başlığı altında ele alındığını ve salt çokkültürlülük kastedilmek istendiğinde "kültürel çeşitlilik" (*cultural diversity*) veya "çokkültürlü toplum" (*multicultural society*) gibi ifadelerle başvurulabildiğini belirtmekte yarar var.

*** Sanıldığının aksine Osmanlı Devleti'nde millet teriminin daha çok Müslüman cemaat ve Osmanlı dışı Hristiyan egemenler için kullanıldığını savunan Braude (1982), millet sisteminin II. Mehmed döneminde baş-

(Eryılmaz, 1990). Her ne kadar Tanzimat Fermanı'nın Müslümanlar ile gayrimüslimleri eşit tutan Osmanlılık fıkriyatı (kozmpolit bir Osmanlı yurttaşlığı tahayyülü) üzerinden çokkültürcü millet sistemi ortadan kalkmaya başlasa da (Karpat, 1982) mirası çokkültürel toplumsallık olur.

Diğer taraftan Mondros Mütarekesi'nin (1918) imzalanmasından kısa bir süre sonra İtilaf Devletleri'nin İstanbul'u işgal etmesiyle İngilizler Pera, Galata ve Şişli'de; Fransızlar eski İstanbul ve batıdaki banliyölerde, İtalyanlar ise Üsküdar'da konuşlanır (Criss, 1993/2000: 95-96). Alexandrov (2004/2015) açısından İtilaf Devletleri'nin bir üyesi olarak ABD, Osmanlı Devleti'nin herhangi bir bölgesini doğrudan denetim altına almasa da faaliyetleri ve çıkarları tıpkı İngilizler gibi Pera'da yoğunlaşır. Bu şartlar altında İstanbul'a İngiliz, Fransız, İtalyan ve ABD'li binlerce görevli, asker, denizci, diplomat ve iş insanı akın eder (Alexandrov, 2004/2015: 180). Ayrıca 1917'de gerçekleşen Ekim Devrimi'ni müteakip başta Beyaz Ruslar olmak üzere birçok topluluk ABD ve Fransız gemileriyle İstanbul'a yerleşir (Woodall, 2015: 20). Beyaz Ordu komutanlarından General Vrangel, Kasım 1920 tarihinde komutası altındaki Kırım'dan 135.000 Beyaz Rus mültecinin İstanbul'a geldiğini ve İstanbul'da toplam Beyaz Rus nüfusunun 167.000 olduğunu açıklar ("General Wrangel at the University Club", 1922). Ekim Devrimi neticesinde göç eden Beyaz Rusların büyük kısmı aristokrat, subay ve entelektüel kesimdedir. Acar Kaplan'a (2018) göre ekonomik sermayesini (para, mücevher) yanında getirebilen mülteciler; İstanbul'da restoran, bar, fabrika gibi işletmeler açar. Yine eğitilmiş mültecilerin bir kısmı tıp, eğitim, basın ve sanat alanlarında iş bulabilse de böyle şansı olmayanlar (elit kesim dâhil) tarım işçiliği, bahçıvanlık, bağcılık, hamallık, bekçilik, havyan yetiştiriciliği-bakıcılığı, dikiş, el sanatları, moda gibi işler üzerinden geçimini sağlamaya çalışır (Acar Kaplan, 2018: 493). Özetle mütareke yılları İstanbul'unun mevcut çokkültürlülüğü üzerine işgalci güçlerin personel akını ve Ekim Devrimi sonrasında başta Beyaz Ruslar olmak üzere birçok topluluğun göçü şehre ulusötesi (*transnational*) bir boyut katar. *Ulusötesilik*, çokulusluluk ve uluslararasılıktan farklı olarak ulus-devletin rolünü (hâkim grubun) öne çıkarmadan olayları, toplumları ve grupları anlamayı hedefler (Mooney ve Evans, 2007: 235). Yani ulusötesiliği melezleşmenin gerçekleştiği ve kültürlerin bir merkezin aracılığı olmadan üretilip sergilendiği "bir değişim ve katılım uzamı" olarak düşünmek mümkündür (Lionnet ve Shih, 2005/2016: 5). Her ne kadar İtilaf Devletleri'nin İstanbul'u işgali çeşitli merkezlerin kararları dâhilinde gerçekleşse de gündelik hayatta farklı kolektif kimlikler arasında yaşanan kültürel etkileşimler ulusötesi uzamın etkinliğine işaret eder. Keza Ekim Devrimi sonrasında İstanbul'a göç eden başını Beyaz Rusların çektiği birçok topluluk

ladığı iddiasını gerçeği yansıtmayan bir kurucu mit olarak görür. Dolayısıyla konuya dair literatürde farklı yaklaşımların olduğu görülmüştür.

da mütareke yıllarında ulusötesi uzamın bir parçasıdır. Böylece yukarıda değindiğim İstanbul'un millet sisteminden miras çokkültürlü toplumsal dokusunun üzerine mütareke yıllarında gerçekleşen işgal ve göçlerin yarattığı ulusötesilik, gündelik hayatı “bir değişim ve katılım uzamı” kılarak birçok kültürel etkileşime ve yeniliğe zemin hazırlar. Mütareke yılları İstanbul'unun böylesine kozmopolit mahiyeti caz scene'in* gelişimine imkân verir.

Frederick Bruce Thomas ve Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz

İstanbul'un işgal yıllarında taşıdığı çokkültürlü ve ulusötesi vasfı ticari bir fırsat görüp cazın gelişimine ön ayak olmuş girişimci, Frederick Bruce Thomas adlı bir Afro-Amerikalıdır (Görsel 1). Alexandrov, *Siyah Rus* (2004/2015) adlı biyografi çalışmasında Thomas'ın hikâyesi üzerinde etraflıca durur. 1872'de Mississippi deltasında doğan Thomas, 1890'larda Avrupa'nın birçok ülkesinde garsonluk yapar. Thomas'ın bilhassa Fransa'da edindiği garsonluk tecrübesi ve şahit olduğu gece hayatı girişimcilik yaklaşımını derinden etkiler. Thomas, 1899'da Rusya'ya taşınarak ilk girişimcilik deneyimlerini Moskova'da Akvaryum ve Maksim** adlı mekânları işleterek edinir. 1915'te Rus vatandaşı olan Thomas'ın her iki işletmesi de Ekim Devrimi neticesinde Bolşeviklerce kamulaştırılır (Alexandrov, 2004/2015: 168). Bunun üzerine trenle Odessa'ya ardından da gemiyle İstanbul'a kaçan Thomas, kısa süre sonra mütareke yılları İstanbul'unu yeni girişimler için elverişli görür. En çok da Pera'nın kozmopolit ve Avrupai tarzını şaşırtıcı derecede kendisine uygun bulan Thomas, İsviçreli Arthur Reyser Jr. ve İngiliz Bertha Proctor'la 1919'da Şişli'de Anglo-Amerikan Garden Villa diğer adıyla Stella'yı açar (Alexandrov, 2004/2015: 182-185). Ortaklardan iş kadını Proctor'un aynı zamanda üst düzey bir İngiliz casusu olması ve mekânın adının Anglo-Amerikan Garden Villa olması; söz konusu ticari girişimin ağırlıklı olarak işgalci İngiliz ve ABD personeline yönelik olduğunu gösterir. 31 Ağustos 1919'da Anglo-Amerikan Garden Villa'nın duyurusu Türkiye'de cazın gelişimine dair önem taşır: “Bütün Avrupa'da büyük sansasyon yaratan Bay F. Miller ve Bay Tom yönetimindeki cazbant ilk defa olarak Konstantinopolis'te” (Alexandrov, 2004/2015: 185). Alexandrov'un (2004/2015: 186) aktardığına göre komedi gösterileri gerçekleştiren İngiliz F. Miller (şarkıcı) ve ABD'li Bay Tom (dansçı) profesyonel cazcılar olmasa da perde aralarında caz icra ederler. Böylece girişte değindiğim literatürün hâkim anlatısı 1920'lere

* Bennett ve Peterson'a (2004: 4) göre scene; ortak bir müzik beğenisi etrafında bir araya gelerek kendilerini kolektif olarak diğerlerinden ayıran üreticiler, müzisyenler ve fan/izlerle gibi faillerin oluşturduğu kümeye gönderme yapar.

** Sinclair'e (2021) göre Thomas, Fransız girişimci Maxime Gaillard'ı bir rol model olarak görür. Paris'te 3 Rue Royale'de garson olarak işe başlayıp sonrasında çalıştığı mekânı satın alan Gaillard; bistro olarak işlettiği mekânın adını Maxim's (1893) koyar (“Maxim's Universe”, t.y.). Bu nedenle Thomas'ın Moskova'da ve -daha sonrasında değineceğim- İstanbul'da işlettiği kimi mekânların adı Maksim olur.

işaret etse de Türkiye'de içinde "caz" geçen ilk performansların 1919'a uzandığı (Caz Çağı'nın başlangıcı) söylenebilir.



Görsel 1: Frederick Bruce Thomas'ın c. 1896'da Paris'te çekildiği tahmin edilen fotoğrafı (Alexandrov, 2004/2015: 299)

Frederick Bruce Thomas, Anglo-Amerikan Villası/Stella girişiminden umduğunu bulamayınca 1920'de Pera'da Rue de Brousse üzerinde Royal Dansing Kulüp'ü açar. ABD'li ve İtalyan öğretmenlerin ücretsiz fokstrot, shimmy ve tango dersleri verdiği kulüp, dönemin caz anlayışına katkı sunar (Alexandrov, 2004/2015: 191). 16 Mart 1920'de ise İngilizlerin İstanbul'a ilave asker çıkarması ve İtilaf Devletleri'nin tam bir sıkıyönetim uygulamaya başlamasıyla gelişen dönem, şehrin ulusötesi vasfını iyiden iyiye perçinler. Alexandrov'a (2004/2015: 195) göre bu vaziyet Batılı eğlence hayatını bilen Thomas açısından bulunmaz bir nimettir. Bunu bir fırsat olarak gören Thomas; Batılılaşmış Türklere, Levantenlere ve yabancılara cazip gelecek şekilde düzenlediği Maksim gece kulübünü 1921'de Taksim Meydanı'nda açar (Alexandrov, 2004/2015: 217). Görsel 2'deki duyuruda görüldüğü üzere Thomas, Stella'da izlediği stratejiyi sürdürerek müdavimlerini Maksim'e taşımak niyetindedir. Zira Stella ibaresi üzerinden Thomas, Maksim'in Stella'yla bağlantılı olduğuna işaret eder. Ayrıca "Konstantinopolis'teki tek hakiki Anglo-Amerikan kuruluş" cümlesiyle de işgalci İngiliz ve ABD personelinin mekânın hedef müşteri kitlesi olduğunu açıkça gösterir. Dahası duyuruda hakiki cazbandın Maksim'de olduğu vurgulandıktan sonra İngiliz subayların ve ailelerinin mekânda her gün dans etmeleri için İngiliz Genel Karargâhı'ndan izin alındığı gururla belirtilir. Kısaca Thomas, işgalci kuvvetlerle kurduğu bağlantılar üzerinden gerek Stella'da gerek Maksim'de bilhassa İtilaf Devletleri personelinin ihtiyaçlarını karşılamak adına girişimlerde bulunarak cazın Türkiye topraklarına girmesinde öncü olur.

MAXIM-STELLA

(next to the Cine Magic, Taksim).

Manager: F. Thomas.

The only real Anglo-American establishment in Constantinople

Varieties, Dancing, Five O'clock Teas, Dinners and Supper.

Real American Jazz-Band under the Jazz master Mr. Keech of the "White Lyres."

Matinee on Wednesdays, Saturdays and Sundays.

The Management have the supreme honour to have been granted permission from British G.H.Q. for British officers and their families to dance in its establishment every day.

Görsel 2: Maksim'in İngiliz askerî gazetesi *Orient News*'da yer alan 22 Nisan 1922 tarihli ilan (Alexandrov, 2004/2015: 307)

1920'lerin en gözde mekânı Maksim'in öne çıkan müziği hiç kuşkusuz cazdır. Bu durum Erken Cumhuriyet Dönemi'nde de sürer. Adil, tamamı Afro-Amerikan müzisyenlerden oluşan Maksim'in kıymetli cazbandı 7 Palm Beach'i* (1924-1927 arası sahne alır) şöyle değerlendirir:

Gerçek anlamıyla 'Caz' takımını İstanbul, ilk olarak 'Maksim'de dinledi. Bu dinlenen caz, '7, Palm Beach' adını taşıyan ve her biri birer virtüöz olan yedi zenciden oluşan orkestraydı. 'Palm Beach' orkestrası, bir yolculuk için oluşturulmuş orkestraydı. Yedi zenci cazband artisti, yolculuğa çıkmaya karar vermişler, masraflarını karşılamak için de bir orkestra yapmışlardı. Gecede, bizim parayla 150 lira aldıkları halde, amaçları para kazanmak değildi. . . . Palm Beach cazbandı, İstanbul'a yalnız cazbandın ne olduğunu dinletmekle kalmadı. Memlekette ne kadar çalgı çalan varsa, bugünün en iyi cazbandcılarını da içlerinde, cazbandın ve caz temposunun ne olduğunu onlardan öğrendiler (Adil, 1990/2000: 154).

Dönemin caz anlayışını başarıyla yansıtan 7 Palm Beach orkestrasının İstanbul'un eğlence hayatına getirdiği yenilik ve caz müzisyenlerine sağladığı katkı düşünüldüğünde, Adil'in orkestradan övgüyle bahseden ifadeleri daha iyi anlaşılır.**

* İlk etapta beş üyelik bir topluluk iken iki üyenin daha katılımıyla orkestra 7 Palm Beach adını alır. 1925'te 7 Palm Beach'in oturumu ve üyeleri şöyledir: Leslie Hutchinson (piyano), Rollin Smith (saksofon), James Shaw (saksofon), Green (kornet), Greeley Franklin (banjo), Brom Desverney (kontrbas), Creighton Thompson (davul) (Miller'dan aktaran Uyar ve Karahasanoğlu, 2016).

** 7 Palm Beach'in yurtdışından İstanbul'a gelişine dair bir rivayet söz konusudur. Woodall'ın (2008) aktarı-

Akçura'ya (2002) göre Maksim'de 7 Palm Beach dönemi öncesinde Beyaz Rus ve Türklerden kurulu bir orkestra hâlihazırda mevcuttu. Frederick Bruce Thomas, bir hayli maliyetli 7 Palm Beach'le anlaşmasına karşın bu orkestrayı da öte yandan elinde tutmaya devam eder (Akçura, 2002: 143). Bu durumun sebebini Adil şöyle izah eder:

Onlara önemli bir görev verdi. Görev şu: Her gece Palm Beach orkestrası çalmaya başladığı vakit, ders dinler gibi dinleyecekler. Kuşçu kahvelerinde, acemi kuşlar ustalardan nasıl ders geçerlerse, tıpkı öyle. Fakat dinlemek yetmiyordu. Dinlenen parçaları zaptetmek, yani notaya almak gerekiyordu. Nota getirilemez mi diyeceksiniz. Getirtilemez, diyeceğim. Çünkü, notayı getirince 'telif hakkı' ödemek gerekir. Memleketimizde bu hak tanınmadığı için, buraya nota göndermezlerdi. Gelenler de kaçamak gelebilirdi. Bunun da çaresi bulundu. Zenci orkestrasının şefi, işleri bitince, notalarını alıp, en güvenilir yer olarak götürür müdüriyete teslim ederdi. Müdüriyet de, onlar gittikten sonra, bu emanete musikî adına ihanet ederek, yerli orkestrayı çağırır, notaları kopya ettirirdi. Böylece, Maksim müdüriyeti sayesinde, memlekete, başında 'Yanko' olan mükemmel bir yerli cazband kazandırılmış oldu (Adil, 1990/2000: 156).

Thomas'ın Maksim'de 7 Palm Beach'in müziğine verdiği önemi ve bu müziğin sürekliliğini sağlamak adına izlediği stratejiyi gösteren Adil'in ifadeleri, Türkiye'de cazın yerli müzisyenlerce performansının hikâyesini de anlatır.

Mütareke yılları İstanbul'unun imparatorluk döneminden miras çokkültürlülüğü ve İtilaf Devletleri'nin işgaliyle perçinlenmiş kozmopolitliğinin Cumhuriyet'in ilanı sonrasında büyük ölçüde ortadan kalkmasıyla Maksim'in işleri zora girer. Alexandrov'un (2004/2015) değindiği üzere yeni Cumhuriyet'in yabancı girişimcileri zorlayan vergi politikaları ve 1926'da açılan Yıldız Gazinosu'nun ihtişamıyla da baş edemeyen Maksim, 1927'de kapanır. Borçlarını ödeyemediği için Ankara'ya kaçan ve sonrasında hapse giren Frederick Bruce Thomas, 1928'de hayatını kaybeder. Thomas'ın Maksim'de cazla gösterdiği büyük başarı, ölümünün ardından ABD gazetelerinde İstanbul'un "Caz Sultanı" olarak anılmasını beraberinde getirir (Alexandrov, 2004/2015: 253-254). Görüldüğü üzere bürokratik failerin rol oynadığı

myla Miller'a (2005) göre Mustafa Kemal (Atatürk), Palm Beach Five'ı Paris'te Café Rectors'de dinledikten sonra İstanbul'a davet eder ve orkestra davete icap ettikten sonra Maksim'de 1924-1927 arası düzenli olarak sahne alır. Tur esnasında orkestraya katılan piyanist Leslie Hutchinson, Mustafa Kemal'in müzisyenlerin Türkiye'ye gelmesiyle bizatihi tanıştığını ve orkestranın İstanbul'da çalışmaya başlamadan önce de Mustafa Kemal için halka açık ve özel olarak performanslar sergilediğini belirtir (Miller'dan aktaran Uyar ve Karahasanoğlu, 2016). Ancak Uyar ve Karahasanoğlu'nun (2016: 131) da ifade ettiği üzere Mustafa Kemal'in 1918 sonrası yurtdışı ziyaretleri gerçekleştirmediği iddiası dikkate alındığında Hutchinson'ın ifadeleri şüpheli bir hâl alır.

mütareke ve işgal süreçleriyle gelişen çokkültürlü ve ulusötesi boyutu fırsata çeviren Thomas'ın, iflas süreci de yeni kurulan Cumhuriyet'in bürokratik faillerinin aldığı kararlar neticesinde gerçekleşir. Bu da bürokratik alanın çizdiği hudutların âdeta bir yapı olarak işleyebildiğini ve kamusal faillerin manevra alanını belirlemede ne denli etkili olabildiğini gösterir.

Mütareke Yıllarından Cumhuriyet'e Uzanan Ahlaki Panik ve Cazın Alımlanması

Peki, mütareke yılları İstanbul'unda başlayarak Türkiye'de cazın gelişimini sağlayan bütün bu olaylar silsilesi Türk-Müslüman kimliği tarafından nasıl alımlanıyordu? En basitinden günümüzde hâlâ kullanılan "caz yapma" deyimini düşünüldüğünde sorunun yanıtının pek de olumlu olmadığı görülür. Dahası dönem itibarıyla caza halk arasında "sinir müziği", "yamyam müziği" ve "zenci velvelesi" gibi olumsuz adlandırmalar yapılır (Erkal, 2014: 8). Bunun en büyük sebebi cazla ilişkilenen hatta cazdan ayrı tahayyül edilemeyecek Pera'daki gece hayatıdır. Mütareke yıllarında Pera; "yozlaşma", "tehlike", "ahlaksızlık" gibi kavramları içeren muhafazakâr Türk-Müslüman kimliği açısından aykırı bir yaşam biçimini temsil eder (Woodall, 2015: 22). Bunda öncesinde de belirttiğim Pera'nın hâlihazırda barındırdığı çokkültürlülüğün ötesinde işgalci İtilaf Devletleri personelinin ve mültecilerin (başta Beyaz Ruslar) akınıyla kozmopolitliğin katmerlenmesi etkili olur. Bu minvalde Woodall'a (2015) göre Pera merkezli gece hayatını olumsuz aksettiren hususlar fahişelik, kumar, meyhaneler ve yoğunluğu artan suç faaliyetleridir. Ancak en göze çarpanı medyada da sıklıkla bahsi geçen kokain (o dönem beyaz enfiye olarak da anılır) kullanımınıdır. Böylece ahlaki ve kültürel kodların inkârı manasına gelen dönemin kokain tekkeleri ve dans salonları, Türk-Müslüman kimliği nezdinde bir ahlaki paniği* tetikler. Örneğin 1922'de genç bir Müslüman kadın olan Mediha Hanım'ın yüksek doz uyuşturucudan dolayı hayatını kaybetmesi, basında "kokain davası" olarak hayli genişçe yer tutar. Mediha Hanım vakası; ahlaki paniğin getirdiği çürüme, yozlaşma ve hastalık korkusunun Türk-Müslüman kadınlarını tehdidine işaret eder (Woodall, 2015: 24). Bu ahlaki panik, mütareke yıllarından yeni Cumhuriyet'e de miras kalır. 1920'lerin İstanbul merkezli yayınlarında ahlaki paniğe dair birçok haber yer alır. Örneğin *Resimli Gazete*'de "Yirminci asrın çılgın ve büyük iptilâsı: Dans etmek" (1924) ve "Doktorumuz ne diyor?: Kokain İptilâsı" (1927), *Resimli Dünya*'da "Gençliğin müthiş düşmanı: Kokain!"

* Cohen'e (1972/2002: 1) göre ahlaki panik; "Bir durum, olay, kişi veya bir grup insanın toplumsal değerler ve çıkarlar açısından bir tehdit olarak tanımlanmasıyla belirir." Böylece ahlaki panikler, O'Sullivan'ın (1994/2006) deyimleriyle "toplumsal tepki" ve "kontrol" güçleri yanı sıra "kitle medyası" ve "sapkın faaliyet" biçimleri arasında etkileşimi vurgular. Bu süreçte bir toplumun üyelerinin kabul ettikleri değerler ve yaşam biçimine karşı sapkın faaliyetlere "ahlaki açıdan duyarlı" hâle gelmesi söz konusudur (O'Sullivan, 1994/2006: 186).

(1925), *Resimli Perşembe*'de “Fuhuş ile mücadele için Beyoğlu âlemlerinin iç yüzünü bilmek lazımdır” (1927), *Büyük Gazete*'de “Kokain çeken bir genç; beşeriyeti zehirleyen beyaz enfiyenin esrarını faş ediyor” (1928) şeklinde haberler yapılır. Bu başlıklar altında çoğunlukla benzer bir anlatının yer aldığını söyleyen Woodall (2015: 28), *Asri Hafta*'nın “Kokainden çıldıran kız” (1926) haberini örnek gösterir. Bu haberde bir “iyi aile kızı”nın gece hayatında kokain, rakı, şarap gibi alışkanlıklar edindiği ve hayatını kaybetmesine yol açacak bir siyah cazbandın “Tom” adlı davulcusunun kollarında dans ettiği aktarılır. Toparlamak gerekirse “kokain, caz ve dans” üçlüsü dönemin ahlaki paniğin altında yatan temel sebeplerdir. Woodall (2015), mütareke yıllarında zirveyi gören uyuşturucu ticaretinin yeni Cumhuriyet'in Lozan Anlaşması (1923) dâhilinde Afyon Sözleşmesi'ni imzalamasıyla kontrol altına alındığını ve ahlaki paniğin de giderek sönümlendiğini belirtir.

Batılılaşma politikalarının uygulandığı Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Musiki İnkılabı, Gökalpçi paradigma doğrultusunda halk müziğini Batı müziğiyle işleyerek çoksesli bir millî musiki gayesine dayanır. Bu süreçte teksesli, saray müziği, Bizans müziği şeklinde kodlanarak elit gayrimuşru addedilen klasik Türk müziğinin toplumsal yaşamdan silinmesi amaçlanır. Ancak Batı menşeli popüler müzikler (örneğin kanto, operet, tango, caz) ise radyolarda, Halkevleri'nde, konserlerde kendisine bir şekilde yer bulur. Örneğin Osmanlı döneminde gayrimüslim kadınların öncülüğünde seslendirilen kanto, Cumhuriyet döneminde Türk kadınları tarafından varlığını -entelijansiyanın eleştirilerine rağmen- sürdürür. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan operet ise Erken Cumhuriyet Dönemi'nde hayli popüler olsa da entelijansiya ve bürokratik faillerin eleştirilerine ve hatta yasaklarına* maruz kalır. Operete yönelik kanto, tango ve caz için geçerli olmayan kısıtlamalara varan yoğun tepkide “hafif” müzik olarak operetin arzu edilen “ciddi” müzik operaya ulaşılmasına engel teşkil edeceği düşüncesi büyük yer tutar (Kutluk ve Ata, 2016). Bilakis tango, Cumhuriyet balolarının somutladığı üzere Batılılaşma ve modernleşme politikaları bağlamında bürokratik faillerce desteklenir. Caz ise diplomatik-bürokratik etkinliklerinin gerçekleştirdiği resmî bir konukevi olan Ankara Palas'ın bahçesinde canlı icra edilir (Armutçu, 2001). Halkevleri'nin 1933 yılı rapor hülâsasına göre -detaylı bilgi verilmese de- Çanakkale Halkevi'nde bir “caz takımı” kurulduğu belirtilir (Zıraman ve Kutluk, 2016: 124). Yine Kadıköy Halkevi, Üsküdar Halkevi, Taksim Halkevi gibi mecralar caza imkân tanır (Poğda, 1964; Sural, 1998; Tekelioğlu, 2011). Nihayetinde cazı İstanbul ve Ankara radyolarında da işitmek mümkündür. Ancak her ne kadar Erken Cumhuriyet Dönemi'nde cazın fiili

* 1935'te *Matbuat Umum Müdürlüğü*, *Rey kardeşlerin Üç Saat ve Lüküs Hayat operetlerinin tekrar sahnelenmesini yasaklar*. Kutluk ve Ata'nın (2016: 150) aktarmıyla Vasfi Rıza Zobu söz konusu yasağı “Meğerse bu iki eseriniz gençlerin ahlakını bozar, ihtiyarları utandırır” diyerek alaycı bir tavırla eleştirir.

ve kısmi bir elit meşruiyeti olsa da mütareke yıllarından miras ahlaki panik ve diğer etkenler söylemsel düzeyde ihtilafa yol açar. Örneğin Ercüment Behzat (Lav)'ın 1934 tarihli *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisinde yayımlanan "Caz ve Kokain" makalesi caza yönelik sert ifadelerde bulunur:

Mütarekede beyaz Ruslar morfinle kokaini getirdiler. Barlarda ve plâklarda çalınan Paul Whiteman'ın (sinir müziği) keyif verici maddelerin yayılma hududunu genişletti. Kokain çekenler; zengin ve sefih tabakaya inhisar etmedi. On beş sene içinde Şişliden Eyüpsultana, Eyüpsultandan Anadolu kasabalarına ve serseri paşa zadedden mektep talebesine kadar memleketi zehir kıskacı içine alan kokain, kuvvetini ve hızını (sinir müziği)nden aldı (Behzat, 1934: 5).

Kokainin memlekete yayılmasında cazın katalizör olduğunu belirten Behzat, yazının devamında caz icra edilen mekânlara ağır vergi yükü getirilerek bu müziğin açıkça defedilmesi gerektiğini savunur. Yine Behzat aynı derginin bir başka sayısında yayımlanan "Yığın Müziği" adlı makalesiyle caza yönelik eleştirilerini sürdürür:

Milyonlarımıza lâzım olan; ne mistik tekke musikisi, ne de, mey, muğ-beçe, bade, yar mısra'lı nedimkârı ferdî heyecanların sembolü (dümtek) li (hey hey)lerdir! Ölü dalga halinde yaşayan kalabalığımızı dünya ölçüsüne göre ses gıdası vermek zamanı gelmiştir. Anadolu gençliğinde meyhane şarkılarının ve müzik kıymeti sıfırdan aşağı caz havalarının yaptığı tahripkârlık, kokainden farksızdır. Müzik kültürü bizim gibi zayıf olmayan bazı memleketlerde bile halkın zevkini korumak için cazbandın kapı dışarı edildiğini unutmayalım (Behzat, 1934: 5).

Görüldüğü üzere cazın, mütareke yılları gece hayatının yadırganan dünyasına (başta kokain kullanımı) doğrudan ilintilenmesi, bu müziğin kıymetten yoksun olduğu yaklaşımını da beraberinde getirir. Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları doğrultusunda düşünen Behzat, tıpkı devletin simgesel şiddet uygulayarak klasik Türk müziğini elit gayrimeşru konumlandırması gibi caza dair de benzer bir konumlandırmayı talep eder. Örneğin Tekelioğlu'na (2014) göre Behzat'ın "Bazı memleketlerde bile halkın zevkini korumak için cazbandın kapı dışarı edildiğini unutmayalım" ifadesiyle kastettiği ülke Nazi Almanya'sıdır. Zira Nazi Almanyası, *Entartete Musik* (*dejenere müzik*) olarak damgaladığı cazın seslendirilmesini yasaklar. Hâliyle o yıllarda cazın dünyada elit meşruiyet barındıran bir müzik yani "ABD'nin klasik müziği" olmadığı açıktır.* Öte yandan doğrudan Erken Cumhuriyet

* Burada dönemin Avrupa'sında avangart entelijansiyanın caza dair eserler bestelediğini (Milhaud, Stravins-

Dönemi'nde doğrudan mütareke yıllarına yaslanmayan caz eleştirileri de mevcuttur. Örneğin Behzat'ın yazılarından daha önce Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşlerin 1926'da yayımladığı *Yurdumuzun Nağmeleri* kitabında cazdan şöyle bahsedilir:

Ayrıca nazar-ı itibara alınacak bir nev' olmamasına rağmen bütün Avrupa mûsikisi için mahsus bir muhatara hâlini ve şimdi bazı Avrupa şehirlerinde yasak edilmiş arzu edilen bu zenci mûsikisi vatanımızın henüz belli başlı bir temeli olmayan mûsikisinin istikbali namına bir tehlikedir. Avrupa'da olduğu gibi memleketimizin en medeni şehirlerinde de sarî bir hastalık gibi ve bilhassa dansın mütemmimi olduğu için hayret verici bir suhûletle ta'mim etmekte ve gençlerimizin ekseriyetini kendisine cezb ederek millî mûsikimizden zevk alan pek az adam bırakmaktadır (aktaran Tunçay, 2019: 435).

Burada yazarlar Avrupa'da süren tartışmalar bağlamında cazın “tehlikesi”ne (daha çok dans üzerinden) dikkat çekmeye gayret ederler. Zira Rastri-ck'e (2021: 94) göre 1920'lerin Avrupa'sında artan popülerliğiyle caz, kültürel değişim temelinde toplumun ahlaksal yapısına ve kültürel kimliğine tehdit içeren bir “ötekiliğe” işaret edebilmektedir. Mütareke yıllarına doğrudan bir gönderme içermeyen Erken Cumhuriyet Dönemi eleştirilerin sayısını artırmak mümkün olsa da çalışmanın sınırlarını aştığından burada değinilmeyecektir. Ancak Erken Cumhuriyet Dönemi'nde caz her ne kadar entelijansiya içinde sert eleştirilere (söylemsel düzey) maruz kalabilse de radyolarda, Halkevleri'nde ve konserlerde (büyük ölçüde diğer Batılı popüler müzikler gibi) kendisine yer bulabildiğini (fili düzey) tekrar vurgulamak gerekir. Toparlamak gerekirse Erken Cumhuriyet Dönemi'ne de uzanan caza yönelik olumsuz algıda mütareke yıllarında “caz, dans ve kokain” üçlüsünün yol açtığı ahlaki paniğin de rol oynadığı görülür. Yani ahlaki panik, kültürel belleğin bir parçası olarak işleyebilmektedir. Nihayetinde bugünün elit meşruiyetinden sual olunmayan bir yüksek kültür olarak caz tasavvuru açısından dönemin eleştirel ifadelerinin çarpıcılığı, Türkiye'nin cazla tanışıklığındaki hususi koşullar dikkate alındığında hayli anlaşılır bir mahiyet kazanır.

ky, Hindemith) ve sanat dergilerinde (Auftakt, Anbruch, Melos) yayımlar yaptığını belirtmek gerekir. Yine cazın ille formel eğitimi 1927'de Almanya'da Frankfurt am Main'de Hoch Konservatuvarı'nda başlar (Cook, 1989). Nihayetinde caz eleştirisi de Avrupa'da gelişir. Berendt'in (1953/2010: 14) aktarılmış caza dair ille övgüyü 1919'da İsviçreli orkestra şefi Ernest Ansermet, ille caz kitabını 1929'da Belçikalı Robert Goffin, ille caz dergisini Fransız Hugues Panassié ve ille caz diskografisini 1930'ların sonunda Charles Delaunay gerçekleştirir. Ancak Avrupa'da cazın güçlenen elit meşruiyeti Nazi iktidarı ve II. Dünya Savaşı'yla kesintiye uğrar. Bu kesintiye uğrayan süreç; 1950'li yılların ABD'sinde Yeni Caz Çağı veya caz rönesansı olarak adlandırılan dönemde caz scene'de gerçekleşen büyük atılımlar (akademi, festival, kitap, dergi, sinema, televizyon gibi alanlarda) ve ABD'nin Soğuk Savaş kapsamında yürürlüğe koyduğu Caz Elçileri programı üzerinden büyük bir ivme yakalar.

Sonuç

Girişte de belirttiğim üzere Türkiye'nin cazla tanışma hikâyesi, mütareke yıllarında İstanbul'u işgal eden İtilaf Devletleri personelinin kültürel talebini yanı sıra şehrin mevcut kültürel çeşitliliğini potansiyel olarak kavrayan özel girişimlerin kültürel arzına dayanır. Burada bir girişimci olarak Frederick Bruce Thomas'ın, mütareke yılları İstanbul'unun hâlihazırda çokkültürlü boyutu yanında İstanbul'a işgalci İtilaf Devletleri personeli ve mülteci (başta Beyaz Ruslar) akını üzerinden eklenilen ulusötesi boyutu fırsata çevirdiği görülür. Yani Thomas, Avrupalı görünüm sergileyen Pera'nın çokkültürlü zeminine üzerine işgal ve göçler neticesinde gelişen ulusötesiliği diğer bir deyişle şehrin katmerlenmiş kozmopolitliğini bir ticari şans olarak kavrar. Bu dönem bir girişimci olarak Thomas'ın kendisi dışında müzisyenler ve izlerkitle (yani scene'i oluşturan bileşenler) de ulusötesilik barındırır. Örneğin Thomas; bilhassa mütareke yılları İstanbul'unda Anglo-Amerikan Villası/Kulüp Stella, Royal Dansing Kulüp ve Maksim gibi girişimlerinde işgalci İtilaf Devletleri personeli (ulusötesi düzey) yanı sıra Batılılaşmış Türkleri, Rumları, Yahudileri, Ermenileri, Levantenleri ve yabancıları (çokkültürlü düzey) hedef müşteri kitlesi olarak kavrar. Diğer taraftan 7 Palm Beach (ABD'li), şarkıcı F. Miller (İngiliz) ve dansçı Bay Tom (ABD'li) gibi örnekler İstanbul'da caz icrası gerçekleştiren müzisyenlerin de yabancılardan meydana gelerek ulusötesi akış oluşturduğunu gösterir. Zira o dönem Türkiye için oldukça yeni bir müzik olan cazın kültürel sermayesini barındıran yerel bir müzisyen henüz yoktur. Bu nedenle Thomas, Yanko'nun önderliğinde yerli bir orkestra yetiştirme gayreti içindedir. Özetle dönemin İstanbul caz scene'ini meydana getiren mekân, izlerkitle ve müzisyenler kümesi; mevcut çokkültürlülüğün üzerine inşa edilen ulusötesi bir mahiyet arz eder. Bu süreçte Thomas; girişimci, sermaye, emek gibi üretim faktörlerini bir araya getiren (çoğunlukla ülke dışından) istisnai bir faildir. Ayrıca scene'in ulusötesiliğinde Uyar'a (2016) göre Paris bir rol modelidir. Thomas'ın bir dönem bulunduğu Paris'in eğlence hayatından etkilenmesi, 7 Palm Beach'in Avrupa ve bilhassa Paris'te sıklıkla sahne alması ve Mimaroğlu'nun aktardığı Leon Avigdor'un cazı Paris'te duyduktan sonra alto saksofona yöneldiği hikâyesi (kanonik söylem) burada öne çıkan hadiselerdir. Bütün bunlar aslında Türkiye'de erken dönem caz faaliyetlerinin cazın anavatanı ABD'den ziyade Avrupa (başta Paris) merkezli bir beğeniyi aksettirdiğine işaret eder. Nihayetinde Türkiye'nin cazla mütareke yıllarında yani bir işgal sürecinde tanışması daha en baştan olumsuz çağrışımları beraberinde getirir. Burada muhafazakâr Türk-Müslüman kimliği açısından Pera'daki aykırı gece hayatına (başta kokain kullanımı) ilintilenen cazın yarattığı ahlaki panik ise önemli rol oynar. Bu nedenle kültürel bellekte yerleşen caza dönük olumsuz çağrışımlar (örneğin sinir müziği, yamyam müziği, zenci velvelesi); Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yoğun Batılılaşma

politikalarına ve yer yer bürokratik etkinliklerde dahi yer bulmasına rağmen cazın, kimi gayrimeşrulaştırıcı söylemlerden kaçamamasına yol açar.

Kaynakça

- Acar Kaplan, K. (2018). Rus Mültecilerin İstanbul'daki Ekonomik Uğraşları ve Meslekleri (1920'li Yılların Başları). MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 16(4), 479-496.
- Adil, F. (2000). Avâre Gençlik / Gardenbar Geceleri. İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 1990 tarihlidir)
- Akçura, G. (2002). Gramafon Çağı. İstanbul: Om Yayınevi.
- Alexandrov, V. (2015). Siyah Rus. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün eser 2004 tarihlidir)
- Armutçu, E. (2001, 24 Haziran). Ankara Palas Efsanesi. Hürriyet. Erişim adresi: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ankara-palasi-39250690>
- Behzat, E. (1934). Müzik ve Kokain. Müzik ve Sanat Hareketleri, 1, 5.
- Behzat, E. (1934). Yığın Müziği. Müzik ve Sanat Hareketleri, 2, 5-6.
- Bennett, A. ve Peterson, R. A. (2004). Introducing Music Scenes. A. Bennett ve R. A. Peterson (Ed.), Music Scenes: Local, Translocal and Virtual (s. 1-15) içinde. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Berendt, J. E. (2010). Caz Kitabı: Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına (çev. N. Ozan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 1953 tarihlidir)
- Braude, B. (1982). Foundation Myths of the Millet System. B. Braude ve B. Lewis (Ed.), Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Society (s. 69-88) içinde. New York and London: Holmes & Meier Publishers, Inc.
- Cohen, S. (2002). Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers. Routledge: London and New York. (Özgün eser 1972 tarihlidir)
- Cook, S. C. (1989). Jazz as Deliverance: The Reception and Institution of American Jazz during the Weimar Republic. American Music, 7(1), 30-47.
- Criss, N. B. (2000). İşgal Altında İstanbul: 1918-1923. İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 1993 tarihlidir)
- Davran, S. (1998). Türkiye'de Caz. J. Fordham, Caz (s. 213-219) içinde. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.
- Erkal, G. E. (2014). Saykodelik Yıllar, Türkiye Rock Tarihi -1. İstanbul: Esen Kitap.
- Eryılmaz, B. (1990). Osmanlı Devletinde Gayrimüslim Teb'anın Yönetimi. İstanbul: Risale Yayınları.
- General Wrangel At The University Club (1922, Ocak). The Orient, 9(1).

- Güleryüz, N. A. (2018, 14 Şubat). Geçmişten günümüze Türkiye’de caz. Şalom Dergi. Erişim adresi: https://dergi.salom.com.tr/haber-248-gecmis-ten_gunumuze_turkiyede_caz_.html
- İstanbul Kültür Sanat Vakfı (2020, 29 Nisan). Jazz in Turkey - Türkiye’de Caz (Documentary | Belgesel). Erişim adresi: <https://youtu.be/ohJ38Es2P-c>
- Jackson, J. H. (2002). Making Jazz French: The Reception of Jazz Music in Paris, 1927-1934. *French Historical Studies*, 25(1), 149-170.
- Karpat, K. H. (1982). Millets and Nationality: The Roots of the Incongruity of Nation and State in the Post-Ottoman Era. B. Braude ve B. Lewis (Ed.), *Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Society* (s. 141-169) içinde. New York and London: Holmes & Meier Publishers, Inc.
- Kutluk, F. ve Ata, Y. (2016). Kültürel Seçkinlik Bağlamında Darülbedayi’de Operet. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni* (s. 139-162) içinde. İstanbul: h2o Kitap.
- Lionnet, F. ve Shih, S. (2016). Introduction: Thinking through the Minor, Transnationality. F. Lionnet ve S. Shih (Ed.), *Minor Transnationality* (s. 1-23) içinde. USA: Duke Press University. (Özgün eser 2005 tarihlidir)
- Maxim’s Universe (t.y.). Erişim adresi: <https://www.maxims-shop.com/en/content/The-Maxims-Restaurant.html>
- Meriç, M. (1999). Türkiye’de Caz: Bir Uzun Serüven. Cumhuriyet’in Sesleri (s. 160-167) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Mimaroglu, İ. K. (2016). Caz Sanatı. İstanbul: Pan Yayıncılık. (Özgün eser 1958 tarihlidir)
- Mooney, A. ve Evans, B. (2007). *Globalization: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- O’Sullivan, T. (2006). Moral Panic. T. O’Sullivan, J. Hartley, D. Saunders, M. Montgomery, J. Fiske, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (s. 186-187) içinde. London and New York: Routledge. (Özgün eser 1994 tarihlidir)
- Poğda, R. (1964). Türkiyede Caz: Türkiyede ilk caz hareketleri ve Cüneyt Sermet. *Ses*, 13, 24-25.
- Rastrick, Ó (2021). ‘Not Music but Sonic Porn’: Identity Politics, Social Reform, and the Negative Reception of Jazz. *Cultural History*, 10(1), 91-110.
- Robinson, J. B. (1994). The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany. *Popular Music*, 13(1), 1-25.
- Sinclair, P. (2021). A Black Capitalist in Russia & Turkey. Erişim adresi: <https://paulsinclair.blog/frederick-thomas/>
- Sural, S. (1998). Louis Armstrong’un alnından öptüğü trompetçi: Badi Kemal. *Jazz Dergisi*, 12, 70.

- Tekelioğlu, O. (2011). 1940'lı Yıllardan İtibaren İstanbul'un Caz Mekânları. V. Aytar ve K. Parmaksızoğlu (Ed.), İstanbul'da Eğlence (s. 105-120) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2014, 15 Şubat). Jazz mı Caz mı? Hürriyet-Kelebek. Erişim adresi: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/jazz-mi-caz-mi-25760846>
- Tunçağ, H. (2010). 20. Yılında Akbank Caz Festivali. İstanbul: Akbank Sanat.
- Tunçay, G. P. (2019). Neşriyat-ı Mûsiki: Osmanlı Müziğini Okumak. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Uyar, Y. M. (2016). Jazz in Turkey: Cultural Connotations and the Processes of Localization (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Uyar, Y. M. ve Karahasanoğlu, S. (2016). The Early Performance of Jazz Music Turkey. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 13, 129-139.
- Woodall, G. C. (2008). Sensing the City: Sound, Movement, and the Night in 1920s Istanbul (Doktora tezi). ProQuest Dissertations & Thesis Global veri tabanından erişildi. (UMI No. 3327279)
- Woodall, G. C. (2015). Decadent Nights: A Cocaine-Filled Reading of 1920s Post-Ottoman Istanbul. M. Ardizzoni ve V. Ferme (Ed), *Mediterranean Encounters in the City: Frameworks of Mediation between East and West, North and South* (s. 17-36 içinde). London: Lexington Books.
- Woodall, G. C. (2016). Listening for Jazz in Post-Armistice Istanbul. *International Journal of Middle East Studies*, 48(1), 135-140.
- Zıraman, D. E. ve Kutluk, F. (2016). Hars ve Medeniyet Ekseninde Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Kitlesele Uygulama Alan: Halkevleri. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni* (s. 111-138) içinde. İstanbul: h2o Kitap.



Performing Liberation Heritage: Kongonya and *Toyi-Toyi* as Cultural Resistance in Colonial and Postcolonial Zimbabwe*

Solomon GWEREVENDE
Perminus MATIURE*****

Abstract

Cultural activities such as dance and music can be used in strategic processes of activism, self-liberation, and social, racial, or ethnic identity formation for marginalised communities. This article presents kongonya and toyi-toyi as movements and sounds of resistance. Kongonya and toyi-toyi narrate through movement and sound, complex notions of identity that contribute to political and socio-economic empowerment and the valuation of liberation heritage. For example, kongonya and toyi-toyi dance drills, performed during the second war of liberation known as the Second Chimurenga in Zimbabwe, were invented as resistance symbols by the freedom fighters and African communities. Both contributed to the attainment of Zimbabwe's independence in 1980. This study argues that music and dance promoted ideologies of the liberation struggle. Kongonya and toyi-toyi accorded the people and freedom fighters (magandanga or vanamukoma) space

* Makale Geliş Tarihi: 20 Eylül 2022 Makale Kabul Tarihi: 25 Ekim 2022

** sologwedza@gmail.com, 0000-0001-7699-5751

*** permmatiure@gmail.com, 0000-0003-4362-8159

for physical self-expression and socio-political cohesion. Therefore, this article interrogates the role of kongonya and toyi-toyi dance drills in fighting colonialism and its sustainability in postcolonial Zimbabwe.

Keywords: Chimurenga, dance, music, toyi-toyi, kongonya, pungwe, liberation struggle, liberation heritage

Kurtuluş Mirasının Gösterimi: Sömürge ve Sömürge Sonrası Zimbabwe’de Kültürel Direniş Olarak Kongonya ve Toyi-Toyi

Dans ve müzik gibi kültürel faaliyetler, ötekileştirilmiş topluluklar için stratejik aktivizm, özgürleşme ve sosyal, ırksal veya etnik kimlik oluşumu süreçlerinde kullanılabilir. Kurtuluş mirası olarak dans ve müzik uygulamaları, sosyal, politik ve ekonomik olarak marjinalize edilmiş topluluklar için değerli bir güç kaynağıdır. Bu makale kongonya ve toyi-toyi’yi direniş hareketleri ve sesleri olarak sunuyor. Ayrıca bu koreomüzik geleneklerini kurtuluş mirası olarak teorileştirdik. Sözünü ettiğimiz kültürel uygulamalar, siyasi ve sosyo-ekonomik güçlenmeye ve özgürleşme mirasının değerlendirilmesine katkıda bulunan hareket ve ses, karmaşık kimlik kavramları aracılığıyla anlatır. Örneğin, İkinci Chimurenga Kurtuluş Savaşı sırasında gerçekleştirilen kongonya dansı ve toyi-toyi dans egzersizleri, özgürlük savaşçıları ve yerli siyah topluluklar tarafından direniş sembolleri olarak icat edildi. Her ikisi de 1980’de Zimbabwe’nin bağımsızlığına kavuşmasına katkıda bulundu. Kendi kaderini tayin etme arayışında dans ve müziğin rolü geniş çapta kabul görmedi. Bu çalışma, dans ve müziğin kurtuluş mücadelesi sırasında moral destek (morari) ve propaganda aracı olarak hizmet ettiğini tartışmaktadır. Ayrıca müzik ve dansın kurtuluş mücadelesinin ideolojilerini desteklediğini de ileri sürüyoruz. Kongonya ve toyi-toyi uygulamaları, köylülere (povho) ve özgürlük savaşçılarına (magandanga veya vanamukoma) fiziksel olarak kendini ifade etme ve sosyo-politik uyum için alan sağladı. Bu nedenle, bu makale sömürgecilikle mücadelede kongonya dansı ve toyi-toyi dans uygulamalarının rolünü ve postkolonyal Zimbabwe’de sürdürülebilirliğini sorgulamaktadır.

Anabtar Kelimeler: Chimurenga, dans, müzik, toyi-toyi,
kongonya, pungwe, kurtuluş mücadelesi, kurtuluş

Introduction

Dance and music as artistic twins are used as accessible means of cultural expression that enact voices of opposition to or criticism of particular social, economic, and political injustices, and other concerning circumstances in a community. As modes of cultural resistance, dance, and music focus on raising public awareness of injustice and calls for justice do not exist for the sake of sympathy in the context of inequity. During the Second Chimurenga (the 1960s-1980), the guerrillas or freedom fighters employed kongonya and toyi-toyi to collaborate with community members and activists to fight the British colonial regime. Africans used guns in the First Chimurenga (1896-1900), which they were already manufacturing by the 1890s. The Second Chimurenga symbolised cultural more than technological rearmament. This article locates the Zimbabwean liberation agenda in transgenerational self-knowledge and heritage, not the assimilation of colonial customs into African truths (Chikowero, 2015: 214). Chimurenga refers to war or struggles against any form of tyranny, and songs that capture the sentiment of war and the longing for freedom that became music (Vambe, 2004). The guerrillas capitalised on the power of cultural and artistic expression to teach the people about potential challenges or reproductions of inequality perpetrated by the British colonial government. To bridge the gap between freedom fighters and the community, the freedom fighters emphasised the value of cultural resistance in facilitating a bottom-top approach in the process of liberation and fighting injustice. While colonial ethnomusicology co-opted “tribal dances” for ideological domination, nationalists antithetically deployed African traditions as an indigenous episteme to articulate different political ideologies and conceptions of selfhood (Chikowero, 2015: 214). In that way, the local people’s sentiments and interests during the liberation struggle were represented by the performance of kongonya and toyi-toyi as cultural resistance.

Kongonya and toyi-toyi, as an enactment of cultural resistance, contributed to a subversive identity formation that protested and sometimes mocked the constraints of an oppressive system. Kongonya and toyi-toyi embodied resistance symbolism of the struggle for liberation in the late sixties, or the Second Chimurenga (Gonye, 2013). The villagers complemented the gun through music and dance as a weapon of defiance, mobilisation, and resistance to colonialism. It is this memory of the cultures that historically resisted imperialism that constituted a powerful usable past for the oppressed, a subaltern consciousness that has often eluded scholars’ intent on restoring African agency to histories of anticolonial struggles (Chikowero 2015: 215).

These dance and music practices regarded in this article as liberation heritage emerged as expressions of new experiences shaped by the colonial state and entertainment during *pungwe* [a term that refers to an all-night underground political gathering]. The dances were performed alongside contemporary songs communicating Chimurenga themes, for example, Bob Marley's "Get up, Stand up and War". According to Pongweni (1982), music was a crucial component of Zimbabwe's liberation struggle. The music was created and popularised under the nomenclature of Chimurenga music accompanied by dances such as *kongonya* and *toyi-toyi* dance drills, as they are also equally important to the cause of the liberation struggle. Gonye (2013) suggests that *kongonya* dance and *mbira* music did not only motivate the masses and freedom fighters into the spirit of war but also acted as the sponsor of spiritual hypnosis attached to the ritual belief system of protection, whereby the masses and freedom fighters got protection from the ancestral spirits.

Kongonya dance was performed at *pungwe*, defined by Chinyowa (2000) as the social gatherings that assisted in releasing the people's tensions from the pressure of the liberation struggle. *Pungwe* was a typical representation of an all-night *bira* ritual ceremony during the liberation struggle. A *bira* is a celebration by various ethnic communities in Zimbabwe in which members of an extended family call for protection and security against all forms of misfortunes from the clan ancestors. Dance and activities such as singing, clapping, and drumming are essential components of the ceremonial process. In the Second Chimurenga, the masses and freedom fighters used dance and music performances to invite their ancestral spirits to protect them against the Rhodesian army and the British colonialists in general. Guerrillas from the Zimbabwe African National Union (hereafter ZANU) and the Zimbabwe African People's Union (hereafter ZAPU) who took up arms against the colonial regime in the 1960s came in the name of or, rather, came as -Murenga, Chaminuka, Mbuya Nehanda, Kaguvi, and other heroic ancestor figures from 1896-97 and even earlier (Chikowero, 2015). Mbuya Nehanda was one of the well-known spiritual leaders of the First Chimurenga (1896-1897). Her spirit was also believed to have contributed to the defeat of the Rhodesian military during the Second Chimurenga. After being captured by the British colonial army, Mbuya Nehanda refused to be turned into a Christian, as a result, she was hanged. As the executioner's noose hung over her, Nehanda told the British colonialists that her bones would rise again. She is believed to have rebelliously performed sacred dance and music to mobilise the masses against the colonialists, and she foretold that "my bones will rise" (*mapfupa angu achamuka*), referring to the Second Chimurenga, in which the British colonialists were defeated. The leaders of the war of liberation pointed to Mbuya Nehanda's sentiments as a cultural resistance reference point in the context of the liberation struggle.

Research methodology

This research employed historical and ethnographic qualitative research methods for data collection. The ethnographic study was conducted in Mutusva and Ringa villages in Mashonaland East province and Buhera district in Manicaland province of Zimbabwe. Discourse and textual analysis were used to analyse historical sources with events that involve the performance of dance and music as cultural resistance in colonial and postcolonial Zimbabwe. We also carried out a few open-ended face-to-face interviews with some of the people who participated in the liberation struggle. The idea was to solicit historical narratives from primary sources. Furthermore, choreomusical analysis was also employed in this article to construct the meaning and purpose of dance performances through videos downloaded from YouTube. We also relied on the experience of one of the authors, who happens to be a former liberation collaborator.

Liberation heritage: A holistic perspective

Heritage is a broad concept that can be used in political, social, cultural, religious, and economic spheres. We have different types of heritage shaped by and named after the domain they belong to and originate from, for example, cultural, natural, agricultural, and religious heritage. This article focuses on cultural heritage, particularly dance and music practices that won the liberation struggle. Cultural heritage is an expression of the ways of living developed by a community and passed on from generation to generation, including customs, practices, places, objects, artistic expressions, and values (ICOMOS, 2002). It is often expressed as either Intangible or Tangible Cultural Heritage. Kongonya and toyi-toyi are part of intangible cultural heritage by broad classification. Still, their purpose and origin connect them to liberation heritage as they originated and nurtured as ritualistically fused rhythmic movements and sounds of resistance during the Second Chimurenga, mainly performed at pungwe events organised by the freedom fighters and villagers.

From the mid-1990s, the National Museums and Monuments of Zimbabwe (hereafter NMMZ) had been actively involved in the institutionalisation of liberation heritage which is, however, dominated by the discourse of heroes and heroines. Mataga (2018) indicates that NMMZ encapsulated the liberation heritage project in the concept of Heroes' Acres and the rehabilitation of war graves located in neighbouring countries such as Mozambique. NMMZ's project of liberation heritage aims to identify, document, and safeguard visual and oral traces of the liberation war. In 1994, the NMMZ conducted a feasibility study on the protection of Heroes Acres and recommended the taking over of Heroes' Acres from the Ministry of Public Works to ensure

‘proper documentation, preservation and facilitating gazettement of the sites under the NMMZ Act’ (NMMZ 1995: 3). In its draft policy, NMMZ defines liberation heritage as:

An inheritance from the struggle against colonial rule from 1893 to the present. It comprises tangible, intangible, movable, and immovable vestiges of the country’s liberation struggle. The tangible movable elements include objects (weapons, machinery, vehicles, uniforms), photos, documents, diaries, films, statues, graves, etc. The tangible immovable elements include Heroes’ acres, military camps, monuments, buildings, memorials, battles, massacre sites, etc. Intangible heritage comprises tradition, oral history, performance (songs and dance), ritual, memory, legends, skills, techniques, and knowledge systems associated with the liberation struggle (Mupira 2010: 3).

From this definition, liberation heritage is a broad concept that captures a wide range of (in)tangible elements, including dance and music connected to the liberation struggle packaged as liberation heritage. The institutionalisation of this type of heritage by the country’s heritage agency, NMMZ, seems to push or champion a deliberate agenda to commemorate the liberation struggles. Identifying and inventorying the liberation battle activities and materials as part of the national heritage defined it as one of the most critical aspects of the country’s culture and history.

Although dance and music practices are included in Zimbabwe’s liberation heritage project, there is little effort to promote and safeguard such heritage by arts and culture departments and academic institutions such as universities and colleges. Mataga (2018) suggests that the Zimbabwean liberation heritage project involves identifying and rehabilitating mass graves in neighbouring countries and carrying out rituals of cleansing and commemoration. Although cleansing and commemoration revitalise dance and music as liberation heritage as they are performed as part of the initiative’s ritual ceremonies, we believe there should be specific programmes to safeguard and promote choreomusical traditions as liberation heritage.

The liberation heritage project is mainly inclined towards tangible heritage as the NMMZ has embarked on substantial rehabilitation activities targeting all sites where Zimbabwean soldiers and civilians were buried during the Second Chimurenga. According to Nkiwane (2000), the project can be divided into five phases which involve the identification of liberation war sites, traditional acknowledgement of dead heroes, physical rehabilitation of graves, erection of shrines, war memorial plaques and site interpretive centres and ultimately, the conservation, presentation, and promotion of the

heritage. Through this project, several sites were identified, rehabilitated, and protected in Mozambique, Tanzania, Zambia, and Zimbabwe. However, it is essential to note that the liberation heritage processes such as identification, differentiation, repatriation, protection, and reburial of human remains sometimes also involve the performance of local traditional and ritual ceremonies, which include dancing with musicking. Therefore, liberation heritage is not just about physical monumentalisation but also the performance of dance and music as an enactment of the ritual and spiritual ceremonies officiated by traditional and religious authorities. For example, the second phase of the NMMZ's repatriation project focused on conducting cleansing rituals that brought together chiefs, elders, and spiritual mediums from, Mozambique, Zambia, and Zimbabwe (Nkiwane, 2000). This linking of the liberation war with rituals that involve dance and music as liberation heritage is something that would appeal to the public, whose respect for the ancestors is embedded in the indigenous religious and cultural context, in which having a good relationship with ancestors in the spirit world (*vari kumhepo*) partly depends on proper burials and funerary rituals.

Chimurenga pungwes and kongonya in the colonial era

Etymologically, the term *pungwe* is a Zimbabwean word which means spending the whole night without sleeping. The prefix /*pu-*/ denotes a long sustained awake, and the suffix /*-ngwe*/ is an ideophone which means the sun's brightness. When the two are put together, they form the word *pungwe*, which refers to an all-night gathering for a common purpose. The term *pungwe* is shared among various groups in Zimbabwe; among the Ndebele people, it is known as *kuzekuse* or *phumisalanga*, and the Venda people, call it *mulindelo*. According to Chifunyise (1994), *pungwe* events were organised by the freedom fighters to motivate and articulate the people's roles and aspirations in waging the Second Chimurenga. Apart from that, Bhebe (1999) describes *pungwe* as a compulsory all-night mass gathering or ceremony where the people connected with the freedom fighters to ask for protection and victory from the ancestors through celebration, prayers, communion, and performances. While the villagers did not wield the gun like the soldiers (freedom fighters), they wielded the guitar, *mbira*, and *ngoma* at *pungwe* gatherings to drive the revolution from inside the country (Chikowero, 2015). *Pungwe* became the fulcrum of the revolutionary struggle, and cultural performances were central to the effectiveness of these gatherings; without dance and music performances, it would be difficult to spend the whole night active.

The attendees of *pungwe* were the freedom fighters and the community members, especially men and women, boys, and girls aged twelve and above. The boys were called *mijibha* and the girls were called *chimbwido*. *Mijibha*

and chimbwido assisted in linking the community members and the freedom fighters. Their other duty was to act as informers for the freedom fighters, and they were also recruited as freedom fighters by the liberation army. Chikowero (2015) says that many youths convinced themselves of the rightness of the cause, crossed into Zambia and Mozambique, and, through song, inspired multitudes to follow suit. Dance, music, and other artistic expressions mediated social relationships at pungwe gatherings realised through ubuntu/unhu (which means “humanness”. Its essence is captured in the principle: “a person is a person through other persons”) that sponsored the spirit of unity against social injustice caused by the colonial administration. Gerald Mazarire says:

Thus, when we do inquire about the war in [Zimbabwe], we get more about its theatres, normally landscapes associated with the war of which the ‘base’, so far as most testimonies are concerned, was the main arena where the battle was defined, contemplated, fought, and ‘won’. The base was a site of all the struggles about the struggle and those struggles within it (Mazarire, 2009:311).

The performance of dance and music at pungwe during the Second Chimurenga would offer spiritual encounters, community solidarity and liberative empowerment to the Black communities oppressed by the British colonialists (Viriri, 2013). Chikowero (2015) argues that each time the people listened to the militant songs, speeches, didactic drums, and news updates, the program broadcast, they were overcome with the desire to join the action. The pungwe, as an instrument of Chimurenga, assisted in mapping out “a tradition of carnival as a liberatory insurrection... the artistic avant-garde group cum revolutionary organisation... [which] rose to prominence” (Grindon, 2011:148). Pungwe became a platform for re-engagement with popular masses by assuming political, spiritual, and military significance through dance and music performance.

For security reasons, pungwe gatherings were organised and performed in the bush or homesteads near the bush or mountains. The freedom fighters used pungwe as a cultural and political space to educate the people through speeches, kongonya and other artistic expressions about injustice and the necessity of the Chimurenga against oppression. Kongonya is performed by moving the waist forward and backwards in a bent posture. It symbolised power and domination in the struggle—the dance endowed aspects of self-expression and social cohesion, which were fundamental in the battle. Togetherness, the spirit of one voice, one people and determination were

some of the philosophies of Chimurenga. Most of the pungwe songs are in jiti style, a style characterised by a fast tempo. Examples of the songs in jiti style are “Sendekera mukoma” (Keep pushing brother), and “Hondo” (War) presented later in this article. According to Gonye (2013), in the liberation struggles, kongonya in pungwe facilitated political mobilisation, morale-boosting, psychological anchoring, and a comforting sense of the ordinary in an otherwise traumatic context. Pungwe gatherings were usually conducted at night because ancestral spirits are believed to be most active and omnipresent at night, especially during dawn. Therefore, if the pungwe requires the intervention of ancestors, then the night becomes an ideal time.

The places where pungwe dancing activities took place were open and not structured. Carlson (1984:6) refers to them as “ludic space” which he described as “a permanently or temporarily created space, a ground for the encounter of spectator and performer”. A missionary who witnessed a pungwe gathering, as cited in Ranger (1985), wrote that the pungwes were:

To educate the people, politicise the masses, and conscientise the people. This involves telling them what the struggle is about, making them aware of the evils of the present system, and creating a new system of justice where there is no exploitation. So, the guerrillas spend a lot of time addressing meetings with speeches: Their speeches are very repetitive, with lots of dancing, singing, and slogan-chanting. They do it like religious revival services; it arouses the people (Ranger 1985: 180).

Zimbabweans believe that any problem in life can be fixed by the people in consultation with their ancestors. In this case, pungwe serves as a platform to invite the ancestors through dancing, singing and theatrical performances to assist the people in the liberation struggle. Kongonya dancers and musicians invoked what Thram (2003) considers Zimbabwean dance’s ritual function of reconnecting participants with ancestors. Participants who attended the pungwe comprised young boys and girls above the age of fifteen. These were chosen because they had the energy to conduct some duties like cooking and fetching water during the pungwe and to run around inviting participants to attend the event. The rest were parents, both men and women of all age groups, except for grandparents who were unable to walk to the pungwe venue because of old age.

Zimbabwe’s liberation war has been grounded on spiritualism, particularly with the vadzimu (spirit mediums) of the 1896 First Chimurenga (Nehanda and Kaguvi), to whom kongonya has been dedicated (Chung, 2007). Chinyowa (2001:14) also hints that “the Shona people believed that a harmonious combination of melodious song, skilled instrumentation, and rhythmic

body movements would create a complete ritual experience.” The guerrillas and the people talked to the ancestors of the Zimbabwean liberation struggle through song, dance, and other cultural and artistic expressions. Pungwe gatherings were very long, and kongonya performances followed the course of a bira ceremony. According to Ravengai (2016), only the starting and ending times were pre-set; usually, they start around 7 pm and end at midnight. But sometimes, the meeting would last for the whole night. They usually started with slogan chants “Pamberi nehondo” (forward with the war), and other participants responded by saying “Pamberi” (forward) with fists lifted in the air. This would be followed by “Pasi ne mhandu” (down with the enemy). Slogan chants were followed by various mixed performance activities, propaganda speeches, singing, dancing, poetry presentation, and ululating. The performances were presented in segments with breaks marked with slogans. In this case, the people performed music and dance to contest colonial dance performance and production discourse in terms of content and purpose while manipulating pungwe performances to restore their cultural legacy and launching a scathing attack on colonialism. Therefore, the kongonya dance became another space for fighting political, cultural, religious, economic, and ideological imperialism. In addition, the dance was used to contradict and contest the colonialists and their philosophical concept of aesthetics.

One of the authors had the privilege to attend one pungwe as mujibha in Chikomba at Chirowa base next to the late General Mujuru’s village. The ideal “base” was home next to a mountain with a thick forest. Freedom fighters would spend the whole day hiding in the mountain, and during dusk, they would come down to the home to meet community members. The base had to be strategically chosen so that it did not endanger the community. In the absence of a home next to a mountain, an ideal open but hidden place would be chosen. The distance between one base to another varied from 20 to 30 kilometres. The arrangement of pungwe at a base is summarised in the diagram below, showing the distribution of roles and performance and conference area (dariro) where many carnivalesque activities unfolded.

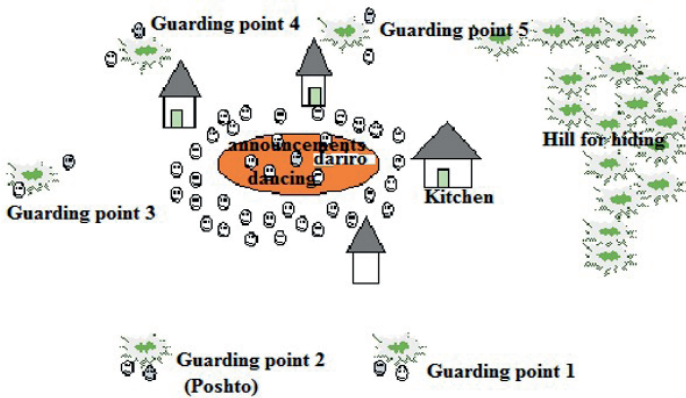


Figure 1: pungwe location and organisation

From one of the authors' personal experiences, the core element which kept the pungwe kicking was the music and dance. Music and dance entertained people the whole night. The music included songs that generated confidence and courage in the freedom fighters and the village members. Dance and music also functioned as a communication conduit between the freedom fighters and the villagers. More importantly, the music was also propagandistic in that some of the songs were used to advance socialistic ideologies favoured by ZANU or ZAPU as opposed to capitalism.

Toyi-toyi dance drill as movements of resistance

Toyi-toyi is a protest dance drill practised in South Africa, Zimbabwe, and other Southern African countries. According to Ravengai (2016), toyi-toyi is believed to have been introduced to South Africans by the African National Congress (ANC) exiles retained from military training in Zimbabwe. Evidence supports its use in protests in South Africa: "we did not have guns, we did not have all the sophisticated modern technology for war...for us, toyi-toyi was like a weapon of war" (Vena Vincent in *Amandla Documentary*, 2009). In Zimbabwe, there is no documented workers' union that employed the toyi-toyi movements in the series of general strikes from 1948 to about 1965. The drill became visible only after interaction with guerrillas from Mozambique in 1972 (Raftopoulos and Phimister, 1997). Therefore, it is believed that toyi-toyi is a dance drill that originated in Zimbabwe by the Zimbabwe People's Revolutionary Army (ZIPRA) forces that have long been used in the political arena for activities such as protests, demonstrations, and strikes (Ravengai, 2016). In Zimbabwe, it is believed that Zimbabwean freedom fighters originated toyi-toyi as part of military training activities in foreign lands where the Zimbabwean army trained the guerrillas or its soldiers. The

dance drill is believed to have penetrated Zimbabwe by the guerrillas returning to their home country from military camps outside Zimbabwe.

Since toyi-toyi originated as a war dance drill, it is usually accompanied mainly by chanting and used as a weapon for protests. In most cases, there is no musical instrumentation or recorded music because the drill is mainly used for war and protests. Nevertheless, it can be accompanied by thunderous chanting slogans and songs, which signify confidence, solidarity, strength, and victory. Toyi-toyi is a protestant expressive and high aesthetic dance in which participants jump or jog one foot after the other while stationary or moving. Knees must be raised to hip level, and hands may be raised in the air or front of the belly; either chanting or singing or both accompany these movements. The posture of toyi-toyi demonstrates physical strength (jogging) and ideological power (chanting), which is intimidatory and hegemonic.

Figure 2: Toyi-toyi chanting text used during the drill

Lead:	Toyi-toyi (Jump jump)
Response:	Hayi
Lead:	Toyi-toyi (Jump jump)
Response:	Hayi
Lead:	Simudza gumbo (Lift your leg)
Response:	Hayi
Lead:	Harisirako (It is not yours)
Response:	Hayi
Lead:	Nderemusangano (It is for the party)

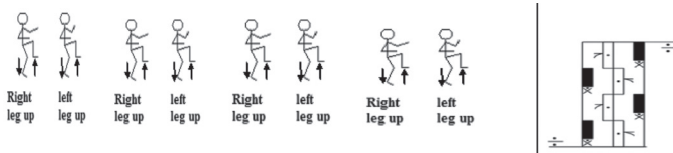
Toyi-toyi is characterised by simple jogging or cardiopulmonary exercises and matching steps involving stomping the feet onto the ground surface and chanting slogans or songs. According to Ravengai (2016) toyi-toyi dance drill, a warlike and protest performance, has revolutionary qualities; when performed by a massive crowd, it motivates them, simultaneously intimidating the opponents. Twala and Koetaan (2006:164) suggest that among the Ndebele people of Zimbabwe, the performance of rebelliousness through toyi-toyi is known as ukuzabalaza, which means to stand firm or to resist. One of the Ndebele ex-freedom fighters Mkhululi Dhaliwayo, as cited in Maluleke, suggests that:

To hear 3000 guerrillas singing, chanting, and dancing toyi-toyi in emaGojini, knees beating their chest, arms high up in the air holding

AK-47s, sweat streaming from their uniformed bodies, was a moving experience. The whole mountain range seemed to sway to this rhythm. Even animals like hyenas, lions, tigers, and elephants never strayed near the camps when soldiers roared their songs to the toyi-toyi dance. The dance instilled confidence in us (1993:33).

According to Martin and Johnson (1981:81) in (Pfukwa, 2008), the freedom fighters started their daily training activities at 4: 00 am; the warm-up exercises were followed by a sixteen-mile marathon accompanied mostly by toyi-toyi dancing, singing, slogans and chanting. The thrust of toyi-toyi dance in camps by the freedom fighters was reflexive and presentational, as opposed to the colonial dances formally introduced in the education system, especially in primary and secondary schools. Most of the songs accompanying the toyi-toyi dance performance are believed to have been composed by the Zimbabwe African National Liberation Army (ZANLA) choral ensemble (Ravengai, 2016).

Figure 3: Toyi-toyi movements and notation



Alexander and McGregor (2020:924) describe toyi-toyi as a ‘high-stepping syncopated marching style’ associated with protests or supporting authorities in Southern African countries. As shown in Figure 3, toyi-toyi is a repeated single motif movement defined by the alternation of supports in jogging. The lower body, therefore, is the most active part of this military movement. The upper body is just carried along. Occasionally, a clenched fist is raised as a symbol of power. In this choreography, the performer in question starts by raising the left fist before switching to the right. Feet movements are direct, heavy, and bound, and the time is determined by the tempo of the music or chant accompanying the dancers. In this case, the time is moderate. In terms of shape, the sideways raised arm makes the body resemble the wall structure. In this realisation, the space utilised by the dance is high level, although in some cases, dancers will be travelling forward; in this case, the dancer is in one place. The phrasing is only marked by the music or chanting as it affects the performer’s breathing.

Songs that accompanied toyi-toyi and kongonya in Third Chimurenga

The continual performance of dance and music figuratively represents the spirit of Chimurenga as cultural resistance, which also manifests in postcolonial Zimbabwe through the Third Chimurenga. In 2000, Zimbabwe started the land reform, reclamation and redistribution programme known as Third Chimurenga. Masunungure (2009: 81) describes the Third Chimurenga as an “often violent take-over of white-owned farms” as the local people describe it as *jambanja*, which means violence. For the land revolution to appear credible and appeal to the ordinary people, the ruling political party, the Zimbabwe African National Union-Patriotic Front (hereafter ZANU PF) revisited the old Chimurenga tactics of dance and music that made it a bottom-top approach as ordinary people led the process. It has been widely publicised how the Zimbabwean youths would arrive at a white man’s farm, singing and dancing (Gonye, 2013). Gonye further posits that during the land reclamation process, when the youth were at the farm they wanted, they would announce the farm’s take-over, turning to the psychological weapons of *kongonya* songs and dance, encircle the white colonialist farmer and violently chase away the farmer. In the Third Chimurenga, Zimbabweans used *kongonya* and *toyi-toyi* performance as an instrument of tremendously coercive power, motivating people for the roles they would perform.

The performance of *kongonya* and *toyi-toyi* was accompanied by songs that include “*Sendekera*”, which means perseverance and resistance and “*Rambai makashinga*”, which means continue with bravery or braveness. The performance of songs such as “*Sendekera*” in Third Chimurenga (land revolution) was an adaptation of the song “*Sendekera mukoma Takanyu*” (resist brother Takanyu), through which the singers refer to the conditions that caused the Second Chimurenga. The adaptation was in the structure of the songs which is a lead and response style and the text which was not altered. This implies that the songs were modified to communicate the message of land reclamation and independence. Another important aspect to note is the significance of the change in the transmission sound of these songs and others to the intended recipients. Usually, the meetings were conducted in the vicinity of the white farmers who because of their long stay and interaction with Shona speakers understood Shona. They could get the message straight from the protestors, unlike during the Second Chimurenga, when the songs and dances were performed in the absence of the opponent. The song “*Sendekera*” during the Third Chimurenga was similarly used to explain the land revolution and reclamation. “*Rambai makashinga*” was a call on Zimbabweans to continue fighting for their rights and reclaim their ancestral lands from White people. The songs also encouraged the people to continue fighting the White people despite being threatened with economic sanctions and

instability. The songs urged Zimbabweans to ignore and defy white people and their threats. These songs heralded a new revolution of land reclamation and agrarian liberation after the conclusion and consolidation of political freedom realised through the Second Chimurenga. Below are two of the songs that fall into this category:

Figure 4: The song Sendekera

Shona	English
Lead: Vanamai vanonetswa nemabhunu Vanobunzwavanavaripi?	Women are troubled by the British They are asked where their children are?
Response: Sendekera mukoma Takanya	Sendekera brother Takanya
Lead: Mhinduro yavo inotenderera Nekuti vanoziwa zvinosungisa	Their answer meanders Because they know what makes them arrested
Response: Sendekera mukoma Takanya	Persevere brother Takanya

The musical score for 'Sendekera' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The time signature is 12/8. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 Va na ma i va no ne tswa ne ma bhu nu va no bvu nza va na va ri pi?

System 2:
 3 Se nde ke ra mko ma ta kanya Se nde ke ra
 Mhindro ya va i no te nde re re ra ne kti

System 3:
 4 mko ma ta kanya Se nde ke ra
 va no zi va zvi no su ngi su
 mko mo ta kanya Se nde ke ra mko ma ta kanya .

Sendekera is a song believed to have been composed by a guerrilla from Mount Darwin (Cherere and Mhandu, 2008). The song text elucidates the concerns of the Chimurenga and narrates the horrible treatment of Africans by colonisers. The song indicates that mothers were troubled by the colonisers (mabhunu) by being asked silly questions during the war. The women were responsible for cooking for the freedom fighters. They also knew where the freedom fighters usually hid, for example in mountains with thick forests referred to as “cover”. The Rhodesian soldiers asked them questions about

the hiding places of the freedom fighters. They lied to avoid being arrested. The last part of the song is a lamentation about failure to get a decent burial after being butchered by the enemy on the battlefields. Therefore, some freedom fighters who died during the war and were either buried in shallow graves or left to be eaten by dogs and vultures are fighting for decent burial today. Although the message is a sad one, the fast beat of the song caused participants to dance kongonya or toyi-toyi in a happy mood (morari). Yet, they were indeed lamenting the treacherousness and brutality of the war. Another song which served the same purpose is presented below:

Figure 5: Song Hondo

Shona	English
Lead: Hondo hondo hondo ku-Namibia	War, war, war in Namibia
Response: Haye haye, Haye ye yeHayeha Chengeta chikwama chababa chine madhora	Vocables Keep father's pace with money
Lead: Sabhuku chiroora mombedzingapere	Headman marry cattle are finished
Response: Hayehaye, Haye ye ye-Hayeha Chengeta chikwama chababa chine madhora	Vocables Keep father's pace with money

Ho ndo ho ndo ho ndo ku Zi mba bwe Ha ye ha ye ha ye ye ye ha ye ha

che nge ta chi kwa ma cha ba ba chine ma dho ra

Ha ye ha ye ha ye ye ye ha ye ha

Che nge ta chi kwa ma cha ba ba chine ma dho ra.

Although the song is a serious mobilisation of people to fight, it also can be one that generates morale. It was derived from a common jiti song “Chengeta chikwama chababa chine madhora”, which, when translated directly, means “Look after father’s purse with dollars”. Nonetheless, in the context of war, the song encourages the declaration of war to repossess the ancestral

land. It even mentions other countries that also took arms to fight the oppressor, like Mozambique, Namibia, Tanzania, Angola and many more.

The force of kongonya and toyi-toyi: Protagonists' reflections

The views of Zimbabweans on the role of kongonya and toyi-toyi in the liberation struggle are presented mainly by rural participants from Mutusva and Ringa villages in Mashonaland East province, Chikomba district and Buhera district in Manicaland province of Zimbabwe. The interview data were predominantly provided by those born by the time and who witnessed the Second Chimurenga. Some of them participated in pungwe dance and music performances; as a result, they provided first-hand information on the role played by toyi-toyi dance drill and kongonya in the Second Chimurenga. A common suggestion was that, during the Second Chimurenga, toyi-toyi and kongonya entrenched cultural resistance and nationalist politics. In addition, the performances motivated and strengthened the guerrillas to conquer the white settlers. Comments provided by the interviewees reveal that war education through toyi-toyi, kongonya and other cultural expressions was easier to understand than any other methods. The interviews also reflected that the performance of toyi-toyi dance drill by the villagers and the freedom fighters represented Zimbabweans' desire for economic, social, religious, political, and cultural independence. As a result, dance and music performance was a motivating and educational mechanism for cultural protestation and nationalist refusal to accept colonialism.

Dancing kongonya during pungwe and toyi-toyi during training brought people to fight the colonialists. One of the interviewees, Makore suggests that "if you watched the performance, you would be moved into tears of joy. If you started a Chimurenga song in the village, people would join and dance to support the singing, especially in political rallies". The integration of dancing with musicking in the liberation struggle motivated people to fight for their freedom and right to their land. The performances also provided cultural and leadership skills and team spirit required during the war. According to the data provided by the interviewees, the performances were used to communicate the message of Chimurenga between the masses and the guerrillas. Thus, dance was among the strategies to attain Zimbabwe's independence in 1980.

The interviewees considered dance and music performance as the fountain of social, religious, political, and economic life, which provides space for individuals to locate and nurture their potential, foster the continuity of their relationship with each other in the community, shape their sensitivities and train their emotions. Thus, for this reason, the freedom fighters collaborated with the civilians through dance performances to push the agenda of the Second Chimurenga, bearing in mind that there was a solid and long

bond between the masses and their dance/music cultures. On the other hand, dance helped the masses and the freedom fighters to remain politically alert, psychologically alive, mentally creative, socially motivated, and persistently adjusting to the changes that transpired as people colligate with their surroundings and make decisions about the future of their surroundings. Another participant commented:

During the Second Chimurenga war, kongonya and toyi-toyi brought people and the freedom fighters together through pungwe gatherings. They were part of political mobilisation during the battle of liberation. After independence, we started seeing how dance and music were used in the struggles for power between the Movement for Democratic Change (MDC) and ZANU PF. The government also use these cultural practices to commemorate national events such as Heroes Day and Independence Day. This shows the importance of dance and music politics.

In Zimbabwe and other African countries with a history of the liberation struggle, dance and music-making were fed into the socio-political system and inextricably connected with the liberation cultural performance project. Toyi-toyi and kongonya were some of the most intangible cultural expressions performed to sustain Zimbabwean values, beliefs and needs. Their performance was the most effective and excellent way of expressing social and political life's fundamental values and structures. The dances on one side indicated the loathing of the white regime: on the other hand, love, and togetherness of the self. According to Ndlovu (2016), dance and music practices could generate powerful common experiences that let people know themselves better, their responsibilities to each other, and the struggle for independence. As such, one would conclude that the toyi-toyi dance drill and kongonya dance became tools for the masses to fight, systematise, familiarise, and redesign their intangible cultural heritage to reconstruct their notions of social involvement and segregation, empathy, and ethos in the face of colonialism and oppression.

Sustainability of liberation heritage in postcolonial contexts

Cultural sustainability involves maintaining cultural beliefs, cultural practices, heritage conservation, culture as its entity, and whether any given culture will exist in the future (Soini and Birkeland, 2014). The performance of kongonya and toyi-toyi in postcolonial Zimbabwe promotes its sustainability and transmission from generation to generation. In Zimbabwe, particularly from 2000 to the present day, the government continued to capitalise on the

people's love of dance and music to continue to perform liberation heritage in contemporary postcolonial contexts. The ZANU-PF, as the ruling party connected to the liberation struggle through the Ministry of Information and Publicity, Ministry of Youth, Sports, Arts and Recreation and Ministry of Cultural Heritage and Home Affairs, exploited every opportunity to gain political advantage in the guise of safeguarding and promoting liberation heritage which involves dance and music. Therefore, toyi-toyi and kongonya as liberation heritage continued to be performed in postcolonial Zimbabwe in national events such as Heroes Day splashes, Unity Day pungwe and Independence Day galas. Kongonya and other cultural performances associated with the liberation war are also performed in commemorations of deceased senior political leaders—namely Mdhala Wethu Gala for Joshua Nkomo and Mzee Bira for Simon Muzenda (both former vice presidents). These national commemorative events created platforms for the continual performance of liberation heritage, promoting its sustainability. However, the performance of toyi-toyi and kongonya is mainly done in spaces marked as heritage sites of the liberation struggle and events organised by the ZANU-PF political party. According to Mataga (2018), the language used in talking about the liberation heritage events in which dance and music are performed is undoubtedly meant to emphasise or affirm the legitimacy of the state and the ruling party in the public sphere. For example, in his 2003 Heroes' Day commemoration speech, the late President of Zimbabwe, Robert Mugabe, stressed that the National Heroes' Acre was a reminder of the importance of the control of land and other vital resources (*The Herald*, 12/08/2003). The performance of dance and music is used to support the liberation and indigenisation discourse as politicians use events such as Heroes' Day and Independence Day to defend land redistribution and indigenisation policies.

The gala concept introduced in 2004 when ZANU PF was losing support became an attempt to revitalise the 1970s Chimurenga pungwe concept characterised by dance and music performance. According to Chinyowa (2001: 14), the pungwe had been “a form of a bira ceremony in disguise”, with participants appealing to departed spirits of Chimurenga to direct the ongoing liberation struggle. Musicians and dancers were invited to perform dance and music connected to the liberation struggle. The gala performances resembled political gatherings and promoted the continuity of toyi-toyi and kongonya. Key politicians from ZANU-PF also attended the cultural galas, performed kongonya, and gave political slogans and speeches. They looked to liberation heritage performances to win the support of the general populace. Cultural events such as Mzee Bira (performed to commemorate the life of the late Simon Muzenda, who was the Vice President of Zimbabwe) created space for the performance of liberation heritage. The event celebrates

the accomplishments of gallant founders of the nation through kongonya and other cultural practices. On the stage, several ministers, politicians, and the general populace danced kongonya to music by a liberation fighter musician, Comrade Chinx (Dickson Chingaira), “Hondo yakura muZimbabwe, hondo yeminda” (there is a serious war in Zimbabwe, the war for the land) (Gonye, 2013). Chinx deployed the pedagogical tool of orality to “challenge the authority of the [colonizing] written word” (Chikowero 2015:223). He started singing Chimurenga songs as a local mujibha, a guerrilla helper, during mapungwes before crossing into Mozambique. These cultural galas and bira ceremonies are considered in this article as the performance of a desired political reality—that enacted or embodied the political platforms disguised as cultural activities where kongonya, toyi-toyi and other liberation performances were superimposed over and above all other dances.

The cultural galas deployed a specific language, songs and dance that emphasised the heroism of the dead heroes and ZANU-PF politicians for their contribution to the liberation struggle. The heroes and heroines are described by Zimbabweans as ‘the gallant sons and daughters who fought for freedom and independence (The Herald, 10/08/2010). ZANU-PF tried to monopolise the performance and transmission of liberation heritage. Still, parallel events that involved kongonya and toyi-toyi also emerged, contesting the hegemonic nature of national commemorative events. Alternative cultural events were conducted by local communities or called for by opposition political parties and other pressure groups who challenged exclusive state commemorations (Mataga, 2018). In some videos or performances, kongonya dance and music are adapted to exclude and include, contemptuously excludes the enemies of that party’s policies and consist of those of the revolutionary party, the custodians, and performers of kongonya (Gonye, 2013). The performance of kongonya and toyi-toyi as a cultural property of ZANU-PF obscure and compromise the cultural role and value of dance and music. Political parties such as the MDC, ZAPU and Citizens Coalition for Change (CCC) also perform liberation music and dance such as toyi-toyi and kongonya at their gatherings such as rallies as a way of challenging the ZANU-PF monopoly.

Political rallies, particularly ZANU-PF gatherings, also provided a platform for the performance of kongonya and toyi-toyi. The performance of kongonya and toyi-toyi as liberation heritage originated by ZANU-PF as the ruling party appeared well calculated to revive memories of the second chimurenga in the context of election campaigns. The media also broadcasted the dance and music in favour of ZANU-PF as the dancers and musicians shown on Zimbabwe Broadcasting Corporation Television (hereafter ZBC TV) wore ZANU-PF regalia. In addition, the use of kongonya, toyi-toyi and other liberation cultural practices is also demonstrated by songs on national

television that glorified President Robert Mugabe and ZANU PF as the masterminds of the Global Political Agreement, which resulted in the Government of National Unity (hereafter GNU) in 2008. The GNU was between the MDC led by the late Morgan Richard Tsvangirai, ZANU PF led by the late Robert Gabriel Mugabe and another faction of MDC led by Arthur Gutsu Mutambara. The songs praised Mugabe and wholly ignored the roles of other political leaders in promoting unity in the country by accepting the GNU. Through repeated broadcasts of kongonya dance and songs, a picture of wishful stasis is presented to most Zimbabwean viewers—that it is ZANU PF and not MDC that wields power (Gonye, 2013). Consequently, the liberation heritage has been deployed as a constant reminder of Zimbabwean politics and ZANU PF's history. Intangible liberation heritage becomes a reminisced symbol of ZANU PF's unshakeable power and relevance—a way to express defiance and culturally ridicule other political partners in the GNU who have no liberation history and heritage nationally and culturally recognised to fall back on.

The Zimbabwe Broadcasting Corporation also promoted the continuity and sustainability of dance and music in postcolonial Zimbabwe through broadcasting kongonya and toyi-toyi. ZBC TV broadcasted the improvised bira ceremonies, which involved the performance of liberation heritage to millions of Zimbabweans and even beyond, in keeping with the former Minister of Information and Publicity, Professor Jonathan Moyo's idea of "packaging" and "exporting" kongonya (Gonye, 2013). The ceremony involved playing of indigenous musical instruments such as hosho, mbira, marimba, and a variety of ngoma revered to evoke ancestral spirits for the ritual ceremony. After the ritual proceedings, the ceremony is usually followed by the performance of western music with electric guitars, drums and other instruments accompanied by kongonya and other dances. The development of digital technologies, particularly Information Communication Technology (ICT) and internet-based platforms has also assisted in the safeguarding, transmitting, and circulating of toyi-toyi and kongonya videos. New forms of production, creation, participation, and access have changed liberation heritage as kongonya, and toyi-toyi performances are recorded by smartphones and cameras and uploaded on platforms such as YouTube, Facebook, Instagram, WhatsApp, and other internet-based social media platforms for consumption in Zimbabwe and beyond. Therefore, technological changes have created opportunities for the transmission of liberation heritage, promoting the continuity and circulation of kongonya and toyi-toyi beyond Zimbabwe.

Conclusion

This article conceptualised toyi-toyi dance drill and kongonya dance as liberation heritage which played a crucial role in Zimbabwe's protracted Chimurenga in the 1960s through the 1970s. We argued that during this time, dance and music formed an essential facet in Zimbabwe's attainment of independence, where musicians and dancers augmented the Chimurenga for freedom through music and dance performance. Chimurenga music and dance advanced the liberation struggle and motivated the freedom fighters who fought for independence and the mujibas (boys) and chimbwidos (girls) who supported them. Therefore, this article explored how toyi-toyi and kongonya can be theorised as a framework for memorising, safeguarding and depicting Chimurenga liberation war heritage. It advances the argument that dance and music are symbols of national heritage and representation of Zimbabweans' memory as they can be used to describe and experience moments and feelings during the liberation struggle. Through toyi-toyi and kongonya, the masses resoundingly responded to the body's call for solidarity of the Zimbabwean people in a common agenda to contest and fight colonialism using cultural heritage as a powerful strategy to complement the gun in the attainment of independence.

The article also explores how political, national, and cultural events are platforms for the sustainability and continuity of toyi-toyi and kongonya as liberation heritage in postcolonial Zimbabwe. These dance and music practices are performed in postcolonial Zimbabwe at events such as Independence Day, Heroes' Day, and political rallies. They are transmitted through internet-based platforms such as YouTube, Facebook, and Instagram. However, it seems that there is a need to perform post-independence disillusionment. Perhaps, it is no more extended colonialism that is our challenge, but a cultural intrigue by politicians and the new national elite who covertly deploy dance and music for self-interest disguised as cultural initiatives for the national interest—resulting in a dilemma more disorienting than that of colonialism.

References

- Alexander, J. & McGregor, J. (2020). "The Travelling Toyi-Toyi: Soldiers and the Politics of Drill." *Journal of Southern African Studies* 46 (5): 923–40.
- Bhebe, N. (1999). *The ZANU and ZAPU Guerrilla Warfare and Evangelical Lutheran Church in Zimbabwe*. Gweru: Mambo Press.
- Carlson, M. (1984). *Theories of Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, New York: Cornell University Press.
- Chinyowa, K. C. (2000). "More than more storytelling: The Pedagogical Significance of African ritual theatre". *Studies in theatre and performance*, 20 (2): 87-96.
- Chinyowa, K. C. (2001). "Orality in Shona Religious Rituals." In *Orality and Cultural Identities in Zimbabwe*, edited by M. T. Vambe, 9–17. Gweru, Zimbabwe: Mambo Press.
- Chifunyise, S. (1994). Trends in Zimbabwean theatre since 1980. In *Politics and Performance: Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*, L Gunner (ed.), pp. 55-74 (originally published in JSAS, Vol. 16. 1990).
- Chirere, M. & Mhandu, E. (2008). "Songs that won the war of liberation and poems that grapple with the war and its aftermath", *Muziki: Journal of Music Research in Africa* Vol5:2, 271-283.
- Chung, F. (2007). *Reliving the Second Chimurenga: Memories from Zimbabwe's Liberation Struggle*. Harare: Weaver Press.
- Chikowero, M. (2015). *African Music, Power, and Being in Colonial Zimbabwe*. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt17w8gb6>
- Gonye, J. (2013). "Mobilizing Dance/Traumatizing Dance: Kongonya and the Politics of Zimbabwe". *Dance Research Journal*, 45(1), 65-79. doi:10.1017/S0149767712000277.
- Grindon, G. (1996). "Carnival against capital". *Anarchist Studies* 4.1, 147-161.
- ICOMOS. (2002). "International Cultural Tourism Charter. Principles And Guidelines for Managing Tourism at Places of Cultural and Heritage Significance". ICOMOS International Cultural Tourism Committee.
- Maluleke, S. (1993). "Toyi-Toyi Freedom Dance of the 90s. Where did it Originate?" *Drum*, Vol. 12 Number (172): 32-33.
- Martin, D. & Johnson, P. (1981). *The Struggle for Zimbabwe*. Harare: Zimbabwe Publishing House.
- Masunungure, E. V. (2009). "A Militarized Election: The 27 June Presidential Run-Off." In *Defying the Winds of Change*, edited by Eldred V. Masunungure, 79–97. Harare, Zimbabwe: Weaver Press.
- Mataga, J. (2019). "Unsettled spirits, performance and aesthetics of power: the public life of liberation heritage in Zimbabwe", *International Journal of Heritage Studies*, 25:3, 277-297, DOI: 10.1080/13527258.2018.1493699.

- Mazarire, G. C. (2009). *A Social and Political History of Chishanga: South-Central Zimbabwe c. 1750 -2000*. Published DPhil Thesis University of Zimbabwe.
- Mupira, P. (2010). *A framework for Managing Zimbabwe's Liberation War Heritage*. National Museums and Monuments of Zimbabwe (NMMZ). Unpublished Report Harare: NMMZ.
- Ndlovu, B. (2016). *The role of Music in the Liberation struggle in Zimbabwe*. Published Bachelor of Arts thesis. Gweru: Midlands State University.
- Nkiwane, E. (2000). "Rehabilitation of Heroes Graves outside the Country, National Museums and Monuments Organisation." *NAMMO Bulletin* 7: 11–15.
- NMMZ. (1995). *Provincial Heroes' Acres: Feasibility Study Report*. Harare: NMMZ.
- Pfukwa, C. (2008). "Black September et al.: Chimurenga Songs as Historical Narratives in the Zimbabwean Liberation War". *Muziki: Journal of Music Research in African* Vol. 5 (1): 30-61.
- Pongweni, A. J. C. (1982). *Songs that won the liberation war*. Harare: The College Press.
- Raftopoulos, B. & Phimister, I. (1997). *Keep on Knocking: A History of Labour Movement in Zimbabwe 1900-97*. Harare: Baobab Press.
- Ranger, T. (1985). *Peasant Consciousness and Guerrilla War in Zimbabwe*. London: James Currey.
- Ravengai, S. (2016). "Chimurenga Liberation Songs and Dances as Sites of Struggle to Counter Rhodesian Discourse: A Postcolonial Perspective". In Mangena, F., E. Chitando & I. Muwati (eds.): *Sounds of Life: Music, Identity and Politics in Zimbabwe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Soini, K. & Birkland, I. (2014). "Exploring the scientific discourse on cultural sustainability". *Geoforum*. 51: 213–223. doi:10.1016/j.geoforum.2013.12.001.
- Thram, D. (2003). "Performance as Ritual, Performance as Art: Therapeutic Efficacy of Dandanda Song and Dance in Zimbabwe." In *The Interdependence of Music, Religion, and Ritual in African Performance Practice*, edited by Daniel K. Avorgbedor, 99–125. New York: The Edwin Mellen Press.
- Twala, C. & Koetaan, Q. (2006). "Toyi-Toyi Protest Culture in the 1980s: An Investigation into its liberating and Unifying Powers". *South Journal of Cultural History*, Vol. 20 (1):163-139.
- Vambe, M. T. (2004). "Versions and Sub-Versions: Trends in Chimurenga Musical Discourses of post-independence Zimbabwe." *African Study Monographs*, 25(4): 167-193.

Viriri, A. (2013). "Seiko musina morari?": The carnivalesque modes of the Pungwe institution in selected Shona novels. Published PhD thesis. University of South Africa.



Sürelî Yayın İncelemesi: 1948-1967 Yılları Arasında Musiki Mecmuası

Mediha ŞENZEBEK*

Öz

Kitleler müzik basımı ile tıpkı diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi; popüler kültürün istek ve ihtiyaçları doğrultusunda haber, bilgi alma isteklerini karşılamaktadırlar. Müzik basımı; haber ve bilgi verme rolüyle müzik ile ilgili gelişme ve türlerin kitlelere yayılması, uzmanlık gerektiren alanlarda yapılan eleştiri yazılarıyla da kitleyi aydınlatma, yönlendirme gibi amaçlarla varlığını göstermektedir.

Bu çalışmanın evreni Musiki Mecmuası olarak belirlenmiştir. Çalışmada Mecmua'nın tarihi hakkında bilgiler verilmiş, arşiv taraması ile 1948 Temmuz, 1958 Ağustos-Eylül, 1959 Eylül, 1961 Şubat, 1964 Nisan-Mayıs ve 1967 Ağustos sayıları örneklem olarak ele alınmıştır. Çalışmada örneklem grubunun belirlenmesinde raslantısallık ile birlikte arşiv taramasında elde edilen sayılar sınırlılığı ortaya çıkmış ve çalışılan yıllardaki mecmuaların içeriğinin birbirinin devamı olması sebebi ile her yıldan bir sayı incelemeye tabii tutulmuştur. Ele alınan sayıların incelenmesi yapılmış ve içerikler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda mecmuanın 19 yıllık süre içindeki amacı, içeriği ve yazar yorumları hakkında çıkarımlarda bulunulmuştur.

Araştırma sonucunda, mecmuanın Türk müziği çalışmalarına ağırlık veren içeriklerden oluştuğu görülmüştür. Özellikle eleştiri yazılarına yer verilen mecmuada eğitim ve müzik icralarına dair yazılara yer verilmiştir. Çağın gerekleriyle değişimlere ayak uyduran mecmuanın, zamanla ulusallıktan çıkıp uluslararası boyut kazandığını söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Mecmua, Musiki Mecmuası, Süreli Yayın, Müzik Basımı, Yazılı Basım.

Review of Journal: “Musiki Mecmuası” between 1948-1967 periods

Abstract

With the music media, the masses meet the requests of debriefing in the direction of the requests and needs of the popular culture, just as in other mass media. Music media; it shows its existence for purposes such as the development of music and the spread of genres to the masses with its role of providing news and information, and for the purposes of enlightening and directing the audience with the criticisms made in the fields that require expertise.

The universe of this study has been determined as Musiki Mecmuası. In the study, information about the history of the Mecmua was given, and the archives scanned in July 1948, August-September 1958, September 1959, February 1961, April-May 1964 and August 1967 issues were taken as samples. In the study, the limitation of the numbers obtained in the archive scanning, together with the randomness in the determination of the sample group, has emerged and since the content of the journals in the studied years is the continuation of each other, one issue from each year has been subjected to examination. Document analysis of the numbers in question was made and the contents were analyzed with descriptive analysis method. In the direction of the data obtained, inferences were made about the purpose, content and author comments of the journal in 19 years.

As a consequence of the research, it has been seen that the journal consists of contents that focus on Turkish music

studies. Education and musical performances were criticized in the magazine, which included critical articles. The journal, which also draws attention to the articles on Turkish music theory, has an educational quality. It is possible to say that the journal, which kept up with the changes with the necessities of the time, has become an international dimension over time.

Keywords: Journal, Musiki Mecmuası, Periodical Journal, Music Media, Print Media.

Giriş

Binlerce yıllık geçmişe sahip olan insanlık; var olmak, yaşam döngüsünü sürdürebilmek için mücadeleler vermiştir. Bu mücadeleler hayatta kalmak için yeme, içme gibi ihtiyaçların yanında bireysellikten çıkıp birlikte hareket etme noktasında iletişimi gerekli kılmıştır. “İnsan ancak iletişim aracılığıyla hem kendi varlığını hem de var olan toplumsal ilişkileri yeniden üretebilir. İnsan bu üretim sürecinde doğada hazır bulduğu ve kendi geliştirdiği araçları kullanır. Bu süreçte insan, içinde yaşadığı yer ve zamanın koşullarına göre hem yüz yüze iletişimi hem de teknolojik aygıtlarla aracılanmış iletişimi kullanır” (Yaylagül, 2006: 10). İletişimin mesajlar yolu ile sağlandığı kabul edildiğinde bu mesajları iletecek bir ileten ve alıcı olması dışında aracın da olması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Türk Dil Kurumu’na göre “bir yerde toplanmış, bir araya gelmiş insan topluluğu olarak” tanımlanan kitle, bir amaç dahilinde ya da tesadüfî bir şekilde bir araya gelen topluluklardır. Bireyin tek başınalıktan çıkıp kitle oluşturmasında temel etken iletişimdir ve bu iletişimi kurarken kullandığı araçlardır. Bu araçlar sözlü ya da yazılı olabileceği gibi gelişen teknoloji ile birlikte yazılı-görsel-işitsel materyallerin bir arada kullanıldığı teknolojik araçlar da olabilir. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarını “görsel ve/veya sesli mesajların direkt olarak izlerkitlelere iletiildiği tüm kişisel olmayan iletişim araçları” olarak tanımlamak mümkündür. “Kitle iletişim araçları televizyonu, radyoyu, filmleri, gazeteleri, dergileri, kitapları ve billboardları içerir” (Gould ve Kolb, 1964: 413, Akt Mutlu, 2018: 80).

Müzik başı başına kitlelerin sesini duyurması için bir araç olması ile birlikte müzik basımı da üretici ve tüketici arasında bir köprü görevi görmektedir. Müzik ile ilgili çıkan haberlerin kitlelere ulaşmasında etken rol oynayan müzik basımı, tıpkı diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi; popüler kültürün istek ve ihtiyaçları doğrultusunda haber ve bilgi verme, eleştiri, tanıtım gibi amaçlar ile varlığını gösterir. Popüler kültür dahilinde müzik basımı, müzik ile ilgili gelişme ve türlerin kitlelere yayılmasında haber ve bilgi verme

rolünü, uzmanlık gerektiren alanlarda yapılan eleştiri yazılarıyla da kitleyi aydınlatma, yönlendirme rolünü üstlenir. “Müzik eleştirisi, bir müzik olgusunun, kurumsal ya da bireysel bir etkinliğin, bir yapıtın ve onu yorumlama özelliklerinin, müzik sanatının özüne inerek irdelenmesi, gerçekleriyle birlikte sunularak kamuoyuna açıklanmasıdır” (Uslu, 2009: 66). Müzik basımı gazete köşe yazıları ve dergiler ile haber verme dışında, eleştiri ve tanıtım görevleriyle gelişen müzik endüstrisinde yer almaya başlamıştır. “Müzik endüstrisinde yaşanan gelişmeler sonucunda bu endüstride tüketici durumunda bulunan müzik dinleyicisinin tüketim alışkanlıklarını şekillendiren müzik basını, basın işletmelerinde kültür – sanat alanındaki gelişmelerden haberdar eden kültür – sanat gazeteciliği ile beraber doğmuştur” (Kuyucu, 2013: 26). “Müzik eserlerinin çoğaltılmasının ve dinlenmesinin sağlanması, müzik sektöründe önemli bir dönüm noktası haline gelmiştir. Sermaye, müziğin gücünü fark etmiş ve bu alanlara girmeye başlamıştır. Plak şirketlerinin gittikçe çoğalması, müziğin başka alanlarda da kendisini göstermesine neden olmuştur. Müzik dergileri ve müzik gazeteciliğinin ortaya çıkması müzik alanında yaşanan ekonomik gelişmelerin sonucunda meydana gelmiştir” (Ünal, 2010: 2). Müzik dergileri ve gazeteciliği dahilinde müzik basımının özelliklerini;

- Periyodik olarak yayımlanması,
- Geleneksel kitle iletişim araçlarından biri olarak tek taraflı etkileşim içinde olması,
- Sınırlı sayıda üretim,
- Yayımlandığı coğrafyalarda takip edilebilme,
- Ücretli içerik ve dağıtım,
- Fotoğraf ve metne dayalı içerik olarak belirtmek mümkündür.

“18. yüzyılda özellikle klasik müzik eleştirisi ile başlayan müzik eleştirilenliği olgusunun ortaya çıkmasıyla müzik basımı şekillenmiştir. 21. yüzyıla geldiğimizde eğlence endüstrisinin gelişmesi ile beraber müzik basını bu endüstrinin bir parçası olmuştur” (Kuyucu, 2013: 26). “Müziğin endüstrileşmesi sonucunda ortaya çıkan müzik dergileri tarihine baktığımız zaman, ilk yayınlanan dergilerin Caz Müzik dergileri olduğunu görmekteyiz” (Ünal, 2010: 59).

Türkiye’de müzik basımı Osmanlı tarihinden bu yana devam etmektedir. Süreli yayınların öncelikli amacı; müzik teorisi, kültürü, türleri gibi konularda yapılan çalışmalarla toplumu bilgilendirmek, eğitmek ve ortaya atılan savlar ile eleştirel yaklaşımlarda bulunmak olmuştur. Türkiye’de 19. yüzyıl itibarıyla varlığı gösteren müzik dergilerinin ilki “1863 yılında Musiki-i Osmanî adı ile yayınlanmıştır”. “Bugün elimizde müzikle ilgili süreli yayın olarak 1928 öncesinde farklı tarihlerde, farklı adlarla yayınlanmış toplam on bir adet müzik dergisi bulunmaktadır. Bu dergiler;

- Âlem-i Mûsikî
- Dârü'l-Elhân Mecmûası
- Dilhayât Nota Mecmûası
- Hâdika-i Mûsikî
- Hânende
- Musavver Hâle
- Nûhbe-i Elhân Mecmûası
- Risâle-i Mûsikîye
- Sâz ve Söz
- Tiyatro ve Mûsikî
- Yeni Şarkı Mecmûası”dır (Aydın, 2004: 1-2).

1928 yılından sonra “Mildan Niyazi Ayomak’ın 1933–1935 arasında 35 sayı sürdürdüğü Nota dergisi, Türk Musikisi konusunda Latin harfleriyle basılan ilk dergidir” (Özkan, 2010: 12). 1948 yılında ise çalışmamızın konusu olan Mûsikî Mecmûası yayımlanmış ve Türkiye’de en uzun süre yayın yapan sürelî yayın olarak yerini almıştır. “Musiki Mecmuası Alman Besteci Robert Schumann’ın 1834’te çıkarmaya başladığı ve 170 yılı aşkın süredir devam eden “Neue Zeitschrift für Musik” (Yeni Müzik Dergisi) adlı dergiden sonra 60 seneyi geçen ömrüyle dünyadaki en uzun ömürlü 2. müzik dergisidir” (Kuyucu, 2018: 236).

Bu çalışmada ulaşılabilen Musiki Mecmûaları bilgisayar ortamına aktarılarak doküman analizi yöntemi ile derinlemesine incelenmiştir. Ulaşılabilen mecmualar 1948, 1958, 1959, 1960, 1961, 1964, 1965, 1966 ve 1967 yıllarından sayılar olup geçen 19 yıllık süre içinde elde edilen veriler ile Musiki Mecmuası’nın içeriği hakkında bilgiler edinilmiş ve yorumlar ile derginin amacı ve işlevi konusunda çıkarımlarda bulunulmuştur.

Musiki Mecmuası

1948 yılının mart ayında Hüseyin Sadettin Arel öncülüğünde, “İleri Türk Musikisi Konservatuarı neşr vasıtası” olarak çıkarılan Musiki Mecmuası Türkiye’nin en uzun soluklu sürelî yayınıdır. Düzenli olarak her ay çıkarılan mecmuada, dönem dönem özel sayılar yayımlanmış ve bu özel sayılar ile birlikte bazı aylar periyodik yayınların süresi değişmiş ve son dönemlerde üç aylık periyotlarla çıkarılmıştır. Yayımlandığı tarih itibarıyla sadece üç yıl ara veren ve 2005 yılında 473. sayısını çıkaran mecmua, ilk sayısından 95. sayısına kadar “Musiki Mecmuası”, 95-176. sayıları arasında “Yeni Musiki Mecmuası” ve 224-246. sayıları arasında da “İleri Musiki Mecmuası” adıyla yayınlanmıştır. Mecmuanın kapak resminde ilk dönemler Türk ve Batı müziği bestecilerinin portreleri yer almış, daha sonra mecmuanın kendi amblemleri kullanılmış, son dönem mecmualarında ise tekrar besteci portrelerine

dönülmüştür. Ayrıca mecmua kapaklarında “Her ayın birinde çıkar, ilim ve sanat mecmuası”, “Çok-sesli Türk musikisi’nin Tek Dergisi”, “Aylık Müzikoloji Dergisi” gibi başlıklar da yer almaktadır (Şekil 1).



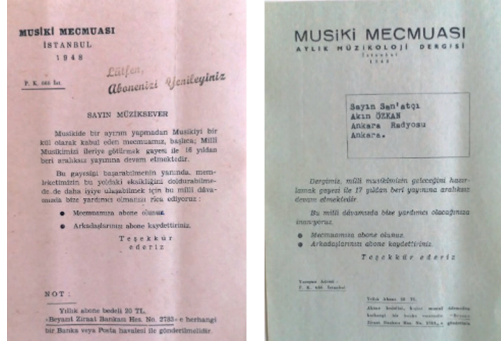
Şekil 1: Musiki Mecmuası Kapak Resimleri

Mecmua Hüseyin Sadettin Arel’in görüşleri doğrultusunda çıkarılsa da Hüseyin Sadettin Arel yönetiminde yer almamış “derginin yazı işleri müdürlüğünü sırasıyla A. İhsan Tayşılı, Lâika Karabey, Emin Karabey, Feridun Darbaz, Etem Ruhi Üngör, Mehmet Güntekin, Özgür Tarhan yapmıştır” (Özcan, 2012: 264). Mecmuanın yazar kadrosunda Hüseyin Sadettin Arel, Laika Karabey, İsmail Baha Sürelsan, Ayhan Zeren, Halil Bedii Yönetken, Cahit Öney, Dr. O. Şevki Uludağ, İhsan Hisarlı gibi birçok yazar bulunmuştur.

Mecmuada ilk yıllarda Türk ve Batı müziği ile ilgili bilgiler verilirken zaman içinde Türk müziğine daha çok yönelme olmuştur. Özellikle makaleler didaktik yazılardan oluşmaktadır. Makale içeriğinde konuşma köşeleri, okuyucularla haberleşme köşeleri, bilgi verici ve eleştirel makaleler, yeni notalar, ders notları, reklamlar, röportaj, anket gibi bölümler bulunmaktadır.

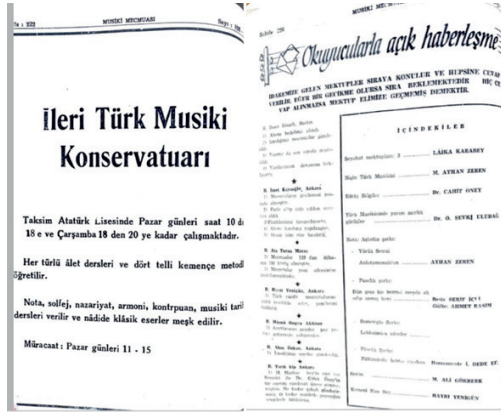
Mecmua üyelik sistemiyle çalışmış, aboneler ücret karşılığında posta yolu ile mecmualarını temin etmişlerdir. Mecmua ile birlikte abonelere üyelik

belgesi yollanmış, bu belgelerle hem mecmua ücretleri ile ilgili bilgi verilmiş hem de abonelere üyelik zamanları hatırlatılmıştır (Şekil 2).



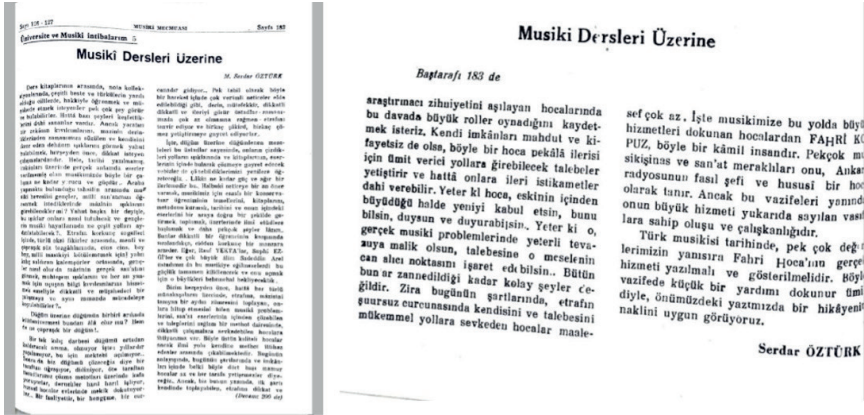
Şekil 2: Abonelik belgeleri

Tüm sayılar genel hatları ile incelendiğinde her mecmuada ortak olan bölümlerin olduğu, bazı yazıların seri olarak devam ettiği, dönem dönem ünlü besteciler ve amatörler için neşriyatların yapıldığı görülmektedir. Yazıların çoğu bilimsel yazı niteliğinde olup bilgi verici ya da eleştirel bakış açılarıyla yazılmıştır. Yayınlanan aylara göre “Mevlâna Ayı, Hüseyin Sadettin Arel Ayı” gibi özel sayıların da olduğu dikkat çekmiştir. Mecmua, dönemine göre açık, sade ve anlaşılır bir dille yazılmıştır. Genel itibarıyla 30-32 sayfadan oluşan mecmuaların sayfa numaraları ilk sayıdan başlayarak numaralandırılıp devam etmesi dikkat çekicidir. 1958-Eylül sayısının arka kapaktan önceki son sayfası ile 1958-Ekim sayısının ön kapaktan sonraki ilk sayfası gösterilmiştir bu duruma örnek olarak gösterilmiştir (Şekil 3).



Şekil 3: 1958-Eylül sayısının son sayfası (222. sayfa), 1958-Ekim sayısının ilk sayfası (226. sayfa)

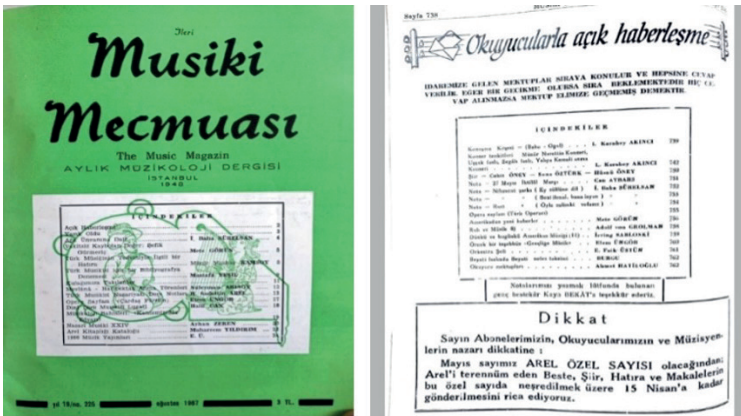
Ayrıca sayfa numaraları ile ilgili olarak dikkat çeken bir özellik de mecmualarda herhangi bir yazının 3-4 sayfa sonra devam etmesidir. Sayfa sonuna doğru bir dipnot ile devamının ileriki sayfalarda olduğu belirtilmiştir. 1958 yılı Ağustos-Eylül sayılarında olduğu gibi mecmuada yazı 183. sayfada başlamış, 200. sayfada devam etmiştir (Şekil 4).



Şekil 4: Sayfa numaraları belirtilen yazılar (1958 yılı Ağustos-Eylül sayısı)

Mecmualara Dair Bulgular

İncelenen mecmualarda “İçindekiler” bölümünün 1967 yılında kapakta, diğer sayılarda ikinci sayfada yer aldığı görülmektedir. 1948 yılında ise “İçindekiler” bölümünün olmadığı dikkat çekmiştir. “İçindekiler” bölümlerinde yazının başlığı, yazar adı ve sayfa numaraları bulunmaktadır (Şekil 5).



Şekil 5: “İçindekiler” bölümü: 1967 yılı kapak resmi, 1961 yılı içindekiler bölümü (2. sayfa)

“Okuyucularla Açık Haberleşme” Bölümü

Bu bölümde okuyuculardan gelen mektuplara yanıt verilmiştir. Her sayıda büyük harflerle “idaremize gelen mektuplar sıraya konulur ve hepsine cevap verilir. Eğer bir gecikme olursa sıra beklemektedir hiç cevap alınmazsa mektup elimize geçmemiş demektir” açıklaması yapılmıştır. Yanıtlardaki dil oldukça sade ve kısa tutulmuştur. Yanıtlar okuyucuların sordukları soruya göre değişmiş ve çoğunlukla bilgi verici nitelik taşımıştır. 1958 Yılı Ağustos-Eylül sayısında okuyucuya verilen 3. yanıt olarak “Ayrıca nota neşriyatı yapmıyoruz. Her mecmuada dört sahife nota vardır. Amatörlerin şarkıları neşre layık olursa dere edilir. Mecmua sayfelerini onlara hasretmek elbette doğru olmaz” ile neşriyat hakkında bilgi verilmesi bu durumu kanıtlar niteliktedir (Şekil 6). Mecmua politikası olarak neşriyat yapıлып yapılmadığı bu bölümde yanıtlarla açıklanmış ve verilen diğer bilgi verici yanıtlar ile okuyucunun fikirlerine ve sorularına önem verdikleri görülmüştür. Okuyucu ile olan bu iletişimin “okuyucuyla haberleşme” bölümünün devamlılığının sağlanmasında etkili olduğu düşünülmektedir.

Okuyucularla açık haberleşme

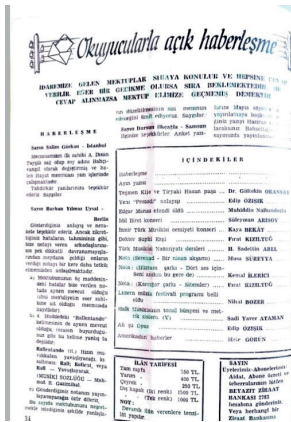
İDAREMİZE GELEN MEKTUPLAR SIRA SIRA BÜYÜK VE HEPSİNE CEVAP VERİLİR. EĞER BİR GEÇİKME OLURSA SIRA BEKLEMEKTEDİR. HİÇ CEVAP ALINMAZSA MEKTUP ELİMİZE GEÇMEMİŞ DEMEKTEDİR.

İÇİNDEKİLER

Şahretler	26
Kıyama Ağrı	LAİKA KARABEK
Siz Kadere	O. VİREL st. İHSAN İHSANLI
Yüksek Tarihçi	H. SÜHA GEZGEN
Dünya Çivisi	Dr. O. SEVGI TELEDAG
Benderekler	Dr. CAHİT ÖNEY
Fikir ve Sanat	H. BEHM YÖNTEKİN
Sözler	Dr. CAHİT ÖNEY
Rast - Menem	28
Gözet	NERDEM ÖZMEN
Bence	E. BAKA SEBELEK
Dünya Aş Mektupları	CAHİT ATASOY
Dünya Aş Mektupları	29
Açıklar	HAKKI ERCAN

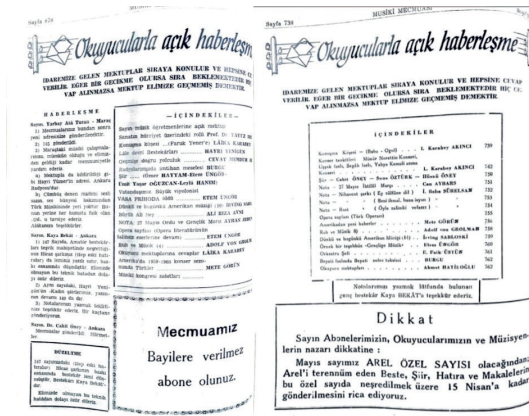
Şekil 6: 1958 yılı Ağustos-Eylül sayısı “okuyucularla haberleşme” bölümü

Bu bölümünde okuyucuya yanıt verirken referansların kullanıldığı da dikkat çekmektedir. 1964 Yılı Nisan sayısında okuyucuya verilen “b” yanıtında “4. maddedeki “rallentando” kelimesinin de aynen mevcut olduğu (esasen buyurduğunuz gibi bu kelime yanlış da değildir: Rallentando hızın muvakkaten yavaşlıyacağı, kısaltması: Rall; rollent veya Rall-yavaşlayarak. (Musiki sözlüğü – Mahmut R. Gazimihal)” olarak yapılan açıklamada bilgi verirken referanslardan yararlanıldığı görülmektedir (Şekil 7). İncelenen diğer sayılarda da okuyuculara yanıt verirken referanslardan yararlanılmasıyla, mecmuanın ele aldığı ya da tartıştığı konuları nesnel bakış açısıyla değerlendirip, verilen bilgilerin geçerliği üzerinden yorum yaptıkları görülmüştür.



Şekil 7: 1964 yılı Nisan sayısı “okuyucularla haberleşme” bölümü

Ayrıca incelenen sayılarda dikkat çeken bir başka yazışma, bir gencin nota yazımına yardım için mecmuaya yazması ve yıllar içinde mecmuanın bu gence “bestekar” olarak teşekkür etmesidir. 1960 yılı Eylül sayısında Kaya Bekat’a verilen 3. yanıt “Notalarımızı yazmak teklifinize teşekkür ederiz. Birkaç tane gönderiyoruz” olmuş ve 1961 yılı Şubat sayısında “Notalarımızı yazmak lütfunda bulunan genç bestekar Kaya Bekat’a teşekkür ederiz” yorumu genç bestekara destek oldukları yönüyle dikkatleri çekmiştir (Şekil 8). Mecmuanın genç müzisyenlere destek vermesi de mecmua politikası olarak yorumlanabilirken, mecmuanın okuyucu kitlesi olarak genç yaş grubuna da hitap ettiğini düşünmek mümkündür.



Şekil 8: 1960 yılı Eylül sayısı, 1961 yılı Şubat sayısı

“Konuşma Köşesi” Bölümü

İncelenen sayılarda 1967 yılı dışında her yıl “Konuşma Köşesi” başlığı altında sert eleştirilerin yapıldığı bir yazı yazılmıştır. Taraması yapılan sayılar arasında her yıldan birer örnekle incelenen mecmuada bu bölümün olması, yıllar içindeki tüm sayılarda var olduğunu düşündürmektedir. 1966 yılı dışında tüm yılların yazarı Laika Karabey’dir. 1966 yılında “Konuşma Köşesi”nde Etem Üngör yazmıştır. 1948 yılındaki yazı Türk müziğine övgüler içerirken diğer tüm yazılar Türk müziği eğitimi veren okulların yoksunluğunun, getirilen yasakların eleştirileri ile başka yazarların gazete yazılarına karşı eleştirilerini içermektedir. 1948 yılı dışında incelenen her yazının, ülkenin müzik politikasını eleştirici, didaktik nitelikte yazılması ile mecmuanın da müzik politikasında Türk müziğine verdiği önemi göstermektedir.

“Türk Musikisi Nazariyatı Ders Notları”

1948 yılı itibariyle taranan mecmualardan 1948, 1964, 1965, 1966, 1967 yıllarında Hüseyin Sadettin Arel’in Türk müziği nazariyatı anlattığı ders notları yayımlanmıştır. Her sayıda düzenli yayın yapıldığı ve seri olarak makamların, usullerin anlatıldığı ders notları incelenen sayılardan anlaşılmaktadır (Şekil 9). Türk makam müziğinde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin temellerini atan Hüseyin Sadettin Arel ve “Türk Musikisi Nazariyatı Ders Notları”, yayımlandığı dönemde Türkiye’de Türk müziği eğitimi veren kurumların olmaması ve basılı kaynak yetersizliği sebebiyle okuyucular tarafından nazari ders kitabı olarak kabul edilip değerlendirilmiştir. Mecmua ile birlikte Arel ses sisteminin daha çok yaygınlaştığı ve Türk müziğinde kabul gördüğü düşünülmüştür.

The image shows a page from the 'Türk Musikisi Nazariyatı Ders Notları' book, specifically the April issue of 1964. The page is filled with musical notation and text. The text is in Turkish and discusses the theory of Turkish music. The musical notation is in staff notation, with notes and rests. The page is numbered 100 at the bottom. The title 'ŞEKİL 9: 1964 yılı Nisan sayısı' is written below the page.

Şekil 9: 1964 yılı Nisan sayısı

“Şiirler ve Notalar”

İncelenen sayılarda 1948, 1966 ve 1967 yılları dışında; 1958, 1959, 1960, 1961, 1964, 1965 yıllarında düzenli olarak şiirlere ve notalara yer verildiği dikkat çekmektedir. “Okuyucularla haberleşme” bölümünde okuyuculara verilen yanıtlarda kayda değer bir şiir ve beste olduğu zaman amatör şair ve bestecilere de yer verdiklerini belirtmiş olmalarına rağmen, incelenen sayılarda amatör sanatçılara rastlanmamıştır (Şekil 10). Bu durum da Musiki Mecmuası’nın neşir politikasının profesyonel şair ve bestekarlar üzerine olduğunu düşündürmektedir.



Şekil 10: 1960 yılı Eylül sayısı “Şiir” bölümü, 1964 yılı Nisan sayısı “Nota” bölümü

1960 yılı Eylül sayısında yayımlanan “Ordu ve Gençlik Marşı” adı ile bestelenen marşın, o dönem Türkiye’de yaşanan ihtilal üzerine bestelendiği düşünülmüş ve mecmuanın gündemi takip ederek nabzı yokladığı ve güncel kaldığı görülmüştür. 27 Mayıs 1960 günü yazılmış marşın bestesi aşağıdaki gibi dergide yer almıştır (Şekil 11).



Şekil 11: 1960 yılı Eylül sayısı

“Nazari Musiki” Yazıları

1965-1966-1967 yıllarında bir seri olarak devam eden Ayhan Zeren’in ders notu olarak yayımlanan “Nazari Musiki” yazıları, Hüseyin Sadettin Arel’in nazariyat notlarının da bu sayılarda devam ederken yayımlanması ile ilgi çekici olmakla birlikte Ayhan Zeren’in ses fiziği üzerine yaptığı çalışmaları da dahil ederek frekanslar üzerine yoğunlaşarak Hüseyin Sadettin Arel’in devamı niteliğinde nazariyatı ele aldığı düşünülebilir (Şekil 12).

Şekil 12: 1965 yılı Eylül sayısı Hüseyin Sadettin Arel “Türk Musikisi Nazariyatı Ders Notları”



Şekil 13: 1965 yılı Eylül sayısı Ayhan Zeren “Nazari Musiki”

Taranan mecmualarda periyodik olarak devam eden bölümlerin dışında, dikkat çekici yazılar ve bölümler yıl yıl ele alınarak yorumlanmıştır.

İncelenen Mecmua Sayıları Üzerine 1948 Yılı Temmuz Ayı Musiki Mecmuası

1948 yılına ait mecmuada içindekiler bölümünün olmaması dikkat çekicidir. Mecmua özellikle Hüseyin Sadettin Arel’in yazıları ile oluşturulmuştur. Birçok eleştiri ve bilgi verici yazısı bulunan Hüseyin Sadettin Arel, ayrıca kendi adını kullanmadan takma adlarla birçok yazı paylaşmıştır. Bu yazılar anekdotlar, şaka köşeleri, absürt bölümlerden oluşmaktadır.

Laika Karabey’in “Konuşma Köşesi” yazısı dışında, Ord. Prof. Murad Uzdilek’in “İlim ve Musiki”, Osman Şevki Uludağ’ın “Musikimizde Makamlar” yazıları bulunmaktadır. Ayrıca “Bestekar Tanıtımı” bölümünde Rakım Elkutlu ve besteleri ele alınmıştır.

1958 Yılı Ağustos-Eylül Ayı Musiki Mecmuası

Laika Karabey’in “Seyahat Mektupları-3” yazısı Amerika seyahatini anlattığı seri olarak değerlendirilirken, yazının İngilizce diline çeviri halinin de mecmuada yayımlandığı görülmüştür (Şekil 14).

MUSİKİ MECMUASI (Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası)

Seyahat Mektupları 3 AMERİKA

Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası... Seyahat Mektupları 3 AMERİKA... Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası...

Sayfa 104 MÜSİKİ MECMUASI Sayfa 105-107

Yazın MUSİKİ MECMUASI... Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası... Seyahat Mektupları 3 AMERİKA... Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası...

Sayfa 108 MÜSİKİ MECMUASI Sayfa 109-117

Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası... Seyahat Mektupları 3 AMERİKA... Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası...

Sayfa 108 MÜSİKİ MECMUASI Sayfa 110

Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası... Seyahat Mektupları 3 AMERİKA... Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası...

Sayfa 109 MÜSİKİ MECMUASI Sayfa 111-117

Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası... Seyahat Mektupları 3 AMERİKA... Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası...

Sayfa 110 MÜSİKİ MECMUASI Sayfa 112-117

Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası... Seyahat Mektupları 3 AMERİKA... Her ay birinde çikar, ilm ve Sanat Mecmuası...

Şekil 14: Laika Karabey "Seyahat Mektupları" yazısı ve İngilizce çevirisi

Her ay Dr. Cahit Öney tarafından yazılan "Edebi Bilgiler" yazıları edebi türleri tanımlayıp örneklerine yer verdiği yazıdır. Ayrıca Cahit Öney'in "Faydalı Bilgiler" adlı ikinci bir yazısının olması da dikkat çekicidir.

Dr. Osman Şevki Uludağ'ın da mecmuda iki yazısı mevcut olup, bu yazılar olarak devam ettiği "Türk Musikisinde Yarım Asırlık Görüşler" ve "Bestekar Hristaki" yazılarıdır. Bu sayıda özellikle eleştiri içeren üç yazının olduğu da görülmektedir. Bu yazılar Laika Karabey'in "Konuşma Köşesi", M. Serdar Öztürk'ün "Musiki Dersleri Üzerine" ve İhsan Hisarlı'nın "Musiki Eserlerimizdeki Güfteleri Kimler Yazmıştır" adlı yazılarıdır.

Bu sayıda kadın bestekarlara da yer verilmiş ve Hayri Yenigün'ün Dilhayat Kalfa ve Leyla Saz'ı ele aldığı "Kadın Bestekarlarımız" yazısı bulunmaktadır. Makalenin sonunda yazarın güfteleri açıklarak Türkçeleştirdiği dikkat çekmiştir. Beste tanıtımlarının da yapıldığı sayıda Rahmi Bey ile Gıfritzen Asım Bey'e yer verilmiştir.

Mecmuada dikkat çeken bir diğer yazı ise iki aylık mecmuanın birleştirilmesinden dolayı yazılan özür yazısıdır. Aynı şekilde mecmuanın eski sayılarındaki hataları okuyucuların beyanı ile düzeltip özür diledikleri “düzeltme” yazıları da mevcuttur.

1959 Yılı Eylül Ayı Musiki Mecmuası

“Okuyucu ile Haberleşme” bölümünde artık neşriyat yapmadıkları vurgulanmıştır. Dr. Cahit Öney’in “Bestelenebilecek Kıtalar” ve “Şundan Bundan” adlı yazılarının olduğu görülmüştür. “Şundan Bundan” adlı yazı tıpkı Laika Karabey’in “Konuşma Köşesi” gibi eleştiri içermektedir.

İhsan Hisarlı’nın “Şair Enderûnî Osman Vasıf Efendi” adlı yazısında belirtilen “138. sayıdan devam” uyarısı bir önceki ayda da yazının olduğunu ve bir seri olma ihtimalini göstermektedir. Cahit Atasoy’un “Boğaziçi Mektuplarında Musikimiz” adlı yazısında da “bir önceki aydan devam” uyarısı dikkat çekmektedir. Halil Bedii Yönetken’in “Fikir ve Sanat” ve Hakkı Ercan’ın “Ağıtlar” adlı yazılarda da “devamı bir sonraki dergide”, “devamı ileride” notları yazıların devamlı olduğunu düşündürmektedir.

Dr. Osman Şevki Uludağ’ın “Doktor Civanım” adlı yazısı yasaklanan şarkılar üzerine bir eleştiri yazısı olmasıyla ilgi çekmiştir.

Bu sayıda da düzeltme yazısının olduğu görülmüş ve dikkat çeken bir diğer duyuru da İleri Türk Musikisi Konservatuarı Konseri duyurusu olmuştur.

1960 Yılı Eylül Ayı Musiki Mecmuası

Bu sayıda neşriyata tekrar yer verdikleri görülmüştür. Eğitim-öğretim yılı başlangıcı olmasıyla müzik öğretmenlerine “Sayın Müzik Öğretmenlerine Açık Mektup” adıyla tebrik ile birlikte mecmua tanıtımının yapıldığı göze çarpmaktadır.

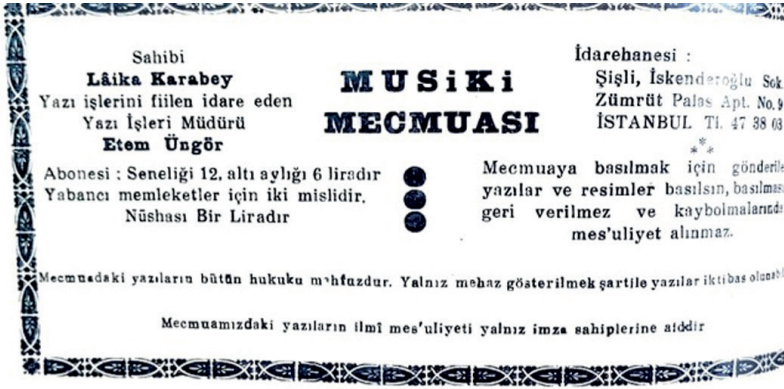
Laika Karabey’in “Konuşma Köşesi”ndeki eleştiri yazısı dışında “Radyolarımızda İmtihan Meselesi” yazısında iktidar ile beraber radyoya usulsüz sanatçı alımı ve yapılan sınavlar eleştirilmiştir.

Şiirler düzenli olarak yayınlanırken, “Kaybettiğimiz Kıymetler” ve “Gizli Kalmış Kıymetler” adlı yazılarda da bestekarlara yer verilmiştir. Bu sayı itibarıyla “Opera” yazılarına da düzenli olarak yer verildiği gözlemlenmiştir.

Irving Sablos’un “Dünkü ve Bugünkü Amerikan Müziği” ve “Musiki Kongresi Zabıtları” yazısında “geçen sayıdan devam” ve “devamı gelecek” uyarıları bulunmaktadır. Adolf von Grolman’ın “Ruh ve Müzik” ve Laika Karabey’in “Okuyucu Mektuplarına Cevaplar” yazılarında da “geçen sayıdan devam” uyarısı bulunmaktadır.

İncelenen 1960 yılı Eylül sayısında Irving Sablos ve Adolf von Grolman gibi yazarların da mecmuada yayım yapmasıyla mecmuanın artık Türk

müziği müzisyenleri dışında yazarların da yazılarının paylaşıldığı bir platform olarak dikkat çekmiştir. Ayrıca bu sayı itibarı ile abonelik ücreti bilgileri verilirken yurt dışı ücreti de ele alınmış ve bu da derginin yurt dışında da dağıtımına çıktığını gösterir niteliktedir (Şekil 15).



Sahibi
Lâika Karabey
Yazı işlerini fiilen idare eden
Yazı İşleri Müdürü
Etem Üngör

MUSİKİ
MECMUASI

İdarehanesi :
Şişli, İskenderoğlu Sok.
Zümrüt Palas Apt. No.9
İSTANBUL TL. 47 38 03

Abonesi : Seneliği 12, altı aylığı 6 liradır
Yabancı memleketler için iki mislidir.
Nüshası Bir Liradır

Mecmuaya basılmak için gönderile
yazılar ve resimler basılsın, basılması
geri verilmez ve kaybolmalarında
mes'uliyet alınmaz.

Mecmuadaki yazıların bütün hukuku mahfuzdur. Yalnız mehz gösterilmek şartıyla yazılar iktibas olamaz.

Mecmuamızdaki yazıların ilmi mes'uliyeti yalnız imza sahiplerine aittir

Şekil 15: Abonelik bilgileri

1961 Yılı Şubat Ayı Musiki Mecmuası

Bu sayıda da eleştiri yazıları dikkat çekmektedir. Laika Karabey'in "Konuşma Köşesi" dışında "Konser Tenkitleri" adı ile ikinci bir eleştiri yazısı bulunmaktadır. Bu yazıda Münir Nurettin Selçuk ve Yahya Kemal'i anma konseri eleştirilmiştir.

Bir yazarın gerçek adını kullanmadan "Burgu" takma adıyla yazdığı "Beyati Faslında "Beyati Nefes Taksimi" adlı eleştiri yazısı yaşlı müzisyenlerin sahne alarak genç müzisyenleri göz ardı etmeleriyle eleştirilmiştir.

Düzenli olarak yazılan "Opera", "Ruh ve Müzik", "Dünkü ve Bugünkü Amerikan Müziği", "Şiir" bölümleri mevcuttur.

Bu sayıda gençlere yönelik de çalışmalar yapıldığı göze çarpmaktadır. Etem Üngör'ün "Örnek Bir Teşebbüs" adlı yazısında Galatasaray Lisesi son sınıf öğrencilerinin oluşturdukları Filarmoni Derneği'nin tanıtımı yapılmış ve Üngör bu yazısında öğrencilere önerilerde bulunmuştur. Ayrıca "Okuyucu Mektupları" bölümünde Türk müziği yasağından sonra üniversiteli bir gencin yaptıkları konseri kaleme alması harfiyen yayınlanmıştır. Bu durum da derginin gençlere verdiği önemi kanıtlar niteliktedir.

E. Faik Üstün'ün "Orkestra Şefi" adlı yazısı da bir öneri niteliğinde, orkestra şeflerinin nasıl olması gerektiğine değinen bir yazı olarak bu sayıda yerini almıştır.

1964 Yılı Nisan Ayı Musiki Mecmuası

Bu sayıda dikkat çeken “Okuyucularla Haberleşme” bölümündeki değişikliklerdir. Bu bölümde ilan tarifesinin ön sayfaya taşındığı görülmüş ve abonelik ödemelerinin artık Ziraat Bankası’na yapıldığı duyurulmuştur (Şekil 16).

İLÂN TARİFESİ		SAYIN	
Tam sayfa	750 TL.	Üyelerimiz-Abonelerimiz:	
Yarım .	400 TL.	Aidat, Abone ücreti ve	
Çeyrek .	250 TL.	teberrularınızı lütfen	
Dış kapak (iki renk)	1500 TL.	BEYAZIT ZİRAAT	
“ (Tek renk)	1000 TL.	BANKASI 2783	
NOT :		hesabına gönderiniz.	
Devamlı ilân verenlere tenzi-		Veya herhangi bir	
lat yapılır.		Ziraat Bankasına	
		bu hesaba yatırınız.	

İstanbul bayii : Minnetoğlu Kitabevi — Çağaloğlu

Şekil 16: İlan tarifesi

1964 yılında yayınlanan sayılarda “Ayın Yazısı” adlı yeni bir bölüm oluşturulmuş ve mecmuanın en çarpıcı yazıları bu kategoriye alınmaya başlanmıştır. Bu sayıdaki yazı şarkı sözlerinin yanlış telaffuzu üzerine yazılmış “kabahat devlet babada, mektepsiz iş bu kadar olur” sözlerinin altı çizilerek Türk müziği eğitimi veren kurumların olmadığı eleştirilmiştir.

Bu sayıda Sadi Yaver Ataman’ın “Halk Musikisinin Tonal Bünyesi ve Metrik Sistem (V)” adlı yazısının “geçen sayıdan devam” uyarısı dışında roma rakamıyla belirtilen sayı ile yazının seri olarak yayınladığını gösterir niteliktedir. Ayrıca Mete Görün’ün “Amerika’dan Haberler” başlıklı yazısı da düzenli yayın olarak varlığını sürdürmüştür.

Bu sayıda Hüseyin Sadettin Arel’in “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri” notları tekrar yayınlanmaya başlamış, eğitici kitap niteliğinde abonelerin Türk müziğini öğrenmelerine olanak sağlanmıştır. Ayrıca “Notalar” bölümünde profesyonel bestekarların notalarına yer verilmiştir.

Bu sayıda dikkat çeken diğer yazılar konser eleştirisi yazıları olmuştur. Kaya Bekat’ın “İzmir Türk Musikisi Cemiyeti 2. Konseri”, Süleyman Arısoy’un “İdil Biret Konseri” bunlara örnektir.

1964 yılına dair incelenen bu sayıda, mecmuada “basın ilan kurumu” tanıtılmış ve “iç muhabirler”in dışında 27 ülkeden oluşan “dış muhabirler”e de yer verilmiştir (Şekil 17).

**REKLAM
LARINIZ
İÇİN**

'BASIN İLAN KURUMU'

Genel Müdürlük
Cağaloğlu, Türk Ocağı Caddesi No. 1
İstanbul
Telefon : 22 43 84 - 22 43 85
Telgraf Adresi : BASIN KURUMU

SÜBELER	DIŞ MUHABİRLER	
İstanbul	A.B.D.	İsviçre
Ankara	Almanya (Federal)	İtalya
İzmir	Avusturya	Japonya
Adana	Avustralya	Lübnan
Bursa	Belçika	Macaristan
Diğerşehir	Bulgaristan	Norveç
Erzurum	Cekoslovakya	Pakistan
Eskişehir	Danimarka	Polonya
Konya	Fransa	Portekiz
Zonguldak	Hollanda	Romanya
	İngiltere	Yugoslavya
	İspanya	Yunanistan
	İsrail	

Basım : 4993

Şekil 17: Basın İlan Kurumu tanıtımı

1965 Yılı Eylül Ayı Musiki Mecmuası

Mecmuanın genel görünümünde 1965 yılında değişikliklere gidilmiş, mecmua kapağına “Çok sesli Türk musikisinin Tek dergisi” sloganı gelmiştir. Ayrıca ikinci sayfanın başında Hüseyin Sadettin Arel’in musiki ile ilgili sözleri yer almış ve mecmua kurucusunun Hüseyin Sadettin Arel olduğu belirtilmiştir (Şekil 18).

MUSİKİ MECMUASI
AYLIK MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ

Kurucusu : H. Sadettin AREL

- Batı musikisini sevdiğim için Türk musikisini seviyorum.
- Türk musikisinin bugünkü tecelliyatına değil, tâbir caizse istikbaldeki hâyaline meftunum.

H. Sadettin Arel

Eylül 1965

Sayı : 211

Tl : 17

Şekil 18: 1965 yılı Eylül sayısı 2. sayfa başı

Bu sayıda üçüncüsü yayınlanan “Röportaj”lar dikkat çekmektedir. Her sayıda başka bir müzisyen ile yapılan röportajda sanatçıların soruları cevaplamaları istenmiş ve verdikleri yanıtlar mecmuada sunulmuştur. Bu sayıda Ayhan Zeren ile röportaj yapıldığı görülmektedir (Şekil 19).



AYHAN ZERENİN CEVAPLARI

1. 23 Ağustos 1929.
- a) Tokat.
- ç) Evliliğim, bir kızım var.
- d) Kıyıra Yücesek mühendisliyim. Ankara Fen Fakültesi Fizikokonya Enstitüsünde asistan olarak çalışıyorum. Müsiki ile ilgili herhangi bir resmi veya hususi vazifem yok; amatör olarak ilgileniyorum.
2. İlk sınavımdan heral alıyordum ve ilgilile okuyordum. Zaten müsiki ile tanıştığım, Müsiki Meemuasına eklenmesiyle artmaya başlamırdı.
3. Bırnak Arel'in zamanında mecmuamın bambaska bir havası vardı. Simidi tokarar gıcığıda, daha ilgi çekici bir hal aldığına görüyordum ve çok memnun oluyordum.
3. Bıraydan önce resmi vazifem geliyor. Sonra, istisnalar zamanlarımdan feda ederek geçitimi sağlamak için uzayarak zorunda olduğum çeşitli işler var. Buntardan sonra bir de günlük işler için bircedim zamanı ekleriyordum, müsiki için ayrılabileceğim zamanın nekadar az olacağına tabiihin edersiniz herhalde. Müsiki çalışmalarıma tabiihin devamı olarak öğreterek başladım. 2-3 yıl sonra bestekârlığın heveslendim ve çogu ilk zamanlara ait olan 30 kadar parça besteledim.

RÖPORTAJ : 3.

1. Kısa biyografeliniz ?

- a. Doğum tarihi
 - b. Doğum yeri
 - c. Mevlani durum
 - d. Vazifeler/mesleki ve müsiki dışındaki
2. Meemuasınız okuyormusunuz ?
 3. Okuyuyor-ekseniz neyin ?
 4. Okuyorsanız ne okuyduğunuzun ? faydalandığınızı belirtirmedi lütfeniz.
 5. Müsikiyi gündüz kadar ne yerdiniz ? Kâğıtında ? Buntan sonra ne yapmayı düşünüyormusunuz ?
 6. Çok büyük üstadlara sahip olsanız, müsikiye neyi öğretmek isterdiniz ?

Son beş yıldır ne tabur çalmaya ne de beste-karlık yapmaya vakit bulamıyorum. On yıldan fazla bir zamandır müsiki marafiyatı ile de ilgileniyordum. Yaptığım bazı incelemeler Müsiki Meemuasında yayınlandı. Son yayınlanan Nazari Müsiki adlı yazılarım bir kitap olacaktır. Bu kitapta en mükemmel müsiki sisteminin tabiiyetini nasıl elde edilebileceğini araştırmakla ve sonunda elde edilen şeyin Türk Müsiki olduğunu göstermek istemekteyim. Yayınlanmakta olan birini editte, ses sistemi ve diğiler üzerinde durdum. Eser vakit bulursam, usuller ve daha sonra armoni üzerinde de duracağım. Fakat bu iş ancak birkaç yıl sonra sonuçlanabilir. İste müsikiye verebileceğim buntardan Baret. Kâğıt olan olmadıkına gelince, bu biraz da imkânlarla başlı bir şey. Müsikiye ayrılabileceğim zaman gözünde tutulursa, epeyi iş yapmış sayılabilirim. Ama imkân olsaydı yapabileceğim şeyleri gözünde tutunca, yaptığım şeyleri pek az buluyordum. Fırsat buldukça çalışmalarına devam edeceğim tabii.

6. Öyle bir kudrete sahip olsaydım, önce, Türkiye'nin müsiki hayatında rol oynayan kimselerin en az yüzde doksamı tasfiye eder, zeri kalanları kilit noktalarına yerleştirirdim. Bundan sonra bir konservatuvar kurular, Türk müsiki-sinin her cephesinde, bilgililer elemaların yetitirmesine sıra gelir. Böylece en fazla on yıl içinde gelişmiş bir Türk Müsiki-si ortaya çıkabilir. Aksi halde bütün köle-batlarını tutmuş olan yetersiz kimselerin, ve helki de onların yerine gelecek olanların kendiligidinden ortadan kalkmalarını beklemek gerçekle ki, bunun için çok daha uzun bir zaman kavbedilecektir. Tabii bahsettiğim çok büyük imkânlarla sahip olmadıkına göre bu fikirlerimi uygulamam mümkün değil. O halde yüzde doksamı kadar rahat-rahat uyumaya devam edebilirim.

Şekil 19: Ayhan Zeren ile röportaj

Bu sayıda Ayhan Zeren'in “Nazari Müsiki XI” adlı yazısı roma rakamıyla belirtildiği on birinci sayıdan da anlaşılacağı üzere, on bir sayıdır yayınlandığı anlaşılmaktadır. Nazari Müsiki yazısında Ayhan Zeren tıpkı Hüseyin Sadettin Arel gibi nazari bilgiler vermektedir. Nazari bilgiler içeren her iki yazının da aynı sayılarda yayınlanması dikkat çekmektedir. Ayrıca Muharrem Yıldırım'ın düzenlediği “Arel Kitaplığı Kataloğu” dikkat çekmektedir ki Hüseyin Sadettin Arel'in kütüphanesindeki tüm yayınlar alfabetik sıra ile seri olarak mecmua sayılarında yerini aldığı gözlemlenmiştir.

Bu yıla kadar her sayıda Laika Karabey tarafından kaleme alınan “Konuşma Köşesi” artık Etem Üngör tarafından yazılmış, fakat işlenen konular değişmemiş, eleştiri yazıları yazılmaya devam edilmiştir.

1966 Yılı Nisan-Mayıs Ayı Musiki Mecmuası

Bu sayıda da tıpkı geçmiş yıllarda olduğu gibi Arel Özel Sayısı'ndan dolayı iki ay birleştirilmiş ve okuyuculardan özür dilenmiştir. Ayrıca 1965 yılında başlayan ikinci sayfanın başındaki Hüseyin Sadettin Arel sözleri bu sayıda da görülmüştür.

“Konuşma Köşesi” ve “Ayın Yazısı” Etem Üngör tarafından yazılmış eleştiriler içermektedir. Ayrıca bu sayıda hem Hüseyin Sadettin Arel'in hem de Ayhan Zeren'in nazariyat notlarının devam ettiği de gözlemlenmiştir.

Bu sayıda da Muharrem Yıldırım'ın düzenlediği “Arel Kitaplığı Kataloğu”nun devam ettiği gözlemlenmiştir. “Röportaj”ların on ve on birinci serisinin Safiye Ayla Targan ve Şerif Muhiddin Targan ile yapıldığı ve röportajların yazarının da değişerek Cavidan Arın olduğu göze çarpmaktadır (Şekil 20).



Safiye Ayla Targan

RÖPORTAJ : 10 - 11

1. Kısa biyografisi ?

- a. Doğum tarihi
- b. Doğum yeri
- c. Medeni durum
- d. Vazifeler (muskilde ve musiki dışında)

2. Mecmuamızı okuyormusunuz ?

3. Okuyorsanız niçin ?

4. Okuyorsanız ne düşünyorsunuz ? (beğenmediğinizi, beğenmediğinizi)

5. Musikiniz gündüze kadar ne verdiniz ? KEMAL Bundan sonra ne yapmayı düşünüyorsunuz ?

6. Çok büyük imhânlara sahne olmanız; musikiye ne 6 nasıl yapmış isterseniz ?

SAFİYE AYLA TARGAN'IN CEVAPLARI

Cavidan ARIN

1. a. 1917 (Bindikuyuz onyed)

- b. İstanbul
- c. Evli
- d. Ses Sanatçısı

2. Okuyorum.

3. Musiki için çok ciddi bir dergi. Bu dergiyi çıkaranları tebrik ederim.
Musiki kültürü gerektiği kadar yayılmış bir toplum değil. Bu bakımdan, belki okuyucusu azdır ama bunun kapsadığı alan ve gördüğü hizmet, satışı çok olan dergilerden üstündür.
5. Musikimize hiçbir hizmette bulunduğu kanık (kanı) değilim.
Yapmak istediğim şeylere de özdeş ve tinsel

(maddî ve mânevî) gücüm yetmedi. Bence bizim gibi kültür bakımından geri kalmış toplumlarda bu iş, devlet yardımıyla olur. Kaliteli bir eğlence topluluğu ve musiki konserleri konusunda başvurduğum hiçbir yerden yardım göremedim. Yolda bırak, konser vermekle yetiniyorum.

Halktan gördüğüm büyük ilgi ve onların kutsal metli alkışları içine su serpmekte ve yetermesini devam ettirmektedir.

6. Çok kaliteli bir eğlence topluluğu kurar, bunu yurt içinde ve dışında bol bol dinletir ve gösterir.

Ne yazık ki toplum beşirli, yalnız para saygı ile bu işi gören ve halkı uyandıran hiçbir şey yapmadan bu işi yöneten gazinocuların ve plâkacıların elinde kalmıştır.

Şekil 20: Safiye Ayla Targan ile röportaj

Etem Üngör'ün düzenlediği “Türk Musikisi Repertuarı ve Koleksiyonlar Konusunda Sayın Halil Can ile Bir Konuşma” adlı yazısında Halil Can'ın koleksiyonları üzerine sohbet ederken “devamı bir sonraki sayıda” diye not düşülmüş ve bu durum da yazının seri olarak devam ettiğinin göstergesi olmuştur.

Ayrıca bu sayıda Etem Üngör “Türk Marşları” kitabı ile ilgili başka bir mecmuada yapılan eleştiriyi ele almış, eleştiriye eleştiri ile cevap vermiştir. Burada eleştirmenin adını kullanmadığını da dile getirmiş ve ismi açıkladığı da dikkat çekmiştir (Şekil 21).

1967 Yılı Ağustos Ayı Musiki Mecmuası

TÜRK MARŞLARI KİTAPIM HAKKINDA

Etem ÜNGÖR

Karşı sayfa da yayımlandığımsa insan edinegen yazı dostumuz (1) sayın Y. Öztuna kaleme almıştır. Evvelâ kitabıma karşı gösterdiği ilgi ve hakkımda ulaşılabildi birkaç cümle de teşekkür ederim. Ancak, bazı dokunulan ve dokunulmayan noktaları aydınlatmak isterim.

Kitabımdaki mehter musikisine ait bilginin “Mehter Musikisi” adlı kitapta alındığı kaydedilmektedir. Kullanılan ifade de kavî dir. Kavî ifadeler ancak muhayyale mahsulü eserlerde kullanılabilmektedir. Şüphesizle ugramayabilirler. Halbuki bu kitap muhayyale mahsulü değil arastırma mahsulüdür. Aynı kaynaklardan bir değil bir kaç kişi neden istifade etmişin. “Türk Marşları” kitabındaki mehter musikisine ait bilgilerin yaradın faslası “Mehter Musikisi” adlı kitapta yoktur. “Türk Marşları” kitabı, bir mehter musikisi kitabı olmadığı halde mehter musikisi hakkında yazılan kitapları bazı bakımlardan fazla bilgiyi ihtiva ettiği de ortadadır. Bazı bahşir “Mehter Musikisi” kitabında yoktur. Nihâin yoktur? Zira yazarı, argiv ve bibliyografya konusunda daha yonidir. Meselâ, mehter musesi “Mehterane-i Hakani Harp Marşı”nın tam adını bile ancak kitabının son formasının başkısı emasında öğrendiği seçke anlatılmaktadır (s. 286). Bu kitabı seherse olarak vasıflandırmak da muhalîğadır. Zira kitapta bir hayli yanlış vardır. Okuk bilgî vardır. Meselâ, 153. sayfa da bestekâr Solakzade “Ahmed Celâli” olarak kaydedilmektedir. Doğruun “Mehmed Hüdema”dır. Kî Öztuna’nın lügatinde de böyledir. “Türk Marşları” kitabım “Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü”ne verilen ilk kitap olup 1963 yılı başında teslim edilmiştir. Yani, Mehter Musikisi kitabının yayınlanmasından bir yıl önce. (Bu hatıma düzeltilmiş hususunda Hayat Tarih mecmuasına mahkeme kanalı ile tektip göndermiş olup bir örneği 60. sayfadadır.)

“Türk Marşları” kitabının metin kısmında en çok “Türk Musikisi Lügatı”nden faydalandığı bahşilmiştir ise de bunun hakikatte bir ihtisî yoktur. Zira lügat, hele marş hakımından bir hayli sayftır. Aktüne, bibliyografya da gösterdiğim kaynaklardan en az istifade edilmiştir.

Biraz gelmişken bu lügat hakkın bir iki söz söylemek lüzî olacaktır. Lügat, koyunun bulunmadığı yerde keşre Abdurrahman gelibi denemek imkânî ancak yükseklik iş görmezdir. Bu lügatî öne sirenk day istemek biraz gaffettir. Eger bir düzeltme etmeli yazılacak olsa kendî hacmine yaktıdır. Ekşileri ise yanlışlarından fasladır. Musikiyi kapsama kabilyetinden yoksun, şahıs maddelerinde değer yerine hissin hakim olduğun, hele tektip maddelerinde üstün körü incelemelemin kötü sonucu geçen sayıda örneği bir arkadaşına hazırlattığım “Rifat Bey, etüdü

ve bu sayıda tarafımdan hazırlanan “Defa Efendi’nin Eserlerin İncelenmesinden Kolayca Anlaşılmaktadır. İşte bu lügattan faydalanmam ise keçi boyrunuzdan hal almış mısallı olmaktadır.

Bestelerin de bir çok değil bir kaç tanesidir. Kitapta bahşil geçen Ösmünlüca İbzazlerin imlakları yakıştıramadık. Meselâ, bitim ve bir çok edebiyatın kullanıldığı “Humayun” kelimesinin kendileri “Humayun” şeklinde yazılmaktadır. Kî evvelce Türk Musikisi Lügatında “Humayun” şeklinde kullanılmaktadır. Bir de şu imlaklara bakalım.

(Türk Musikisi Lügatı S. 431)

ŞEVQ-EPZA

ŞEVQİ BEY

ŞEVQ-U TARAB

(S. 440)

MİZİKAAY-I HÜMAYÜN

MUSEYİN SÂDUD-DİN AREL ve daha yüz-

lerce...

Buna göre perihan kelimesinin nerede daha yanlış alacağını okuyuculara bırakıyorum.

Doğum ve ölüm tarihlerinin bir İhtisî de yanlış denip gelmişin. Zannederim, Necip Paşa’nın doğum tarihinde olsa gerek zira Öztuna bu mülahazetle lügatında şöyle kaydediyor:

(S. 153 Necip Paşa maddesi)

..... ve faal musikîşinas 28 yaşında vefat etmemiş olmaydı. TÜRK Musikisine pek çok hismetlerine buhanacağı muhakkaktır.

Halbuki Necip Paşa (1813-1883) 28 yaşında değil 70 yaşında ölmüştür. Dolayısı ile Necip Paşa’nın hem yaş yanlış, hem de istikball hakkındaki tahmin bahşetmiş çıkmıştı.

Arel’in marşları arasında ikisinden unutulduğu kaydedilmektedir. Ancak bilinen şeyler unutulur. Kendî lügatleri de dahil bu iki marşın, bana bir yerde meşredilmiş kaydına göstermişlerim! Buna karşılık Ali Rıza Şengül; Ali Rıza bey ile Kanunî Rıza bey de değildir. Ancak daha titizlikle incelemlen kitaplarda daha az hataya düşüleceği ve değersiz gibi görülen bölümlerin hakkı verileceği dalına göz önünde tutulmalıdır.

Kitapta temas edilemeyen kusurlara gelince:

- 1) Venikalar
- 2) İlk defa yayımlanan marş notaları
- 3) Hatıralar
- 4) Katalog
- 5) Lisat’in marş bestesi

gibi bölümlerden hiç bahşedilmemiş olması emegim, değeri maddesî pek anlaşılmaması olmaksızın başka bir şey ile ifadelendirilmeyeceği kanaatindeyim, bunu da tabî karşılamak lâzım.

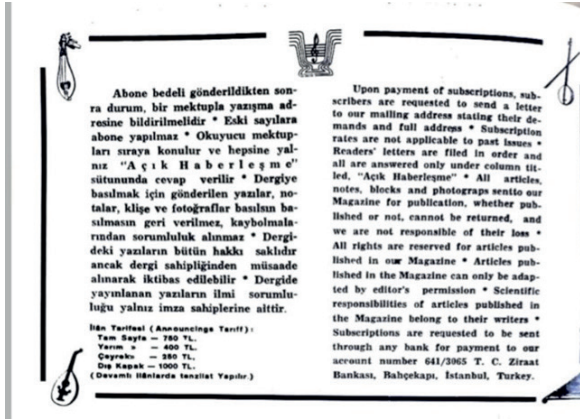
55

Şekil 21: Etem Üngör’ün “Türk Marşları Kitabım Hakkında” yazısı

Bu sayıda ismin ve kapağın değiştiği dikkat çekmiş, “içindekiler” bölümü kapağa taşınmıştır. Ayrıca mecmuanın ismi ile abonelik hakkında bilgilerin hem Türkçe hem de İngilizce olarak yayımlandığı gözlemlenmiştir (Şekil 22).



Şekil 22: 1967 yılı Ağustos sayısı kapak resmi



Şekil 23: Abonelik bilgileri

Bu sayıda en çok dikkat çeken konulardan biri mecmua kurulduğundan bu yana Türk musikisi eğitimi veren kurumun olmaması dile getirilirken Mete Görün'ün "Vakitsiz Kaybolan Değer" adlı yazısında İstanbul Belediyesi Konservatuarı'nın on yıldır varlığını sürdürdüğünden ve eğitici kadrosundan bahsedilmiştir.

Bu sayıda da Hüseyin Sadettin Arel'in "Türk Musikisi Ders Notları" ve Ayhan Zeren'in "Nazari Musiki" adlı yazısının yayımlandığı görülmüştür. Ayrıca "Arel Kitaplığı Kataloğu" ve "Opera Sayfası" bölümlerinin de serilerine devam ettiği gözlemlenmiştir. Yine ikinci yazısı olarak gösterilen "Kitab-ı İlm-i Musiki Alâ Vechî-lî Hurufat (Kantemiroğlu Edvarı)"ın seri olarak yazıldığı düşünülmektedir.

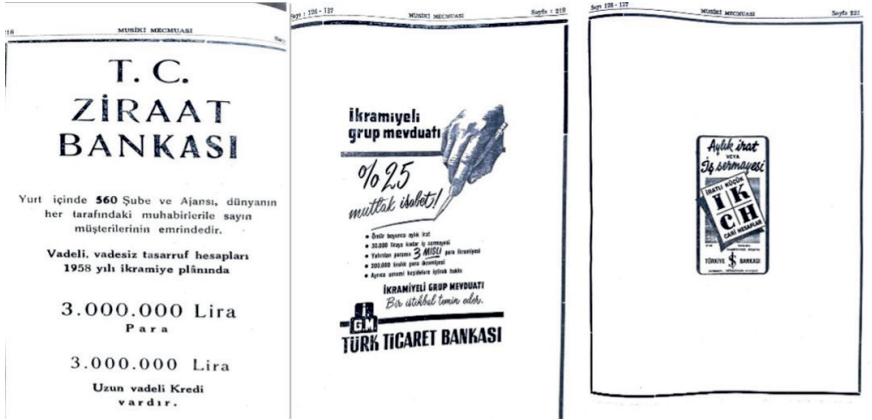
Mecmuada ilk kez “Türk Musikisi İçin Bir Bibliyografya Denemesi” Mustafa Yeşil tarafından yapılmış ve bu sayıda “B” ve “H” harfleriyle başlayan çalışmalar görülmüştür. Harflerden de anlaşıldığı üzere bu yazı da seri olarak devam etmektedir. Aynı zamanda bu mecmuada “1966 Müzik Yayınları” adı altında bir bibliyografya çalışması yapılmış ve bu çalışmada 1966 yılında yayınlanan eser, dergi, kitaplar ele alınmıştır.

Tabii ki bu sayıda da eleştiriler yazıları dikkat çekmektedir ki bu yazılardan biri “Yazık Oldu” adı ile TRT Repertuar Komisyonu eleştirisi, diğeri “Kulağımıza Takılanlar” adı ile gündemi eleştiren yazılardan oluşmuştur.

Bu dergide dini musiki ile ilgili de yazılar yayımlandığı gözlemlenmiştir. Süleyman Arısoy’un “Dini Musiki ve Mevlâna Celeleddin-i Rumî – Hacı Bektaş Veli Anma Törenleri” adlı yazısında iki ilim insanı hakkında övgüler içeren bir yazı ile Halil Can’ın kaleme aldığı “Dini Türk Musikisi Lügatı” bulunmaktadır.

Mecmua Reklamları

1948 yılında reklam yayını görülmemekle birlikte diğer yıllarda ağırlıklı olarak banka reklamlarının varlığından söz etmek mümkündür (Şekil 24).



Şekil 24: Banka reklamları

Bankalar dışında “İleri Türk Musikisi Konservatuvarı’nın neşir vasıtası” olarak gösterilen mecmuada İleri Türk Musikisi Konservatuvarı’nın tanıtımı ve konser duyuruları yapılmıştır (Şekil 25).

İleri Türk Musiki Konservatuvarı

Taksim Atatürk Lisesinde Pazar günleri saat 10'dan 18'e ve Çarşamba 18 den 20 ye kadar çalışmaktadır.

Her türlü alet dersleri ve dört telli kemençe metodu öğretilir.

Nota, solfej, nazariyat, armoni, kontrpuan, musiki tarihi dersleri verilir ve nadide klâsik eserler meşk edilir.

Müracaat : Pazar günleri 11 - 15

İleri Türk Musikisi Konservatuvarı

Çemberlitaş'ta Muallimler Birliği binasında
Türk Musikisinin Tanbur, Ut, Kanun, Keman, dört telli Kemençe, Ney, Viyolonsel gibi bütün âletleri öğretilir.

Musikimizin klâsik tasallurlarına ait her türlü eserler meşkedilir. Türk musikisi nazariyat, usulleri, makamları tedris edilir.

Başlangıçtan itibaren en ilerisine kadar solfej dersleri verilir.

Şu dersler okutulur:

Türk musikisinin bünyesinden doğan armoni, kontrpuan füg, kompozisyon, prozodi, enstrümantasyon, orkestrasyon. Türk ve Batı musikilerine ait eserlerin armoni, kontrpuan, form ve estetik bakımlarından tahli ve tenkidî

Türk musikisi tarihi, Batı musikisi tarihi.

Bütün bu dersler Dernek üyelerine mahsus ve ücretsizdir.

Öye kaydolunmak ve derslerin müfredatı ve saatleri hakkında malûmat almak için Pazar günleri öğleden sonra idareye müracaat edilebilir.

Konservatuvarımızda yetistilince öğrencilerden seçilerek müzik grupları tarafından konserler verilir.

Polifonik saz ve aile eserleri meşkedilince başka bir grupta çalıştırılır.

Konserlerde polifonik eserler icra edilir.

Sayın Nedim Ökmen'in
Himayesinde
Lâika Karabey idaresinde
İleri Türk Musikisi Konservatuvarı
KONSERİ
6 - Kasım - 1959
Cuma günü Ankara'da
III Tiyatro'da

Şekil 25: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı duyuruları

Mecmuada beste yarışmaları ile ilgili de duyurular yayımlanmıştır. İlanlardan yapılacak olan yarışmaların ödüllü olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 26).

Türk Musikisi Çok Sesli Beste Yarışması
Arel Beste Armağanı
1965
(Ölümünün 10. Yıldönümüne Münasebetiyle)

I. -AREL, çok sesli beste yarışması her yıl yapılacaktır.
II. Derece alanlara, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği, bütçesinin imkânları nisbetinde armağanlar verilecektir.
III. Yarışmaya katılan eserlerden, jüri tarafından beğenilenler «Musiki Mecmuası»nda yayımlanacak ve ayrıca bir antoloji halinde toplanacaktır.
IV. Katılma Şartları:
A. Yarışmaya katılacak eserlerin, Türk Musikisi sistemi, makamları ve usulleri ile ilgili ve ya daha fazla sesli bestelenmiş olması,
B. Batının eşit temperament sisteminin kullanılmaması,
C. Form serbesttir.
V. Bu yılın yarışması 30 Kasım 1965 de sonra erecek ve sonuç Aralık doğum günü olan 18.12.1965 günü ilan edilerek Musiki Mecmuasının Aralık 1965 sayısında yayınlanacaktır.
VI. Bu yılın armağanı olarak Birincilik ve İkinciye «Altın ve Gümüş Plaket» armağanları verilecektir.

Şekil 26: Çok sesli beste yarışması duyurusu

“ FENERBAHÇE MARŞI ”
YARIŞMASI

Memleketimizin en çok sevilen kulübü Fenerbahçe'ye, bir marş kazandırmak için Dünya gazetesi Fenerbahçe Kulübü ile işbirliği yaparak bir yarışma düzenlenmiş bulunmaktadır.
Bu müsabakanın sonunda Fenerbahçe Kulübü, Avrupanın diğer büyük takımları gibi her zaman her yerde binlerce kişi tarafından söylenecek bir marş talep olacaktır.
Yarışma şartları şöyledir:
1 Fenerbahçe melodisi Marş tarzında olacaktır.
2 Bestelenecek olan marş hem tek sesli hem koro halinde kolayca ve orkestra veya bando refakatinde olduğu gibi refakatsız da söylenebilir.
3 Yarışma 21. 8. 1965 den itibaren başlayacaktır.
4 İki kısım üzerinden yapılacak yarışmanın birincisi kısmı güfteçiler içindir, Yarışmaya güfte ile katılma süresi 20 Eylülde sona erecektir.
5 Gelen güftelerden yapılacak seçme sonunda 3 güfte ayrılacaktır. Bu üç güfte sahibine derhal beşer yüz lira ödenecektir.
6 Seçilen üç güfte besteciler tarafından bestelenecektir.
7 Bestekârlara tanınan zaman süresi 25 Eylül -24 Ekim arasındadır.
8 Bestekârların halk ve fâri önünde çalınacak eserlerinde birinciliği kazananlara 7500, ikinciliği kazananlara 2500, üçüncüye 1500 lira ödül verilecektir.
9 Birinci gelen bestecinin güfte yazarına da 2000 lira daha ödenecektir.
10 Dünya Gazetesi Spor Servisine müracaatları rica olunur.

Baskı tarihi : 18/9/1965

Şekil 27: Ödüüllü Fenerbahçe Marşı yarışması duyurusu

Ayrıca Odeon Plakçılık gibi büyük plak şirketleri ve müzik evleri ilanları da mecmuada yer almıştır (Şekil 28).

Dünyaca Tanınmış
THE BEATLES GRUBU
VE
PEPPINO DI CAPRI KENTETİ'nin
Bütün Repertuarını

 **ODEON** 

Plaklarında Dinleyebilirsiniz
ODEON; Yenilikleri günü gününe takilbeden bir firmadır.

Şekil 28: Odeon Plakçılık reklamı

M.A.G.A.
KOLLEKTİF ŞİRKETİ

Halit Ziya Bulvarı No. 16/A
Tel. : 23238 İZMİR

Her nevi müzik aletleri
Müzik Malzemeleri
Müzik Notaları
Metodlar
Şarkı ve Caz notaları

Tasraya
Odemeli Gönderilir.
Müzikten
bahsederseniz.
M A G A deyiniz.

Müzik Evi
Tahsin Özbeğ
Laleli, Fethiye
Cad. 13 - İstanbul

Müzik Evimizde her çeşit Mandolin ve Saz imâl edilir. Gitar, Akordeon, Ud, Keman, Klarnet ve bunlara ait her türlü Avrupa teller ve malzemeler bulunur. Yurdun her köşesine ödemeli, toptan ve perakende mail gönderilir. Ayrıca, notalı ve notasız Saz Dersleri verilir. Mektupla bilgi isteyiniz.

Tel : 27 77 59

Şekil 29: Plak şirketi ve müzik evleri reklamları

Mecmuada banka, plak şirketi, konserler, müzik evleri, eğitim kurumları ile ilgili ilanlar ağırlıklı olmakla birlikte incelenen sayılarda özellikle iki ilan dikkat çekmektedir. “Gripin” adı ile satılan ilaç ile sağlık sektörünün mecmuada maddi boyutuyla yer alması ve “Spor Toto” ilanları ile halkı yönlendirme, alışkanlık kazandırmaya çalışma amaçları olduğu düşünülebilir (Şekil 30).

GRIPIN
BÜTÜN AGRILARA KARŞI

GRIPIN
FAYDALIDIR...

SPOR TOTO
SİZİ REFAH SERVETE GÖTÜRÜR

Musiki (Bism: 12403 . A . 9731)

Şekil 30: Gripin ve Spor Toto reklamları

Sonuç

Mecmuanın kurucusu Hüseyin Sadettin Arel iken; sahibi ilk zamanlar Laika Karabey ve daha sonra Etem Üngör olmuştur. Dergi sahibinin her zaman diğer yazarlardan daha fazla yazısının yayımlandığı görülmüştür. Bununla birlikte özellikle adını daha sık duyduğumuz yazarlar; Dr. Cahit Öney, Dr.

Osman Şevki Uludağ, İsmail Baha Sürelsan, Halil Bedii Yönetken, Cahit Atasoy, Mete Görün, Fırat Kızıltuğ, Ayhan Zeren gibi yazarların yıllarca yazılarını paylaştıkları görülmüştür.

Mecmuanın sade ve anlaşılır bil dil ile kaleme alındığı görülmüştür. “Okuyucu ile haberleşme” bölümünde, okuyuculara verilen yanıtlar ile okuyucu gerek müzik türleri kapsamında, nazariyat konusunda, gerekse mecmua politikası dahilinde bilgilendirilmiştir. Okuyucuların beyanı üzerine eski sayılarda yapılan yazım yanlışları ve eksikler düzeltilerek okuyuculardan özür dilenmiştir. Tüm bu durumlar ile mecmuanın öğretici özellik taşıdığı, okuyucularının fikrine ve bilgisine önem verdiği görülmüş ve mecmua tıpkı mektuplaşır gibi okuyucu ile iletişimi devamlı kılmıştır. Mecmuanın bu özelliklerle okuyucuya saygınlığını arttırdığı düşünülmektedir. Ayrıca yanıtlarda kullanılan referanslar ve atıflar, mecmuanın bilimsel özellik taşıdığını gösterir niteliktedir.

“Şiirler ve notalar” bölümüne, mecmuanın ilk sayısı olan 1948 yılında rastlanmamıştır. Sonraki yıllarda bu bölümün uzun soluklu olarak devam ettiği görülmüş olmasına rağmen incelenen son iki yılda (1966, 1967) bu bölüme rastlanmamıştır. Okuyuculara verilen yanıtlar arasında amatör şiir ve bestelere de yer verdiklerini belirtmelerine rağmen, incelenen sayılarda söz konusu şiir ve bestelere rastlanmaması, mecmuanın tanınmış şair ve bestekarlara öncelik verdiğini düşündürmüştür. Mecmuada incelenen sayıların yıllarına dikkat edildiğinde, o dönemde yazılı şiir ve nota basımının azlığı sebebiyle amatörlerden önce profesyonel şair ve bestecilere yer vermeleri doğal bir durum olarak değerlendirilebilir. Ayrıca 1960 yılı Eylül sayısında yayımlanan “27 Mayıs Ordu ve Gençlik Marşı” ile şairin sözleri 27 Mayıs 1960 ihtilal günü kaleme alması ve daha sonra bestekarın bestelemesi ile mecmuanın gündemi takip ederek çeşitli yayınlar yaptığını düşündürmüştür.

1948 yılında Hüseyin Sadettin Arel’in kurduğu mecmua, aynı dönemde kurulan İleri Türk Musikisi Konservatuarı’nın neşir vasıtası olarak tanıtılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nde bu dönemlerde Türk müziği eğitiminin yasaklanması, örgün eğitimde yer almaması üzerine kurulan dernek niteliğindeki konservatuarın Türk müziği eğitimi vermeyi amaç edindiği bilinmektedir. Türk müziği eğitiminin örgün eğitimde yer almaya başladığı tarihe kadar mecmuadaki yazıların ana teması eğitimdeki eksikliklere yönelik eleştiriler olmuştur. Yazarlar kaleme aldıkları yazılarında genel olarak Türk müziği eğitiminin olmadığını ya da yetersiz olduğunu, radyo sınavlarındaki usulsüz alımları, konserlerde genç sanatçılar yerine yaşlı müzisyenlerin sahne almalarını, yasaklanan şarkıları eleştirmişlerdir. Yazarların amaçlarının gerek hükümetin gerekse müzisyenlerin Türk müziğine yeterince önem vermediklerini ifade etmeye çalışmak olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

Bir başka eleştiri konusu da Türkçeye önem verilmemesi üzerine yazılan

yazılarda belirtilmiştir. Konserlerde yabancı kelime ve yabancı şarkıların kullanılması sıkça eleştirilmiştir. Bu durum da derginin milliyetçi bir anlayışla yayınlandığını gösterir niteliktedir.

Mecmuanın eleştiri yazıları dışında genç müzisyenleri destekledikleri de gözlemlenmiştir. 1960 yılında müzisyen Kaya Bekat'ın besteleri notaya alma isteğini kabul etmeleri, 1961 yılında Kaya Bekat'a genç müzisyen olarak teşekkür etmeleri ve 1964 yılında artık Kaya Bekat'a yazarlık unvanı vermeleri bu durumu kanıtlar niteliktedir. Ayrıca 1961 yılı şubat ayı sayısındaki yazılarında liseli ve üniversiteli gençlerin Türk müziği üzerine dernek kurmaları ve konserler vermelerini de takdir edecek yazılara yer vermeleri de gençlere yönelik çalışmaların olduğunu düşündürmektedir.

1958 yılı Ağustos-Eylül sayılarında Laika Karabey'in "Seyahat Mektupları" adlı yazısının İngilizce çevirisinin de yer alması, mecmuanın yabancı üyeleri olabileceğini ya da yurtdışında başka dergilerde de bu yazının yayımlanma ihtimalini göstermektedir. Ayrıca 1960 yılı itibari ile yabancı yazarların mecmuada yayım yapmasıyla, mecmua içeriğinin sadece Türk müziği yazıları ile sınırlı kalmadığı görülmüş ve mecmuanın uluslararası boyut kazandığını düşündürmüştür. Bununla birlikte 1964 yılında Basın İlan Kurumu'nun yer aldığı sayfada "Dış Muhabirler" başlığı altında yer alan 27 ülke ile mecmuanın yurtdışında da dağıtımında olması ve aboneleri olmasıyla, mecmuanın uluslararası hizmet verdiğini göstermiştir. Mecmuanın yurtdışı bağlantılarını kanıtlayan bir diğer durum da 1967 yılı sayılarında mecmua kapağında açıklamanın ve abonelik bilgilerinin İngilizce olarak da yer alması gösterilebilir.

1948 ve 1967 yılları arasında ulaşılabilen ve taranan mecmualar genel itibari ile ele alındığında Türkiye'nin en uzun soluklu sürelî müzik yayını olduğu ve dönemin şartları dahilinde mecmuaların Türk müziği eğitiminin sağlanması için ders niteliği taşıdığı görülmüştür. Zaman içinde Klasik Batı müziği türleri ve müzisyenlerine yer verilmiş olsa da ağırlık Türk müziği üzerine yapılan çalışmalardan oluşmuştur. 19 yıllık yayın hayatına bakıldığında dönemsel değişimler yaşayan mecmuanın, Türk Müziği tarihine yaptığı tanıklığın günümüz Türk müziği araştırmalarında kültürel analiz ve yorumlama aşamalarında önemli referans kaynak olma özelliğini sürdürmektedir.

References

AYDIN B. (2004), *Âlem-i Mûsikî (Çeviriyazım ve İnceleme)*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

AYDIN T. (2005), 1990 Yılı Sonrası Kitle İletişim Araçlarının Müzik Medyası Üzerine Etkisi, İstanbul, *Müzikte Temsil&Müziksel Temsil*, S.2, YIL 1, 430-434.

KUYUCU M. (2018), “Musiki Mecmuası” Dergisi Örneğinde Türkiye’de Müzik Dergiciliğinin Yaşadığı Değişim Üzerine Betimsel Bir Analiz, 3. Uluslararası İletişim, Edebiyat, Müzik ve Sanat Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar Kongresi, 1.b., İstanbul: Güven Plus Grup A.Ş. Yayınları, 228-242.

KUYUCU M. (2013), Türkiye’de Müzik Basını Tarihi ve Hey Dergisi Örneği, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, C.2, S.2, 24-51.

MUTLU E. (2018), *Kitle İletişim Kuramları*, 3.b., Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZCAN N. (2012), *Musiki Mecmuası*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.31.

ÖZKAN G. (2010), Türkiye’de Müzik Yayıncılığı ve Müzik Dergileri, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

RİGEL N., BATUŞ G., YÜCEDOĞAN G., ÇOBAN B. (2005), *Kadife Karanlık*, 2.b., İstanbul: Su Yayınevi.

USLU A. D. (2009), *Müzikte Toplumsal-Kültürel Farklılaşma ve Medya; “İstanbullu Müzik” Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÜNAL A. (2010), *Rolling Stone Dergisi’nde Fotoğrafın Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YAYLAGÜL L. (2006), *Kitle İletişim Kuramları*, 1.b., Ankara: Dipnot Yayınları.

İnternet Kaynakları

<https://sozluk.gov.tr/> (13.05.2022).