



ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU  
 ATATÜRK SUPREME COUNCIL FOR CULTURE, LANGUAGE AND HISTORY  
 ВЫСШЕЕ ОБЩЕСТВО ПО ТУРЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ, ЯЗЫКУ И ИСТОРИИ имени АТАТЮРКА

# 38. ICANAS

(Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)  
 (International Congress of Asian and North African Studies)  
 (Международный конгресс по изучению Азии и Северной Африки)

10-15.09.2007 ANKARA / TÜRKİYE

**BİLDİRİLER/ PAPERS / СБОРНИК СТАТЕЙ**

**MÜZİK KÜLTÜRÜ VE EĞİTİMİ**

**MUSIC CULTURE AND MUSIC EDUCATION**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И МУЗЫКАЛЬНОЕ  
 ОБРАЗОВАНИЕ**

**I. CİLT / VOLUME I / ТОМ I**

**ANKARA-2009**

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU YAYINLARI: 9

**5846 Sayılı Kanuna göre bu eserin bütün yayın, tercüme ve iktibas hakları Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumuna aittir. Bildiri ve panel metinleri içinde geçen görüş, bilgi ve görsel malzemelerden bildiri sahipleri ve panel konuşmacıları sorumludur.**

**All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form, by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the Publisher, except in the case of brief quotations, in critical articles or reviews. Papers reflect the viewpoints of individual writers and panelists. They are legally responsible for their articles and photographs.**

Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (38: 2007: Ankara)

38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007 – Ankara / Türkiye: Bildiriler: Müzik Kültürü ve Eğitimi = 38<sup>th</sup> ICANAS (International Congress of Asian and North African Studies) 10-15 September 2007. – Ankara / Türkiye: Papers: Music Culture and Music Education / Yayına Hazırlayanlar / Editors; Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Ali Uçan, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın. – Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 2009.

I.c.; 24 cm (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları: 9)

**ISBN 978-975-16-2102-7**

1. Kültür, Asya-Toplantılar. 2. Kültür, Kuzey Afrika-Toplantılar. 3. Müzik -Toplantılar I. Dilek, Zeki (yay. haz.) II. Akbulut, Mustafa (yay. haz.) III. Uçan, Ali Özer, Zeynep Bağlan (yay. haz.) IV. Gürses, Reşide (yay. haz.) V. Karababa Taşkın, Banu (yay. haz.)

301.2

**Yayına Hazırlayanlar/Editors:** Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Ali Uçan, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın.

**ISBN**

**Kapak Tasarım/Cover Design:** Tolga Erkan

**Baskı/Print:** Fayton Tanıtım Yay. Org. İnş. Taş. ve Bil. Hizm. Tic. Ltd. Şti.

Mebusevleri Ergin Sokak No: 33/5 • Tandoğan/ANKARA

**Tel:** (0312) 223 65 55 **Fax:** (0312) 223 66 64

**e-posta/e-mail:** ayse@faytontanitim.com

**Web:** www.faytontanitim.com

**Baskı Sayısı / Number of Copies Printed:** 450

Ankara 2009

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu

**Adres/Address:** Atatürk Bulvarı Nu: 217, 06680

Kavaklıdere-ANKARA/TÜRKİYE

**Tel.:** 90 (0312) 428 84 54

**Belgegeçer/Fax:** 90 (0312) 428 85 48

**e-posta/e-mail:** yuksekkurum@aturkyuksekkurum.gov.tr

**ULUSLARARASI DANIŞMA KURULU**  
**INTERNATIONAL ADVISORY BOARD**  
**МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОРГКОМИТЕТ**

Abdıldacan AKMATALİYEV	Kırgızistan//Kyrgyzstan/Кыргызстан
Muhammet Adnan el BAKHİT	Ürdün/Jordan/Иордания
Jugderyn BORR	Moğolistan/Mongolia/Монголия
Nizami CAFEROV	Azerbaycan/Azerbaijan/Азербайджан
Jean-Louis Bacque-GRAMMONT	Fransa/France/Франция
Halil GÜVEN	Kuzey Kıbrıs/North Cyprus/Северный Кипр
Mansura HAYDAR	Hindistan/India/Индия
György HAZAI	Macaristan/Hungary/Венгрия
Şakir İBRAYEV	Kazakistan/Kazakhstan/Казахстан
Mustafa İSEN	Türkiye/Turция
Abdallah J. JASSBİ	İran/Iran/Иран
Quacem Abdo KACEM	Mısır/Egypt/Египет
Barbara KELLNER – HEINKELE	Almanya/Germany/Германия
Kemal el KORSO	Cezayir/Algeria/Алжир
Mitsuki KUMEKAWA	Japonya/Japan/Япония
Charles LE BLANC	Kanada/Canada/Канада
Andrew MANGO	İngiltere/UK/Англия
Lesya V. MATVEEVA	Ukrayna/Ukraine/Украина
Justin A. McARTHUR	ABD/USA/США
Naeem QURESHI	Pakistan/Pakistan/Пакистан
Rostislav B. RYBAKOV	Rusya/Russia/Россия
Jikido TAKASAKI	Japonya/Japan/Япония
Abduljelil TEMİMİ	Tunus/Tunisia/Тунис
Sadık TURAL	Türkiye/Turция
Dmitri D. VASİLYEV	Rusya/Russia/Россия
Hu ZHENHUA	Çin/China/ Китай

**ULUSAL DÜZENLEME KURULU**  
**NATIONAL ORGANIZATION COMMITTEE**  
**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОРГКОМИТЕТ**

Beşir ATALAY\*  
Sadık TURAL Başkan / President  
Şükrü Halûk AKALIN  
Mustafa AKBULUT  
Seçil Karal AKGÜN  
Nusret ARAS  
Zeki Cemil ARDA  
Esat ARSLAN  
Ayşe AYATA  
Tuncer BAYKARA  
Ahmet BURAN  
Salim CÖHCE  
Zeki DİLEK  
Emel DOĞRAMACI  
Nevzat GÖZAYDIN  
Bozkurt GÜVENÇ  
Yusuf HALAÇOĞLU  
Osman HORATA  
Mustafa İSEN  
Esin KÂHYA  
Tahsin KESİCİ  
Suna KİLİ  
Utkan KOCATÜRK  
Zeynep KORKMAZ  
Bülent OKAY  
Hasan ONAT  
İlber ORTAYLI  
Zeynep Bağlan ÖZER  
Osman Fikri SERTKAYA  
Aslı Özlem TARAKÇIOĞLU  
Cemalettin TAŞKIRAN  
Kâzım YETİŞ  
Refet YİNANÇ

\* Prof. Dr., Hükûmet adına eş güdümden sorumlu Bakan/The State Minister,  
Prof. Dr. Beşir ATALAY is the coordinator.

**YÜRÜTME KURULU**  
**EXECUTIVE COMMITTEE**  
**ОПІКОМІТЕТ**

Sadık TURAL	Başkan/President
Zeki Cemil ARDA	Başkan Yrd./Vice President
Tuncer BAYKARA	Başkan Yrd./Vice President
Ahmet BURAN	Başkan Yrd./Vice President
Zeki DİLEK	Başkan Yrd./Vice President
Mustafa AKBULUT	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Cemalettin TAŞKIRAN	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Esat ARSLAN	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Aslı Özlem TARAKÇIOĞLU	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Reşide GÜRSES	Genel Sekreter Yrd./Asistant to Secretary General
Banu KARABABA TAŞKIN	Genel Sekreter Yrd./Asistant to Secretary General

**ANA KONULAR VE SORUMLULARI**  
**MAIN TOPICS/SECTIONS AND THE CHAIRS**  
**ГЛАВНАЯ ТЕМАТИКА И ОТВЕТСТВЕННЫЕ ЛИЦА**

1. Dil Bilimi, Dil Bilgisi ve Dil Eğitimi - Prof. Dr. Zeynep KORKMAZ  
Linguistics, Grammar and Language Teaching  
Языкознание, грамматика и обучение языку
2. Tarih ve Medeniyetler Tarihi - Prof. Dr. Salim CÖHCE  
History and History of Civilizations  
Общая история и история цивилизаций
3. Din - Prof. Dr. Hasan ONAT  
Religion  
Религия
4. Felsefe - Prof. Dr. Esin KÂHYA  
Philosophy  
Философия
5. Maddi Kültür - Prof. Dr. Mustafa ARLI  
Material Culture  
Материальная культура
6. Doğubilim Çalışmaları - Prof. Dr. Bülent OKAY  
Oriental Studies  
Исследования по востоковедению
7. Çevre, Kentleşme Sorunları ve Çözümleri - Prof. Dr. Ayşe AYATA  
Problems and Solutions of Environment and Urbanization  
Проблемы экологии и урбанизации и пути их решения
8. Kültürel Değişim, Gelişim ve Hareketlilik - Prof. Dr. Bozkurt GÜVENÇ  
Cultural Change, Growth and Mobility  
Культурный обмен, развитие и мобильность
9. Ekonomi - Prof. Dr. Ayhan TAN  
Economics  
Экономика
10. Uluslararası İlişkiler - Prof. Dr. Osman Metin ÖZTÜRK  
International Relations  
Международные отношения
11. Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri - Prof. Dr. Kâzım YETİŞ  
Problems and Solutions in the Science of Literature  
Проблемы литературоведения
12. Müzeler, Arşivler, Kütüphaneler, Yayınevleri, Telif Hakları  
Prof. Dr. Mustafa AKBULUT  
Museums, Archives, Libraries, Publishers, Copyright Issues  
Музеи, архивы, библиотеки, издательства, авторские права
13. Müzik Kültürü ve Eğitimi - Prof. Dr. Ali UÇAN  
Music Culture and Music Education  
Музыкальная культура и музыкальное образование

## İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS/СОДЕРЖАНИЕ

	Sayfa Numarası/Page Number/Стр.
SUNUŞ .....	XIII
PREFACE.....	XIV
YURTTA SULH, CİHANDA SULH KATILIMCILARA SAYGILARIMLA.....	XV
PEACE AT HOME PEACE IN THE WORLD A GREETING TO THE PARTICIPANTS.....	XVII
МИР В СТРАНЕ - МИР ВО ВСЁМ МИРЕ ОБРАЩЕНИЕ К УЧАСТНИКАМ КОНГРЕССА.....	XIX
38. ICANAS KAPANIŞ KONUSMASI.....	XXI
CLOSING REMARKS ICANAS 38.....	XXIII

## BİLDİRİLER/PAPERS/СТАТЬИ

DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ MÜZİKLERİNİN POPÜLERLEŞME SÜRECİ VE ETKİLENİMLERİ AKAT, Abdullah.....	1
CUMHURİYET'İN 10. YILINDA BİR MUHALİF OPERET: <i>LÜKÜS HAYAT</i> AKGÜL, L. Hilal.....	15
FARKLI TOPLUMLARDA MÜZİĞİN DUYGU BAĞINI OLUŞTURMASINDAKİ FONKSİYONEL ETKİLERİ ALTINÖLÇEK, Haşmet.....	25
ÜÇÜNCÜ BİNYILDA TÜRKİYE'DE MÜZİK ÖĞRETMEN ADAYLARININ VE ÖĞRETMENLERİN SORUNLARI ARSLAN, D. Ali .....	33
ULUSAL KÜLTÜRÜN YARINLARA TAŞINMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ VE YARININ MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN TOPLUMSAL PROFİLLERİ ARSLAN, D. Ali .....	51
MÜZİK ÖĞRETMEN ADAYLARININ, ÖĞRETMENLİK MESLEĞİNE YÖNELİK TUTUMLARININ İNCELENMESİ ARSLAN, D. Ali .....	67
KORUNMA, YAŞATMA VE NOTALAMA KAPSAMINDA; GELENEKLİ MÜZİKTE (BESTELERDE VE DERLEMELERDE) YAPILAN HATALAR VE ARŞİVLEMENİN ÖNEMİ AY, Gökten .....	81
TÜRK BEŞLERİ'NİN ESERLERİNDE GELENEKLİ MÜZİKLERİMİZE İLİŞKİN UNSURLARIN KULLANIMLARI VE BU UNSURLARIN KULLANIMLARI EKSENİNDE İKİ ÖRNEK PİYANO ESERİNİN ANALİZİ AYDINER, Mehtap .....	95

CUMHURİYET’TEN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL KÜLTÜREL DEĞİŞİM SÜRECİNDE MÜZİK VE MÜZİK EĞİTİMİ BARIŞ, Dolunay Akgül-ECE, Ahmet Serkan .....	107
UDU’NUN AFRİKA GERÇEKLİĞİ KORUNARAK ANADOLU BİRİKİMİNİN VERİLERİYLE YENİ RİTİM ALETLERİNİN TASARIM SERÜVENİ BAYKAL, Zafer .....	121
ÇENG: BİR ÇALGININ TOPLUMSAL CİNSİYET ÜZERİNDEN KADIN SİMGESİ OLARAK KUZEY HİNT, TİMUR VE OSMANLI SARAYLARINDAKİ GÖRSEL MALZEMELER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ BEŞİROĞLU, Ş. Şehvar- KOÇHAN, Günay .....	127
TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN MÜZİK DERSLERİNE YANSIMASI BOLAT, Melike .....	141
TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE SÖZEL YAPI BULUT, Mustafa Hilmi .....	151
MODAL SYSTEMS ON THE UD ACCORDING TO ŞERİF MUHİDDİN’S TUNNING CHABRIER, Jean-Claude C. ....	167
MÜZİKOTERAPİNİN BİYOLOJİK, PSİKOLOJİK VE SOSYAL ETKİLERİ ÇOBAN, Deniz Adnan .....	171
TÜRK MUSİKİSİ İCRASINDA ARMUDİ KEMENÇE VE GEÇİRDİĞİ TEKNOLOJİK GELİŞMELER ÇOLAKOĞLU, Gözde-EKEN, Merve.....	179
TOPLUMSAL YAŞAMDA MÜZİĞİN YERİ VE ÖNEMİ ÇUHADAR, C. Hakan.....	195
MÜZİK, BİLİM VE UYGARLIK DALOĞLU, Yavuz.....	211
MÜZİK YAZISININ NESİLLERARASI YOLCULUĞU: NAYÎ OSMAN DEDE VE ABDÜLBAKİ NASIR DEDE DOĞRUSÖZ, Nilgün .....	227
TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ ARAŞTIRMACILIĞININ DÜNÜ, BUGÜNÜ VE YARINI: MÜZİK BİLİMİNDEKİ HAZİNELER VE GİZLİ İPUÇLARI DOĞRUSÖZ, Nilgün .....	235
ROCK MÜZİĞİN DOĞUŞU VE TÜRK ROCK MÜZİĞİ DUMAN, Sabit .....	239
TÜRKÜLERDE GEÇEN TÜRKİYE DIŞINDAKİ YER İSİMLERİ DURSUNOĞLU, Halit-GÜLERYÜZ, Şebnem .....	251
TÜRK HALK MÜZİĞİ EZGİLERİNDEKİ EKSİKLİKLERİN GİDERİLEREK GELECEĞE İNTİKÂLİ VE KORUNMASI EKE, Metin .....	275
MÜZİĞİN KİŞİSEL-TOPLUMSAL-ULUSAL-ULUSLARARASI İŞLEVLERİ ÜZERİNE ERDAL, Gülşen Göksele .....	287
NİHAVENT ŞARKILARDA ARALIKLARIN KULLANIMI EROL DÜZBASTILAR, Meltem .....	295



MÜZİĞİN TOPLUMSAL İŞLEVİ MÜZİK, SİYASET, DİN VE EKONOMİ GÖHER, Feyzan M. ....	301
TOPLUMSAL DEĞERLER VE ÇOCUK ŞARKILARININ KONULARI GÖHER, Feyzan M. ....	315
KORO MÜZİĞİNİN TOPLUMSAL İŞLEVLERİ AÇISINDAN TÜRKİYE KOROLAR ŞENLİĞİNİN KAZANDIRIŞLARI ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME GÖKÇE, Mete .....	325
KEREM OPERASI GÜLEÇ, Elif Sanem .....	353
MÜZİĞİN KİŞİSEL İŞLEVLERİ AÇISINDAN MÜZİK EĞİTİMİNDE GÜDÜLENMENİN ÖNEMİ GÜLEÇ, Kübra Sevim .....	365
UYGUR TÜRKLERİNİN DÜNYACA MEŞHUR 12 MAKAMININ YARATICISI AMANNİSAHAN HACI, Rukiye .....	377
МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИКА СВЯЩЕННОГО КОРАНА. ТЮРКСКАЯ ТРАДИЦИЯ İMAMUTDİNOVA, Zilya/ İMAMUTDİNOVA, Зилья .....	383
İRAN TÜRKLERİNDE MÜZİĞİN ULUSAL İŞLEVİ KAFKASYALI, Yavuz Selim .....	401
SÖZLÜ AKTARIM GELENEĞİ BAĞLAMINDA ÇALGI ÖĞRETİMİ: BOLU İLİ ÖRNEĞİ KALYONCU, Nesrin-ÖZATA, Cemal .....	415
A COMPARATIVE VIEW OF THE MEY, BALABAN AND DUDUK AS ORGANOLOGICAL PHENOMENA KARAHASANOĞLU, Songül .....	437
MÜZİK EĞİTİMİNDE TEKNOLOJİK YAKLAŞIMLAR KASAP, Belir Tecimer .....	447
ÇOK SESLİ BATI MÜZİĞİNİN TÜRK MODERNLEŞMESİNDEKİ ÖNEMİ KILIÇ, Fahri .....	455
MÜZİĞİN KİŞİSEL, TOPLUMSAL, ULUSAL VE ULUSLARARASI İŞLEVLERİNİN MÜZİK EĞİTİMİNE ETKİLERİ KILIÇ, Tuba .....	465
BİLDİRİLERDEKİ RENKLİ RESİMLER .....	479
<b>II. CİLT</b>	
TÜRK TOPLUM YAPISI VE GELENEKSEL MÜZİK TÜRLERİ ETKİLEŞİMİ KURTULDU, M. Kayhan .....	503
MÜZİK BEĞENİSİNDE KÜLTÜREL ETKENLER: BİR fMRI ÇALIŞMASI KUTLUK, Fırat-KARŞICI, Gülay-GEDİK, Ali Cenk .....	519

“LET ALL THE CHILDREN DANCE AND PEACE SHALL SURELLY FOLLOW” THE ROLE OF DANCE AND MUSIC EDUCATION IN SUSTAINING WOLD PEACE (ON THE EXAMPLE OF THE DANCE AND MUSIC CULTURE OF THE INDONESIAN ISLAND OF BALI) LESNER-SZWARC, Renata .....	539
ABOUT A MUSICAL INSTRUMENT MENTIONED IN “KNIGHT IN A TIGER’S SKIN” BY SHOTA RUSTAVELI LORTKIPANIDZE, Ketevan .....	547
ПРОБЛЕМА РАСШИФРОВКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИНДИЙСКОГО НОТОПИСЧОГО МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ 5-13 ВЕКОВ. MOROZOVA, Tatyana/МОРОЗОВА, Татьяна .....	551
TÜRKİYE’DE MÜZİK VE DİL EKSENİNDE KÜLTÜREL YOZLAŞMA ONUK, Özlem .....	557
FASIL ŞARKICILIĞI AÇISINDAN TÜRK MAKAM MÜZİĞİ’NDE SÜSLEMELER ÖZBİLEN, N. Özgül–AYANGİL, Ruhi .....	565
POPÜLERLEŞME SÜRECİNDE TÜRK MÜZİĞİ VE BU SÜREÇTE BESTEKÂR SADETTİN KAYNAK ÖZDEMİR, Sinem .....	573
TÜRKİYE’DE AYDINLANMA SÜRECİNDE MÜZİK ÖZDEN, F. Deniz .....	587
“YURTTA SULH, CİHANDA SULH” SÜRECİNDE; “MÜZİKTE YOZLAŞMA VE KİRLENME” BAĞLAMINDA, “TÜRK MÜZİK ÖĞRETMENLERİ”NİN GÖREV VE SORUMLULUKLARI ÖZEREN, Alp .....	599
TÜRKİYE’DE İLKÖĞRETİM MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMININ ÇÖZÜMLENMESİ ÖZGÜL, İlhan .....	609
MÜZİKTE BEDEN-ZİHİN İLİŞKİSİ ÖZMENTEŞ, Gökmen .....	627
MÜZİĞİN BİREYSEL İŞLEVLERİ İLE ERİKSON’UN PSİKO-SOSYAL GELİŞİM KURAMININ İLİŞKİLENDİRİLMESİ ÖZTOSUN ÇAYDERE, Öznur-DEMİRKAYA, Ezgi .....	649
TWO REPRESENTATIVE WOMEN’S THEATRICAL OPERA COMPANIES: COMPARING TAKARAZUKA IN JAPAN TO ETUSGEKI IN CHINA SAITO, Kazue.....	659
ASYA’DAN BALKANLARA BENZEŞİK KÜLTÜREL COĞRAFYA ÇALGILARININ BATI SENFONİK ORKESTRASINA ALTERNATİF ÖZGÜN BİR ORKESTRAL OTURTUMDA KULLANILMALARI SARI, Ayhan.....	663
TAŞ PLAKLARDAN TÜRK OPERETLERİNİN TESPİTİ ŞENOCAK, Emel.....	669
İLKÖĞRETİMDE MÜZİK EĞİTİMİ (TÜRKİYE VE NİJERYA ÖRNEĞİ) ŞENTÜRK, Nezihe.....	681

MÜZİSYENLERDE EL DOMİNANSI VE SEREBRAL LATERALİZASYON TARMAN, Süleyman .....	693
TÜRK MÜZİĞİ TERMİNOLOJİSİNDE YOZLAŞMA/ÖRNEK OLAY ANALİZİ: ŞARKI FORMU TOHUMCU, Ahmed .....	711
ÖRNEK OLAY ANALİZİ: AHIRKAPI ROMANLARI’NDA DİL, MÜZİK VE KİMLİKSEL SUNUM İLİŞKİSİ TOHUMCU, Zeynep Gonca Girgin .....	719
CUMHURİYET’İN KURULMASINDAN SONRA BESTELENEEN İLK TÜRK OPERA.SI: ÖZSOY DESTANI TUNÇDEMİR, İlknur .....	737
‘YURTTA BARIŞ DÜNYADA BARIŞ’ SÜRECİNDE MÜZİK VE MÜZİKÇE UÇAN, Ali .....	757
TÜRKİYE’DEKİ MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALLARININ TEKNOLOJİK ALTYAPI DURUMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ UÇANER, Burçin .....	793
GELİŞEN MÜZİK ENDÜSTRİSİ VE BUNUN MÜZİKSEL YOZLAŞMAYA ETKİLERİ UÇAR, Murat Cenap .....	801
MÜZİK EĞİTİMİNİN KİŞİLİK VE SOSYAL GELİŞME AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ USLU, Mustafa .....	811
KEMANİ HIZIR AĞA, TÜRK MÜZİĞİNDE BATILILAŞMANIN BAŞLANGICI MI? USLU, Recep .....	827
TÜRK MÜZİK DERS PROGRAMLARI VE BATILILAŞMA, KÜRESELLEŞME, KÜLTÜREL KİMLİK, “YURTTA SULH, DÜNYADA SULH” UZ, Abdullah .....	833
GELENEKSEL MÜZİĞİMİZİN İNSAN SAĞLIĞI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE MÜZİKLE TEDAVİ ÜNAL, Funda Sevilay .....	849
GELENEKLİ MÜZİKLERİN ARAŞTIRILMASINDA BİLGİSAYAR DESTEKLİ İSTATİSTİKSEL ANALİZ YÖNTEMİ YALÇINKAYA, Begüm .....	857
ÇALGILARDA İŞLEVSEL GELİŞİM YEĞİN, Veyis .....	865
ASHOOGH LOVE ROMANCE IN THE CONTEXT OF THE NEAR EAST MUSICAL INTERRELATIONS YERNJAKYAN, Lilit .....	871
EVRENSEL DEĞERLER ARASINDA YER ALAN BARIŞ TEMASININ TÜRK OKUL ÇOCUK ŞARKI SÖZLERİNE YANSIMASI YÖNDEM, Sadık-UÇAR, Murat Cenap.....	885
THE MAIN TENDENCIES OF ASIAN MUSIC RESEARCH IN NEW RUSSIA YUNUSOVA, Violetta.....	895

MÜZİKALHNE OBRADOBANE: SKRIPICHNAYA SHKOLA KAZAKHSTANA  
ZHUNUSBEKOVNA, Zhumabekova Dana/ЖУНУСБЕКОВНА, Жумабекова Дана..... 905

**MÜZİK ATÖLYE ÇALIŞMASI**

**MUSIC STUDIO WORKSHOP**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ СТУДИЯ**

MÜZİK ATÖLYE ÇALIŞMASI RAPORU: ATASÖZLERİ VE TEKERLEMELERLE  
YARATICI MÜZİKSEL ÇALIŞMALAR  
Nesrin KALYONCU ..... 927

**PANEL/КРУГЛЫЙ СТОЛ**

KLASİK TÜRK MUSİKİSİNİN DÜNÜ, BUGÜNÜ VE YARINI  
THE PAST, PRESENT AND FUTURE OF CLASSICAL TURKISH MUSIC  
ТУРЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА  
Özgen GÜRBÜZ..... 933  
S. Şehvar BEŞİROĞLU ..... 934  
GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE TINİ ARAYIŞLARI  
Ayhan SARI ..... 937  
Ali BALAKBABALAR ..... 939  
KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN BUGÜNKÜ SORUNLARI  
Timuçin ÇEVİKOĞLU..... 944

**PANEL/КРУГЛЫЙ СТОЛ**

TÜRK HALK MUSİKİSİNİN DÜNÜ, BUGÜNÜ VE YARINI  
THE PAST, PRESENT AND FUTURE OF TURKISH FOLK MUSIC  
ТУРЕЦКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА  
Nevzat GÖZAYDIN..... 953  
Mehmet ÖZBEK ..... 953  
TÜRK HALK MÜZİĞİNİN EĞİTİM KURUMLARINDAKİ YERİ  
Serbülent YASUN ..... 958  
TÜRK HALK MÜZİĞİNİN GELECEĞİNİ KÜLTÜREL YAPI BELİRLEYEBİLİR Mİ?  
Ayten KAPLAN ..... 960  
Göktaş AY ..... 965  
TÜRK HALK MÜZİĞİNİN YENİ DÖNEMİ  
Sadettin KÖSELERLİ ..... 967  
**BİLDİRİLERDEKİ RENKLİ RESİMLER** ..... 971  
**THE COLOURED PICTURES OF THE PAPERS**  
**ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ И ФОТОГРАФИИ**

## SUNUŞ

38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) toplantısı 10-15 Eylül 2007 tarihinde Türkiye'nin başkenti Ankara'da gerçekleştirilmiştir. ICANAS, 1873 yılından bu yana dünyanın tanıdığı ve geleneği çok önceden oluşmuş, farklı ülkelerden çeşitli sahalardaki bilim insanlarını bir araya getiren en katılımcı ve en büyük toplantılardan biridir.

Bu toplantıya 3000'in üzerinde başvuru yapılmıştır. 38. ICANAS Yürütme Kurulu ve 13 Ana Konu Sorumlusu'nca kabul edilen 62 ülkeden 1500 dolayındaki bildiriye kongre programında yer verilmiştir. İki ayrı Kongre Merkezi'nde bulunan 17 salonda gerçekleştirilen 287 oturumda günümüz teknolojisi de kullanılarak bildiri sunumları yapılmıştır. Sunulan 162 ortak bildiride 342 bilim insanının ismi yer almıştır. Ayrıca 7 ana konuda, 18 panelde 100'ün üzerinde panelist konuşmacı olarak katılmıştır. 300'ü aşkın kişi de bildirisiz olarak kongreyi takip etmiştir.

38. ICANAS'ın bir diğer özelliği de, bu toplantıların sürekliliği açısından önemli olan çok sayıda genç bilim insanının kongreye katılımının sağlanması olmuştur.

Kongre'de sunulan ve "tarafımıza teslim edilen bildiriler" sunulduğu ana konu başlığı altında baskıya hazırlanmıştır. Baskı aşamasında bildiriler yayımlanacağı şekliyle sahiplerine e-posta ile ulaştırılmıştır. Böylece bildirilerin bir defa daha gözden geçirilmeleri sağlanmıştır. Bildirilerde görev yeri ve iletişim bilgileri bulunanların bu bilgileri, yayında yer almıştır. Panel metinleri, ait oldukları ana konulara ilişkin bildirilerin sonunda yer almıştır. Bildirilerdeki renkli resimlere kitabın sonunda yer verilmiştir.

Kongre'ye ait bildiri kitaplarının tamamında, 38. ICANAS Başkanı'nın, Kongre'nin II. Duyurusu'nda ve Genel Ağ (<http://www.icanas38.org.tr>) sayfamızda Türkçe-İngilizce-Rusça olarak yer almış olan parola metni ile Kongre kapanış konuşmasının yanı sıra, Uluslararası Danışma Kurulu, Ulusal Düzenleme Kurulu, Yürütme Kurulu ve Ana Konu Sorumlularına ait listelerin yer alması görüşü benimsenmiştir.

13 Ana Konu'da, farklı alt başlıklarda, ayrıntılı bilgileri de kapsayan ve üç ayrı dilde sunulan bildirilerin yer aldığı bir yayın hazırlamanın zorluğunu takdir edeceğinizi ümit etmekteyiz. 62 ülkeden katılımın sağlandığı böylesine büyük bir Kongre'yi başarıyla tamamlamış ve takip eden yıl, bildirileri içeren kitapları yayımlamaya başlamış olmanın gururuyla 38. ICANAS Ana Konu Sorumluları, Uluslararası Danışma Kurulu, Ulusal Düzenleme Kurulu, Yürütme Kurulu ile Kongre'de görev alan ve destekte bulunan kişi ve kuruluşlara katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

Kitapta yer alan bildirilerdeki her cümlenin bilgi ve bilim dünyasına yeni yorum ve katkılar getirmesi dileğimizle...

**Zeki DİLEK**

**38. ICANAS Ulusal Düzenleme Kurulu Başkan Yrd.  
Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkan Yrd.**

## PREFACE

The 38<sup>th</sup> ICANAS (International Congress for Asian and North African Studies) was held in Ankara, the capital of Türkiye, on September 10-15, 2007. The world known ICANAS has been organized since 1873 and has established its esteemed tradition. It is one of the biggest organizations in terms of participation which brings many academicians together from different countries who have expertise in many scholarly fields.

The 38<sup>th</sup> ICANAS received 3000 applications. The program of the Congress includes 1500 papers from 62 countries accepted by the Executive Committee and the 13 chairs of the Main Topics. The papers presented in 287 sessions by using today's technological facilities in 17 halls of the two major Congress Centers. 162 papers jointly presented by academicians. In addition to this, more than 100 panelists made presentations at 18 panels in 7 main topics. 300 participants attended the congress without presentations.

One of the important features of the 38<sup>th</sup> ICANAS was to encourage and enable the participation of younger scholars in order to provide continuity of the Congress.

The papers forwarded to the Executive Committee were made ready for publication, under their related main topics. At this stage, papers to be published were forwarded to their authors by e-mail. Thus the authors were given the opportunity to control their papers before publication. Furthermore, if provided, information concerning their positions and communication addresses were included in the publication. The panel texts are included at the end of the paper presentations of the related main topics as well. The coloured pictures of the papers are included at the end of the paper book.

We thought it would be appropriate to include the followings in all books to be published:

The motto of the Congress in Turkish, English and Russian included at the II. Circular and WEB site of ICANAS 38<sup>th</sup> (<http://www.icanas38.org.tr>) and the closing speech of the Chairman of the 38<sup>th</sup> ICANAS and the lists of International Advisory Board, National Organization Committee, Executive Committee and The Chairs of Main Topics.

We know that you understand how difficult a task to prepare a publication of this magnitude which includes papers under 13 topics and subtopics with every detail and in three languages (Turkish/English/Russian). We are proud that we succeeded to organize such a big Congress participated by many esteemed scholars from 62 countries and to initiate publishing the paper books that include presented papers and panel texts during the following years. On this occasion, it is our pleasant duty to thank to the 38<sup>th</sup> ICANAS Chairs of the Main Topics/Sections, the members of the International Advisory Board, the members of the National Organization Committee, The Executive Committee Members, and to those who devoted their valuable times and the contributing organizations for the success of the Congress.

It is our hope that every sentence of the presentations in the book will bring new contributions and interpretations to the world of science and knowledge.

**Zeki DİLEK**  
**Vice President**  
**38<sup>th</sup> ICANAS National Organization Committee and**  
**Atatürk Supreme Council of Culture, Language and History**

## “YURTTA SULH CİHANDA SULH” KATILIMCILARA SAYGILARIMLA

Dünya, barışla savaş arasında sıkışarak, kaynaklarını dikkatsizce tüketmekte ve gelecek kuşaklara yönelik sorumluluk duygusunun aşılınmadığı, geçmişin insanlarına karşı hesap verme bilincinin geliştirilemediği bir ortama dönüşmektedir. Bu bağlamda dünya, kişi, topluluk ve toplum ölçeğinde derin bir bencilliği ve huzursuzluğu yaşamaya devam etmektedir. Oysa, bundan tam 72 yıl önce Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk “Dünyanın filân yerinde bir rahatsızlık varsa ‘bana ne’, dememeliyiz. Böyle bir rahatsızlık varsa, tıpkı kendi aramızda olmuş gibi, onunla alâkadar olmalıyız. Hadise (bize) ne kadar uzak olursa olsun, bu esastan şaşmamak lâzımdır. İşte bu düşünüş, insanları, milletleri ve hükûmetleri bencillikten kurtarır.” diyerek, insanlık ailesinin barış ve esenlik içerisinde varlığını sürdürmesinin önemine işaret etmiş ve insanlığın bugün yaşadığı pek çok sorunun çözüm anahtarını da bu sözünde ortaya koymuştur.

20. yüzyıl, bilimin, sanatın ve dinin, yeteri kadar barış ve huzur getirdiği bir zaman dilimi olamamıştır. Bu yüzyılda, iki büyük dünya savaşı ve yüzyılın sonunda ise, neredeyse bir dünya savaşına benzeyen Orta Doğu savaşları olmuştur. 20. yüzyılda, sömürgeci anlayışların veya üstünlük kompleksi türünden olumsuzlukların doğurduğu soğuk ve sıcak savaş biçiminde yürüyen uluslararası çatışmalar, her geçen yılla birlikte artmıştır. Bu konudaki düşündürücü durumlardan birisi de, 20.-120. boylamlar arasında kalan ülkelerin yeraltı ve yerüstü servetlerinin ilk 20 boylam içinde yaşayan ülkelere biçimlendirilmekte olmasıdır. Bilimin, sanatın ve dinin bile görmezden geldiği bu acı gerçek, 100 boylamlık bir dilimde yaşayan devletlerin ve halkların, bölgede süregelen açık veya örtülü çatışmaların zararlarını yaşamalarına yol açmıştır.

Dünyanın bu gergin ortamı karşısında bilim, sanat ve spor alanlarının yumuşatıcı, yaklaştırmacı ve barış içinde bir arada yaşatıcı gücünden yararlanılmasına, her zamankinden daha fazla ihtiyaç duymaktayız. Ancak, öncelikle kanaat önderlerinin, büyük siyaset adamlarının ve bilginlerin barışa inanması ve barış bilinciyle hareket etmesi gerekmektedir.

İnsan hücrelerinin içinde oluşan özel barış ve dengeden, organların her biri ve birbirleriyle ilişkilerine kadar varolan veya varolması gereken barış kurulamıyorsa rahatsızlık ve hastalık başlar. İnsan sağlığının hücre içi barış ve ilişkiler arası dengeye dayalı olması gibi, bir toplumun içindeki gruplar arası barış ve denge de sağlanabildiği ölçüde sosyal yapı sağlıklıdır.

Gerek ülkelerin iç barış ve iç dengeleri, gerek bir bölgedeki veya kıtadaki veyahut yerküredeki barış ve denge bozulduğunda aydınlar elele vermek zorundadır. Aydınlar insanlığın barış ve dengesinin sürdürülebilmesi konusunda doğrudan sorumlu insanlardır. Barışa inanmayan, barış ve dengeyi insanlığın yürüyüşü için hava ve sudan sonraki doğal ihtiyaç saymayan bilim, fikir, sanat, siyaset veya askerlik alanlarındaki aydınlar gerçek aydın sayılmamalıdır.

Mustafa Kemal Atatürk 57 yıllık hayatını iç barışın, bölge barışının ve dünya barışının sağlanmasına adanmış yüce bir kişiliktir. Atatürk'ün hayat hikâyesini

okuyan fikirlerini öğrenmiş olan kişiler, insanlığın bu yüce oğlunun barışa düşkünlüğünü bilirler.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, **“Yurtta Sulh Cihanda Sulh”** diyerek dünya ülkeleri arasında her türlü iletişimin, ekonomik ve sosyal iş birliğinin geliştirilmesinin ancak ve ancak, barış ortamında mümkün kılınabileceği gerçeğini bundan tam 76 yıl önce özlü bir şekilde ortaya koymuştur. Bu ilke doğrultusunda, medeniyetler arası çok yönlü iş birliğinin gerçekleşmesi umuduyla 38. ICANAS'ın dünya barışı ve bilimine katkı sağlamasını diliyor, **“Yurtta Sulh Cihanda Sulh”** parolasıyla tüm katılımcıları saygılarımla selamlıyorum.

**Prof. Dr. Sadık TURAL**  
**38. ICANAS Başkanı**



## “PEACE AT HOME PEACE IN THE WORLD” A GREETING TO THE PARTICIPANTS

The world, torn between war and peace, has been wasting its resources irresponsibly without having the sense of accountability to previous generations and the sense of responsibility for future generations. In this context, the world has been suffering from selfishness and unrest both at the individual and societal levels. Atatürk, the founder of the Republic of Türkiye, stated 72 years ago that: “If there is a problem in any part of the world, we should not say, it is not our problem. We must care about any problem as such, as if it occurred among us. We must follow this principle, regardless of how far is the problem from us. This way of thought would prevent individuals, nations, and governments from selfishness.” Thus Atatürk with his remarks emphasized the importance of peace and welfare for the continuing existence of humanity and provided us with a key to solve many problems surrounding the mankind in our time.

The Twentieth Century has in no way been a century wherein science, art and religion could bring about peace and reconciliation. The 20<sup>th</sup> century has witnessed two great world wars and the Middle-East Wars almost similar to the world wars, as well. In the Twentieth Century we have also witnessed ever increasing international conflicts, in the form of conventional or cold war caused by colonial politics or superiority complex. Another subject which troubles us is the exploitation of the natural and human resources of countries between 20<sup>th</sup> and 120<sup>th</sup> meridians by the countries of the first 20 meridians. This bitter truth ignored by science, art and religions, shows us that nations lying between 20<sup>th</sup> and 120<sup>th</sup> meridians and their populations have suffered from the effects of hidden or open warfare.

In the tense situation of the world, we must benefit from uniting and peace-making power of science, arts and sports, more than ever. But first of all, opinion-makers, politicians and scientists must believe in peace and act accordingly in establishing worldwide peace.

Seventy-six years ago, through his famous dictum “**Peace at Home Peace in the World**”, Atatürk clearly expressed the importance and indispensibility of the concept of peace in developing global interaction at all levels, economic and social cooperation among nations.

The harmony and balance supposed to be found within every single cell of the human body should also exist within the structure of every single organ as well as among all the organs constituting the whole system; otherwise the body is not healthy. The same harmony and balance should also be established among social groups within a society in order to have and maintain a healthy and strong social structure.

All the intellectuals are to cooperate with one another in case of a conflict or disharmony in any country, region or continent or in the world because they are unquestionably responsible from the peace, harmony and balance and the healthy existence of humanity upon the world. We should seriously reconsider to name

those as intellectuals who do not heartily perceive peace as a prerequisite as oxygen and water for the survival of humanity whether they are from scientific, academic, artistic, political, administrative or military fields.

Mustafa Kemal Atatürk is an admirable leader and intellectual who devoted his life of 57 years to provide peace at home, peace in the region and peace in the world.

Under the light of this principle, I hope that ICANAS 38<sup>th</sup> will provide valuable contribution to the world peace and science for the realization of fruitful cooperation among civilizations. I greet all participants respectfully. “Peace at Home Peace in the World.”

**Prof. Dr. Sadık TURAL**  
**President ICANAS-38**

## “МИР В СТРАНЕ - МИР ВО ВСЁМ МИРЕ” ОБРАЩЕНИЕ К УЧАСТНИКАМ КОНГРЕССА

Земля, находящаяся на грани войны и мира, грозит очутиться в положении, когда ее ресурсы будут бездумно исчерпаны, а грядущим поколениям не будет привито чувство ответственности и осознание своего долга перед предками. В связи с этим, мир, в масштабах личности, общины и общества, пронизан чувством тревоги и глубокого эгоизма. Между тем, как говорил 72 года тому назад создатель Турецкой Республики Ататюрк: *«Если где-нибудь в мире существует проблема, мы не должны говорить: «Что нам до этого?!» Если возникла проблема, мы должны проявить такое участие, словно бы она случилась с нами. Независимо от того, насколько далеко от нас проблема, мы не должны отходить от этого принципа. Именно такой способ мышления спасет людей, нации и государства от эгоизма».* Этой фразой Ататюрк подчеркнул необходимость продолжения сосуществования людей в атмосфере мира и благополучия и нашел ключ к решению многих проблем, переживаемых в эти дни человечеством.

XX век не был тем периодом, когда наука, религия и искусство принесли достаточно мира и спокойствия. В прошлом веке произошли две мировые войны, а к концу двадцатого столетия на Ближнем Востоке вспыхнули военные действия, почти напоминающие по своим масштабам мировую войну. В XX веке год за годом возрастало количество международных конфликтов в виде «холодных» и «горячих» войн, причиной появления которых были такие негативные явления как колониальный подход или комплекс превосходства какой-либо страны. Одной из причин, заставляющих нас задуматься над этой темой, является тот факт, что подземные и наземные богатства стран, расположенных между 20° – 120° градусами долготы, находятся в распоряжении государств, находящихся до 20° градуса долготы. Эта горькая истина, которая умалчивается наукой, искусством и религией, и привела к тому, что народы, живущие на территории 100° – градусной долготы, испытывают на себе все горести явных и скрытых конфликтов, до сих пор продолжающихся в этом регионе.

Оказавшись лицом к лицу с этой напряжённой ситуацией в мире, мы как никогда нуждаемся в смягчающей, сближающей и миротворческой силе науки, искусства и спорта. Но для этого сами идеологи, крупные политические деятели и учёные должны проникнуться идеей мира и проводить миролюбивую политику...

Создатель Турецкой Республики Ататюрк своим глубоким высказыванием: *«Мир в стране - мир во всем мире»* ровно 76 лет назад показал, что культурные взаимоотношения, экономическое и социальное сотрудничество между странами могут осуществляться только в мирной среде. Следуя этому принципу, с надеждой на возможность многостороннего сотрудничества между цивилизациями, мы желаем Конгрессу ICANAS-38 внести свой вклад в развитие науки и установление мира на земле и приветствуем всех участников Конгресса девизом *«Мир в стране - мир во всем мире».*

Проф.Др. Садык ТУРАЛ  
Президент ICANAS-38



## 38. ICANAS KAPANIŞ KONUŞMASI

Sayın Bakanım,

Değerli Bilginler, Değerli Konuklar,

Sizlerle birlikte kapanış konuşmalarına ulaşmanın gurur ve heyecanını paylaşıyoruz. 18 panelde 100'den fazla kişi söz aldı. Sunulan bu bildirilerin 160'a yakını 2 veya daha çok kişi tarafından hazırlanmıştı. 62 ülkeden 2000'e yakın kişi salonlarımızda yer alarak bilimlik düşüncelerle ilgilileri zenginleştirici katkılarda bulundular.

38. ICANAS, dünyanın büyük lideri Mustafa Kemal ATATÜRK'ün "Yurtta Sulh, Cihanda Sulh" vecizesini ufuk cümle olarak benimsemiştir. Barışı ve doğru bilgiyi esas alan insanların sunumlarını dinlemek, bizleri mutlu ettiği gibi barışın sembolü, bağımsızlığın önderi Yüce Atatürk'ün ruhunu da şad ettiğini düşünüyoruz.

Konuk Şeref Defteri'ne yazılan notları okumalısınız. Yabancı konuklarımızın bu toplantıya ait başarıyı alkışlamalarını, milletimizin hanesine yazılmış sayıyoruz.

Dört kongredir ICANAS'ın Genel Sekreteri olan, şu anda en yaşlı ICANAS'çı olarak tanınan György HAZAI Hoca az önce söz aldı. Yalnızca Macar Türkolojisi'nin değil, Dünya Türkolojisi'nin de, Altayistğin de, ICANAS'ın da en kıdemlisi HAZAI Hoca'yı alkışlamanızı istirham ediyorum.

Niçin alkışlattığımı şimdi söyleyeyim:

1. HAZAI Hoca 38. ICANAS'ın Türkiye'de yapılması için benim resmî başvurumun işleme koyulmasını sağlamış, diğer başvurulara rağmen Türkiye'nin seçilmesine büyük katkılarda bulunmuştu.

2. Prof. Dr. György HAZAI bir Türkolog ve Türkiye dostudur.

3. "Uluslararası Şarkiyatçılar Birliği" Genel Sekreteri olan HAZAI Hoca, dün yapılan seçimde Union Genel Sekreterliğinden ayrılıp, Union'un Başkanlığına seçildi. Onun Başkanlık görevini, yeni unvanını alkışladınız.

Prof. Dr. Jikido TAKASAKI, International Orientalist Union'un Başkanı idi. Kendilerini ilk gördüğüm günden beri sanki 1000 yıldır tanıdığımı düşündüğüm TAKASAKI Hoca, kendi isteğiyle 'International Orientalist Union'un Başkanlığından çekildi. Problem çözme başarısıyla tanınan Mr. RYBAKOV'un teklifi üzerine, Mr. TAKASAKI Onursal Başkanımız olarak kaldılar.

Bu arada az önce Prof. Dr. György HAZAI'nin de konuşmasında bildirdiği üzere 134 yıldır ilk defa bir Türk, 'Union' Yönetimi'ne üye oldu; bana verilen bu unvanı Yüksek Kurum'a ve millette verilmiş sayıyorum.

Yarisına kadar su dolu bir bardağa bakıp, 'su yok' diyen, kusur arayan kötümserleri, kıskançlık nöbeti geçiren birkaç katılımcıyı bir kenara bırakır isek, aileleri ile birlikte 2200 insana hizmet vermiş olmaktan bahtiyarız.

İnternet sayfamızdan Kongre'ye ilişkin bilgileri lütfen izleyiniz. <http://www.icanas38.org.tr> yazmanız yeterlidir. Birlikte yaptıklarımızı da, basındaki yankılarını da göreceksiniz.

Bu vesile ile açıklayalım ki, Union tarafından 39. ICANAS Kongresi'nin Hollanda, Ürdün, Kazakistan, Moğolistan ve Çin ülkelerinden birinde yapılması da karara bağlandı. Hollanda'da yapılması konusu Moskova'da bir bakıma karara bağlanmış ise de, anılan devletin tutumu bütünüyle netleşmiş değil.

Uluslararası Danışma Kurulu'nu, Prof. TAKASAKİ'nin şahsında saygıyla selamladığımı bir kez daha ifade edeyim.

Ulusal Düzenleme Kurulu da olumlu katkılarda bulundu; Ana Konu Sorumluları ise, kongrenin bilimlik düzenini üstlendiler. Onlara teşekkür ettiğimi biliyorlar.

Bu arada kongrenin bütün sıkıntılarını üstlenen Yürütme Kurulu'nun bütün üyelerine ve Atatürk Yüksek Kurumunun çalışanlarına Zeki DİLEK'in şahsında saygı, sevgi ve şükranlarımı sunuyorum.

ICANAS 38'in haberlerinin, ülkemizde ve dışarıda yayılmasını sağlayan Anadolu Ajansı başta olmak üzere ajanslarımızın, gazetelerimizin, yerel ve ulusal radyo ve televizyon kuruluşlarımızın yayınları için şükranlarımı ifade ediyorum.

Kardeş Kuruluşlarımızdan TİKA'ya ve Başkanına, TRT'ye ve Genel Müdürü'ne, Gazi Üniversitesi Rektörü'ne, TOBB Üniversitesi Rektörü'ne, Vehbi Koç Vakfı Başkanlığı'na, Beypazarı Belediye Başkanı ile Keçiören Belediye Başkanı'na, Millî Piyango İdaresi Genel Müdürü'ne, Ankara Sanayi Odası Başkanı'na, Eti Holding Genel Müdürü'ne dostlukları ve destekleri için teşekkürler ederim.

Kültür ve Turizm Bakanımız ilk akşam, Başbakanımız ikinci akşam, Meclis Başkanımız üçüncü akşam yemek verdiler, kendilerine şükranlarımızı arz ediyoruz.

Kendi vatandaşları ile Ulusal Düzenleme Kurulu Üyelerine, Çin, Japonya, Ukrayna, Kazakistan, Moğolistan ve Kuzey Kıbrıs Büyükelçilerine Cuma akşamı verdiği yemeklerle dostlukların pekişmesini sağladıkları için teşekkürlerimi sunuyorum.

12 Yıldız, 12 Burç saydığımız büyüklüremize verdiğimiz ONURLUKLAR bundan sonraki ICANAS ev sahipleri için bir gelenek oluştursun beklentisindeyiz.

Az sonra Sayın TAKASAKİ'ye, Sayın HAZAİ'ye ve Sayın RYBAKOV'a birer anlık sunacağım; bu anlık vermenin de geleneğe dönüşmesini dileriz.

Değerli Konuklar,

59. Hükümet adına eş güdümden sorumlu Devlet Bakanı iken, 60. Hükümet'te ise, İçişleri Bakanı olan Sosyolog Sayın Prof. Dr. Beşir ATALAY'a hiçbir desteği esirgemediği için şahsım ve Ulusal Düzenleme Kurulu adına teşekkürler ederim.

Yoğun programına rağmen açılışa katılıp bir konuşma yapan Başbakanımız Sayın Recep Tayyip ERDOĞAN'a, Atatürk Yüksek Kurumu, şahsım ve 38. ICANAS Yürütme Kurulu olarak, saygı ve şükranlarımızı ifade ediyoruz.

İyi niyetli değerli araştırmacılar; yüreğimizi ve çalışma gücümüzü önünüze koyduk; kervan yürüdü, engelleri aştı, menziline ulaştı.

Böyle güzel toplantılarda buluşmak dileği ve ümidiyle, hepinizi tekrar saygılarla, sevgilerle selamlıyorum.

**Prof. Dr. Sadık TURAL**  
**38. ICANAS Başkanı**

## CLOSING REMARKS ICANAS 38

Dear Mr. Minister,

Distinguished Scholars, Honorable Guests,

I am proud to deliver the closing remarks at the end of the congress, ICANAS 38<sup>th</sup>. More than 100 panelists made presentations at 18 panels. 160 papers jointly presented by academicians. 2000 people from 62 countries made significant contributions to the different disciplines of social sciences and humanities.

The motto of ICANAS 38 is the famous dictum: “Peace at Home, Peace in the World” by Mustafa Kemal ATATÜRK, the great leader of the world. So, we believe that the spirit of Atatürk, the symbol of peace and the leader of independence, has been satisfied as we do when the distinguished scholars and researchers, who are heartily for peace and truth, presented their papers.

You have to read what our guests have written to our memorandum. We gladly accept their applauses and praises for success of the congress on behalf of our nation.

Gyorgy HAZAI, who has been the Secretary General of ICANAS for the last four congress organizations, made his speech a few minutes ago. I kindly ask you to applaud Prof. Dr. HAZAI who is the senior member of ICANAS as well as being the most distinguished expert of Hungarian Turkology, World Turkology and Altaistic Language.

There are several reasons why I ask you to applaud him:

1. Prof. Dr. HAZAI highly supported me when I officially applied to take 38<sup>th</sup> ICANAS organization to Türkiye and he greatly contributed to the acceptance of our proposal for ICANAS 38 despite other candidates.

2. Prof. Dr. Gyorgy HAZAI is a Turkologist and he is a sincere friend of Türkiye.

3. Yesterday Prof. Dr. HAZAI quitted his post as the Secretary General of “International Orientalist Union” and he has been elected to be the President of the Union. You have applauded him for his new post.

Prof. Dr. Jikido TAKASAKI was the President of “International Orientalist Union”. I have always had a feeling since the day I met him first as if I have known him for 1000 years. Prof. Dr. TAKASAKI has resigned from his post as the President of “International Orientalist Union” and he has been the honorary President of the Union upon Mr. Rybakov’s appropriate proposal.

As Prof. Dr. Gyorgy HAZAI has also pointed out in his speech, it is also notable here that a Turkish scholar has been a member of the Union Executive Committee for the first time in its 134 years old history; I accept this honor on behalf of my institution and my nation.

We are proud to have served 2200 people –including the members of the families of some scholars here– and we prefer to ignore a few envious and pessimistic people who refuse to see the positive aspects of the organization in a craze of jealousy.

Please visit our web page, [icanas38.org.tr](http://icanas38.org.tr), to learn more about the congress and the organization. You will find there all the details about the congress as well as its reflections on written and visual media.

I would also like to state here that the Union has decided to organize 39<sup>th</sup> ICANAS in one of the following countries: Netherlands, Jordan, Kazakhstan, Mongolia or China. Although it had almost already been determined to hold 39<sup>th</sup> ICANAS in Netherlands during 37<sup>th</sup> ICANAS in Moscow, the attitude of the mentioned country has not been very clear yet.

It is my pleasure to greet the members of the International Advisory Board in the personality of Prof. TAKASAKI.

Our National Organization Committee also significantly contributed to the organization of the Congress; the Chairs of the main topics carried out the responsibility of the scientific order of the Congress. They know that I am grateful to them.

I would also like to express my gratitude and respect to every member of the National Executive Committee and the officials of Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History, who have shouldered all the troubles of the Congress organization, in the personality of Zeki DILEK.

Additionally, I would like to acknowledge the efforts the Turkish national press, including the members of Anadolu Ajansı, of national newspapers, of local and national radio and TV channels, for their contributions to publicize and broadcast the news of ICANAS 38. I would also like to extend my gratitude to TİKA and its President, to TRT and its General Manager, to the Rector of Gazi University, to the Rector of TOBB University, to Vehbi Koç Foundation, to the Mayors of Beypazarı and Keçiören, to the General Manager of Turkish National Lottery, to the President of Ankara Chamber of Industry and to the General Manager of Eti Holding for their friendly support.

Our guests were offered dinners by our Minister of Culture and Tourism the very first night, by our Prime Minister on the second night, and by the Speaker of the Grand National Assembly of Türkiye on the third night; we are deeply grateful to them.

Our special thanks go to the Embassies of China, Japan, Ukraine, Kazakhstan, Mongolia and North Cyprus for treating the members of our National Organization Committee along with their own native scholars and researchers attending to the Congress during dinner parties on Friday night, which was a significant opportunity to make the relations and friendship between our countries stronger.

We presented plates to the 12 stars of Turkish Science and Art whose names and work are acknowledged internationally. We hope that this attitude of honoring the elders will turn into a tradition for the future hosts of ICANAS. We are going to present plates to Prof. TAKASAKI, Prof. HAZAI and Prof. RYBAKOV, as well. We expect it to be transformed into a tradition, too, in the upcoming congresses.

Dear Guests,

I also wish to express my personal gratitude along with the indebtedness of the National Organization Committee to the Minister of Internal Affairs of the 60<sup>th</sup> government, Prof. Dr. Beşir Atalay, who is a sociologist, for his immense help during his post as the Minister of State and our coordinator on behalf of the 59<sup>th</sup> Government.

I would like to express my respect and gratitude personally to Recep Tayyip ERDOĞAN, our Prime Minister, who made a speech during our opening ceremony despite his heavy program, on behalf of the National Executive Committee and Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History.

Dear Scholars and Researchers; we have brought our heart and physical power together to organize the Congress; we have overcome the difficulties and reached our destination.

I greet you all with my deepest affection in the hope of meeting again in such pleasant organizations.

**Prof. Dr. Sadık TURAL**  
**President ICANAS-38**



## DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ MÜZİKLERİNİN POPÜLERLEŞME SÜRECİ VE ETKİLENİMLERİ

AKAT, Abdullah\*  
TÜRKİYE/TURÇIA

### ÖZET

Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri, iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde, yayla Şenlikleri, düğünler, kına geceleri gibi ritüellerde müzik icra eden kişilerin yer değiştirmesi ile birbirini etkilemiştir. Radyonun yaygınlaşması ve bölgede yapılan derleme çalışmalarının ardından, kemençe ve tulum gibi solo çalgıların topluluk içinde kullanılmaları, bazen kemençe ve tulum gibi karakteristik çalgıların kullanılmadan doğrudan bağlama ile bölge müziğinin icra edilmesi Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin popülerleşme sürecindeki ilk etkilenimleri olmuşlardır. Bu süreç, 1950’li yıllarda “Karadeniz Türküsü” olgusunu oluşturmuştur. Bundan sonra müzik piyasasının ürettiği “Karadeniz Müziği” kavramı ve bölge müziğinin önce arabesk, sonra pop, pop-arabesk, rap, hip-hop gibi alt kültür ürünlerinden etkilenimleri, Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerini birbiri içine katmış, bölge müziklerinin zamanla zenginliğini kaybetmesine olanak sağlamıştır. Günümüzde gelinen noktada ise, bölgede müzik üretiminin azaldığı, piyasanın bölge halkına sunduğu ithal Karadeniz Müziği’nin yaygınlaştığı ve yayla Şenliklerinde dahi bu müziklerin tüketildiği görölmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri, Karadeniz Türküsü, Karadeniz Müziği, popülerleşme.

### ABSTRACT

During the periods of communication media is lacking, the music of East Black Sea Region has been influenced by the exchanging the role of the music performers one another in the rituals such as plateau festivals, weddings, henna affairs. After the fact that radio has become widespread, and the compilation works being done in the region, solo instruments such as “kemençe”, “tulum” are played in the community region. Moreover, besides being played the instruments like “kemençe” and “tulum” which are characteristic instruments, only with the instrument of “bağlama” the music of the region was being performed. Thus, these things have become the first exercise of influence in the period of the music of East Black Sea Region becoming more popular. This process has constituted the phenomenon of “Black Sea Folksong” in the 1950s. After “Black Sea Music” concept is produced by the music market, the interaction with the region music and among the some subculture productions

---

\* İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Araştırma Görevlisi.

such as arabesque, then pop, pop-arabesque, rap, hip-hop is seen, eventually the musics of East Black Sea Region has been mixed by one another. This cause lacks the richness of the region music in process. Recently, it is obvious that the music production decreases in the region, the imported Black Sea Music being presented to the region society by the music market has become more common, and even in the plateau festivals this kind of music has been consumed.

**Key Words:** The Music of East Black Sea Region, Black Sea Folksong, Black Sea Music, popularity.

## GİRİŞ

Doğu Karadeniz Bölgesi gerek coğrafi yapısı ve gerek tarihî olayları itibariyle onlarca topluluğa ev sahipliği yapmıştır. Orta Asya'dan gelen göç yolları üzerinde bulunan, İpekyolu güzergahının önemli ayaklarından biri olan, özellikle Trabzon limanı gibi çok işlek limanlara sahip olan ve transit karayoluyla İran'dan Asya'ya açılan, zengin maden yataklarına sahip Doğu Karadeniz Bölgesi, tarih boyunca ilgi çeken bir bölge olmuştur. Bunun doğal sonucu olarak yerli halkların bölgede görülmesiyle başlayan ve bugüne dek uzanan süreçte bölgede yaşayan topluluklar birbirleriyle karışarak karmaşık bir yapıya dönüşmüştür. Bölge kültürü ve bölge müzikleri de buna göre şekillenerek günümüze ulaşmıştır. Bu sebeple, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yaşamaya devam eden veya daha önce yaşamış olan toplulukların her birinin bölge müziği üzerinde az veya çok etkisi olduğu düşünülmektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde birarada yaşayan toplulukların oluşturduğu ortak bir kültür olmasına rağmen, bölgenin tümüne hakim olan ortak bir müzikal yapının bulunmadığını düşünmekteyim. Farklı toplulukların yerleşim yerlerindeki nüfus ağırlıklarına göre bölgedeki yore müziklerinin de değişip farklılaştığını görmekteyim. Buna göre bölge müziklerinin kullanıldığı yerleşimin özelliklerine göre değerlendirilmesi gerektiğine inanmaktayım. Ancak bu değerlendirmeyi yaparken toplulukların birbirleriyle olan münasebetleri, birbirlerini eritmeleri ve birbirlerine karışmaları gibi olguları iyice analiz edip düşünmek gerektiğini de belirtmek isterim. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde müzikal yapıyı asla tek bir topluluk üzerinden yapmamak gerekir. Burası Laz yerleşimidir ve bu Laz Müziği'dir veya burası Rum yerleşimidir bu Rum Müziği'dir gibi kesin ifadeleri kullanmaktan bölgenin karışmaya çok elverişli yapısı araştırmacıyı alı koyar. Bu kaynaşma içerisindeki zengin müzikal çeşitlilik Doğu Karadeniz Bölgesi'ne aittir ve bu müziklere de ben Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri demektedirim. Popülerleşme sürecinde, Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin zamanla yeni kimlikler kazandığını, bu sayede farklılaştığını, zenginliğini kaybettiğini, tek düzeleştirildiğini ve topluma yabancılaştırıldığını düşünmekteyim ve bu durum karşısında konunun incelenmesi ve bu konuda yeni araştırmaların yapılması gerekliliğini hissettim.

## Doğu Karadeniz Bölgesi Müzikleri

Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerini anlamak için bölgede varlık göstermiş olan toplulukları iyi analiz edip, bu toplulukların nüfus ağırlıklarını, yer değiştirme hareketlerini, her birinin varlık sürdürdüğü dönemdeki sosyal olayları ve müzik üzerindeki etkilerini bir arada düşünmek gerekmektedir. Bu aynı zamanda bölgedeki müziklere, çalgılara, oyunlara ve benzeri konulara kimliksel bir yaklaşım da olacaktır.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde en yaygın olarak kullanılan çalgı kemençedir. Bölge üzerine yapmış olduğum çalışmaların ardından, kemençeyi bölgeye ilk getirenlerin Kıpçaklar olduğunu düşünmekteyim. XI. yüzyıldan itibaren Gürcüler ile Kıpçaklar arasında başlayan ilişkiler Kıpçaklar'ın önce Gürcü ordusunda, daha sonra da Gürcü Devleti'nin yönetici makamlarında gelmiş oldukları noktaların ardından iyice güçlenmiştir. Trabzon Devleti'nin kurulmasında etkili olan Gürcü kraliçesi Tamara'nın ordusunun büyük bir bölümünü de Kıpçaklar oluşturmaktadır.(Tellioglu, 2004;118-136). Trabzon'da 1204 yılında Komnen Devleti kurulunca özellikle sınır boylarına bu Kıpçaklar'ın yerleştirildikleri bilinmektedir. Bu dönemin ardından ilk olarak 1277 yılında Sinop'ta görülen ve bu tarihten sonra sürekli olarak doğuya doğru hareket eden Çepniler ile Kıpçaklar'ın sürekli yan yana yaşamış olduklarını düşünmekteyim. Çünkü Çepniler ile sınır boylarında bulunan Kıpçaklar, Osmanlı bölgeye gelene dek savaş halindedirler. Çepniler Osmanlı gelmeden yaklaşık 100 yıl kadar önce Harşit çayı boyunca uzanan dağlık kesimde ve sahilde Tirebolu-Görece-Eynesil hattında yerleşik olarak yaşamaya başlamışlardır. Bu dönemde Komnenler ile mücadelelerine devam etmişler, arka taraftan Maçka'ya kadar, sahilinden de Trabzon şehir merkezine kadar saldırılar düzenleyecek güce sahip olmuşlardır. Bu döneme kadar Çepniler'in savaştığı topluluk olan Kıpçaklar ise büyük ölçüde Tonya bölgesine çekilmiştir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nin büyük bir kesiminde gördüğümüz kemençe, Kıpçakların sınır boyu olarak yerleştirildiği bölgelerde daha çok önümüze çıkmaktadır ve özellikle kemençe ve horonun köylü kimliği ve yüksek kesimde oynanması da bence bu sebeptendir. Sınır boylarında yaşayan ve daha çok yüksekte dağlık arazide bulunan Kıpçaklar ile bu bölgelerde kemençe ve horonun çok rağbet görmesi tesadüf olarak değerlendirilmemelidir. Çepniler'e de tıpkı diğer topluluklar gibi kemençenin Kıpçaklar'dan geçtiği ve bu toplulukta yayıldığı düşünülmektedir. "Değişmenin faktörleri çok çeşitlidir. Kültürel uyarılmanın tek boyutlu bir açıklaması yoktur. Genel olarak yayılma ve yöneşme süreçleri üzerinde durabiliriz. Ancak bu iki sürecin kültürlerin tarihsel gelişmesinde birbiriyle çakıştığını da unutmamalıyız. Yayılma, davranış örüntülerinin bir kültürden diğerine iletilmesinden başka bir şey değildir. Bir davranış örüntüsünün bir kültürden diğerine yayılması için farklı toplumların üyeleri arasında temas ve iletişim olmalıdır. Kültürün en hızlı değişme ve gelişme gösterdiği yörelerin, insanların birbirleriyle karşılaşma olasılığının en yüksek yöreler olması tarihsel

bir rastlantı olamaz.” (Fichter, 2002; 145). Osmanlı’nın Trabzon seferinde ordulara rehberlik eden Çepniler, Osmanlı’nın Trabzon’u fethiyle bir takım imtiyazlara sahip olmuş ve Osmanlı tarafından ödüllendirilmişlerdir. (Sümer, 1992; 56-121). Buna göre vergi vermeyen Çepni halkı ve bölgeden vergi toplayan Çepni beyleri oluşmuş, böylece Çepniler bölgede oldukça güçlenirken, fethin ardından Kıpçaklar tarihe karışmış, Osmanlı tarafından İslam dinine geçenler Türk, Ortodoks Hıristiyanlığı’ndan dönmeyenlere Rum kimliği yüklenmiştir. Bölge müziği açısından en önemli olaylardan biri Kıpçakların tarih sahnesinden çekilmesi ve Çepniler’in kemençeye kendi kimliklerini ve kültürel özelliklerini yükleyerek bölgedeki hâkimiyetiyle eş oranda bu çalgıyı yaygınlaştırmasıdır. Trabzon’un doğusunda ve güneydoğusunda büyük bir güç haline gelen Çepnilerin yaşadıkları alana bu dönemde Çepni Dağları denilmektedir. Bu güç sayesinde Çepniler, Trabzon’a kadar olan bölgedeki kemençe kültürünü etkilemişlerdir.

Çepniler’in bu çalgıyı alması, geliştirmesi ve ona kendi kimliğini yüklemesi bir çeşit özümsemedir ve bu da şüphesiz ki bir süreç gerektirir. 1277’den beri komşu olan Kıpçak-Çepni topluluklarının da bu özümseme sürecini geçirdiklerini kabul etmekteyim. “Özümseme, iki veya daha çok kişi veya grubun bir diğersinin davranış örüntüsünü kabul edip uygulamasıyla gerçekleştirilen bir sosyal süreçtir. Genellikle bir kişinin veya bir azınlık kategorisinin bir gruba veya bir topluma özümlendiği söylenir. Ancak özümseme de tek yanlı bir süreç olarak yorumlanmamalıdır. Özümseme, iki kısımdan biri diğersini daha çok etkilese bile, yine de iki kısmın karşılıklı davrandığı bir etkileşim sürecidir. Herhangi bir toplumda ulaşılan özümsemenin derecesi, onun sosyal ve kültürel bütünleşmesinin bir listesini verir de, özümseme her şeyden önce bir sonuç değil, fakat bir süreçtir...Özümseme en iyi, etnik özgeçmişe sahip gruplarda gözlenebilir.” (Fichter, 2002; 117). Bu dönemde Alevi oldukları bilinen Çepnilerin, kemençeyi aşık sazı hüviyetinde kullanmış olabileceklerini düşünmekteyim, günümüzde de adlarından anlaşıldığı üzere Kadırğa (Kadir+Kaya), Garabdal (Kara+Abdal) ve Hıdırnebi (Hıdır+Nebi) gibi yaylalarda şenlikler düzenlenmekte ve kemençe bu şenliklerde kullanılmaktadır. Bu dönemdeki şenliklerin bir nevi bayram havasında geçtiğini de Tirebolulu Alp Arslan bizlere iletmektedir. (Alp Arslan, 1331; 2632-2637). Günümüzde de hala Çepniler’in yaylaya giriş ve horon düzüne inişlerinde bu bayram havası sezilenebilmektedir, Kadırğa’da daha izole yaşayan Ağasar Çepniler’inin horonlarındaki ifadeler bir bakışla bu yaylaya gelen diğer çevre yörelerin halklarından ayrılabilir.

Bu dönemde yine çok güçlü olan diğer topluluk Lazlar’dır. Trabzon’un batısı ve doğusu böylece birbirinden ayrılmış olup, batısında ve güney batısında bulunan dağlara Laz Dağları denilmiştir. Trabzon’un doğusu ve batısında bulunan iki büyük güç arasında oluşan mücadeleler bölge kültürünü iki kutuplu olarak şekillendirirken, bu güçlerin ulaşamadığı veya etkisinin az olduğu

bölgelerde değişim de az olmuştur. Özellikle tarih sahnesinden silinen Kıpçakların, Rum kimliği altında yaşamaya başlayan Hristiyan olanları, Rum kimliği içinde erirken onların kültürlerinden çok büyük oranda etkilenmiş ve bunun doğal sonucu olarak müziklerinde de bu etkiyi göstermişlerdir.

1700'lü yıllara gelindiğinde bölgedeki kemençe kimliklerini ana hatlarıyla şu şekilde ayırabiliriz: Çepnilerin Kıpçaklar'dan alarak kendi kimliğini yüklediği bir kemençe; Lazların Kıpçaklar'dan alarak kendi kimliğini yüklediği kemençe; Kıpçakların Hristiyan olanlarının Rum kimliği içinde eriyerek oluşturduğu kemençe ve son olarak bunların çevrelerini etkilemeleriyle çevre toplulukların kendilerine göre yorumladığı kemençe.

Bu durumda Batı'dan-Doğu'ya doğru gidildiğinde Giresun'dan Eynesil'e kadar sahil kesimi, yüksekte Harşit çayı boyunca ve Ağasar Bölgesi'nde Çepni kimliği en yoğun olarak görülecektir. Tonya bölgesi'nde Rum nüfusunun fazlalığı ve buradaki halkın Çepniler ile iletişiminin güçlü olması bu bölgeyi özel kılacaktır. Çepni ve Rum nüfuslarının olduğu Ağasar ve Tonya'nın sahil kesiminde bulunan Beşikdüzü ve Vakfıkebir'de bu özel durumdan oldukça etkilenecektir. Buradan Trabzon'a kadar olan bölgede kemençenin tavrı yine bu iki topluluğun nüfus olarak yoğun yaşadığı bölgelere ve iletişimlerinin açıklık kapalılığına göre değerlendirilebilmektedir. Yine bu bölgede Kadırğa Yaylasına çıkan bu topluluklarda görülen davul-zurna, bölgede bu toplulukların haricinde neredeyse hiç görülmecektir.

Trabzon'un doğusuna geçildiğinde ise durumun farklı olduğu görülmektedir. Sürmene'ne ve Of'un yüksek kesimlerinde ve Çaykara'da çalınan kaval ve buradaki Rum nüfusunun yoğunluğu, Lazlarda kemençenin genellikle destanlarda kullanılması, akordun pes olması ve horonlarda tulumun kullanılması gibi durumlar söz konusudur. Bu durumlar üzerinden gidersek ilginç sonuçlarla karşılaşırız. Rize'de, İyidere'de ve hatta Of'ta bundan 100 yıl öncesine kadar tulum çalgısının çokça kullanılmış olduğunu Hemşinli tulum sanatçısı Remzi Bekar belirtmektedir. (Bekar, 2006). Mahmut Ragıp Gazimihal'de İstanbul Konservatuvarı Folklor Heyeti'nin dördüncü tetkik seyahati münasebetiyle yazmış olduğu **Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları** adlı kitabında “Şarkî Karadeniz sahillerinde tulum kullanılır: Asıl Trabzon ile Rize'de değil, köylerinde vardır. Of'ta çoktur.” (Gazimihal, 1929; 7-6) demektedir. Lazların da horonlarını tulum eşliğinde oynamaları ve Çepnilerin bu bölgelere yerleşene kadarki zamanda buradaki güç olmaları nedeniyle tulumun bu dönemde bu bölgelerde çalınmakta olduğunu düşünüyorum. Ayrıca Adnan Saygun'a göre; “Tulum zurna evvelce Rize şehrinde dahi pek çok çalınmış. Bu aleti bihassa Rumlar ve Türkler çalarlar, Ermeniler ise bununla alakâdar olmazlarmış. Rumların Rize'den ayrılışı tulumun ihmaline yol açmış. Şimdi ve hatta evvelce tulum zurna en fazla Hemşin'de çalınır ve bununla Hemşinli kız ve erkekler beraberce horonlar oynarlarmış.” (Saygun, 1937; 21). Ayrıca Lazların kullandıkları kemençe gibi pes akortlu kemençelerin Of,

Çaykara ve Sürmene Bölgesi'nde kullanıldığı, ancak asıl olarak bu bölge horonlarının kaval eşliğinde oynandığı günümüzde dahi görülebilmektedir. Yani anlatmak istediğim Lazların bu bölgeye kendi kemençe kültürlerini bu dönemde yaşattığı, bu çevrede Laz kimliğinin yüklendiği kemençelerin çalındığı ve horonların da Lazların daha etkin olduğu yerlerde tulum ile yapıldığıdır. Yükseklerde bu dönemde tulumun olup olmadığını bilemiyorum; ancak günümüzde görülmemektedir. Nefesli bir çalgı olan kavalın bu bölgede daha köklü bir geçmişinin olabileceği ve buna bağlı olarak tulumun itibar görmemiş olabileceği kanısındayım. Rize bölgesine geçtiğimizde İkizdere'nin arka tarafında İspir bölgesinde, Cimil bölgesinde ve Kaçkarların eteklerinde tulumun çalındığı bilinmektedir. Bu durum bahsedilen bölgelerdeki Hemşinli kimliğine dayandırılabilir. Lazların bu dönem boyunca etkili olduğu sahil hattında ise tulumun varlığını kabul etmek gerekmektedir.<sup>1</sup>

Günümüzdeki bölge müziğini şekillendiren hadise Çepni-Laz çete savaşlarının sonucunda büyük sülaleler halinde Çepnilerin sırasıyla Yomra, Arsin, Araklı, Sürmene, Of, İyidere, Kalkandere, İkizdere, Rize ve Çayeli'ne dek yerleşmeleri ve bu bölgedeki Laz nüfusunun Pazar'a kadar çekilmesini sağlamalarıdır. Bölgede yaşayan Lazların ve diğer toplulukların yoğunluğunu büyük ölçüde bu göç dalgası ile kıran Çepniler belli bir süreç içerisinde kendi kimliklerini kaybedecekler; ancak gittikleri bölgenin kültürünü de değiştireceklerdir. “Hareket ve çoğulluk, her şeyi aynı ve görünüşte şeffaf olan “tarih” ya da “bilgi” söylemine indirgemeye çalışan her türlü mantığın kabusudur. Tıpkı dilin kendisi gibi bu kısmi formlar, bu tamamlanmamış karşılaşmalar da “tarihin bütüncülüğü”nü yabancılaştıran yeni karşılaşmaların, yeni açılımların prova edilmemiş eşiklerini sağlar.” (Chambers, 2005; 43). “Kişilerin bir yerden diğerine göç etmesi göçmenlerin kendileri üzerinde ve taşındıkları grup ve yapı üzerinde çeşitli etkenlerde bulunur. Tarihsel olarak göçün en önemli sonucu kültür yayılmasıdır. Göç, kültürel ve coğrafi olarak izole kişiler arasında temasa ve iletişime yol açar. Davranış örüntüleri değiş tokuş edilir, yeni fikirler oluşturulur, kültür zenginleştirilir ve yaygınlaştırılır. Bu kişilerin birbiriyle karışımının her zaman barışçıl bir süreç olduğu veya hızlı sosyal ilerlemelere yol açtığı anlamına gelmez.” (Fichter, 2002; 162). Çepnilerin bölgeye yerleşmek için yapmış oldukları hareket de barışçıl değildir ve büyük bir nüfus ile yapılan bu hareket bölgedeki gücün ve kontrolün Çepnilerin eline geçmesini sağlamıştır. Burada yaşayan topluluklarla bu gücün birleşimi melezleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Bu melezleşme bölge müziklerinde de görülebilmektedir.

---

<sup>1</sup> Bu noktada şunu da vurgulamak isterim ki; ayrı bir tartışma konusu olan Hemşinliler ve Lazlar arasındaki tulumu sahiplenme tartışmaları bu konunun dışındadır. Burada tulumu Lazlara veya Hemşinlilere mal etmek niyetinde değilim, belirttiğim bu dönemde tulumun bu alanlara nasıl taşındığıdır. Hemşinlilerin iddialarında olduğu gibi Lazların tulumu Hemşinlilerden alarak buna bir kimlik yüklemiş olmaları da elbette ki muhtemel bir seçenektir.

Çepni bölgesindeki akort düzeni, tavır, ritmik ve melodik yapı bölgede, Laz, Hemşin ve diğer toplulukların birleşimiyle birlikte Çepni kimliğine daha yakın ancak melez bir duruş sergileyecektir. Buna göre Çepnilerin yerleştiği bölgede bu melez kültür hâkim olacakken, Lazların çekildiği Pazar ve doğusunda Laz kültürü, bu kültürün güneyindeki Kaçkar Dağı'nın eteklerinde Hemşin kültürü ve daha doğusunda ve güney doğusunda Gürcü ve diğer Kafkas topluluklarının kültürleri ile Ermeni kültürlerinin etkileşimleri görülebilmektedir. Buradaki topluluklar da tulum çalgısının kimliği üzerinde söz sahibidirler. Lazlar'ın günümüzde kullandığı tulum Pazar'dan Arhavi'ye kadar Hemşin'in etkisindeyken, Fındıklı ve Hopa'da Artvin bölgesi'nde çalman tulumun etkileri de görülebilmektedir. Hemşin'de 5 çift delikten oluşan tulum navı oğlak derisine bağlandıktan sonra şişirilen deri sağ kolun altına alınmaktadır. Artvin Bölgesi'nde ise navın üzerindeki iki sipsinin bir tarafı 5 delikli diğer tarafı tek delikli olabilmekle birlikte şişirilen deri sol kolun altına konulmaktadır. Ayrıca bu bölgede görülen akordiyon, koltuk davulu gibi çalgılar da Gürcü ve diğer Kafkas topluluklarının bölgedeki varlığı ve iletişiminden kaynaklanmaktadır.

Buna göre, bölgede yöreden yöreye çeşitliliğin çok fazla olduğunu söylemek gerekir. Gerek çalgılarda, gerek çalgıların kullanılış biçimlerinde, gerek oyunlarda, türlerde, ritmik yapılarda bu çeşitliliği görmek ve bu zenginliği yaşatmak gerekir. Dolayısıyla “Doğu Karadeniz Bölgesi Müzikleri” dediğim bölgenin müzikal çeşitliliğini yansıtan bu müziklerin, popülerleşme sürecini ve etkilenimlerini iyi değerlendirerek günümüzde geldiği noktayı çözümlemek gerekmektedir.

### **Popülerleşme Sürecinden Önce Doğu Karadeniz Bölgesi Müziklerinin Durumu ve “Karadeniz Türküsü” Kavramının Oluşması**

Karadeniz Müziği ibaresi altında günümüze uzanan Doğu Karadeniz Bölgesi'nin yerel müzikleri iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde yörelerde bulunan çalgıcıların çevre yerleşimlere giderek yaylalarda, düğünlerde, eğlencelerde veya özel toplantılarda sanatını icra etmesi ve geri dönmesiyle oluşmuştur.

Bu durum Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun kurulmasının ardından başladığı radyo programları ve halk arasında radyonun yaygınlaşması süreciyle değişim göstermiştir. Bu imkânla dönemin usta kemençecileri ve tulumcuları da yaşadıkları yörelerden Ankara'ya getirilerek solo icraları yayınlanmıştır. Kemençeci Picoğlu Osman; tulumcu Gariboğlu bu şekilde solo icralarda bulunan sanatçılarıdır. Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1937 ve 1943 yıllarında bölgede yapmış olduğu derleme çalışmalarının ardından Radyo'da Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinden oluşan bir repertuar oluşturulmuş ve yöre ağzının taklit edilmesiyle koro tarafından icra edilmiştir. İstanbul'da ise İstanbul Radyo'sunun kurulduğu dönemlerden itibaren Rizeli kemençe sanatçısı Hasan Sözeri tarafından “Karadeniz'den Sesler” topluluğu kurulmuştur. “Hasan

Sözeri, topluluk elemanlarına, bilhassa kendi repertuarından Karadeniz Bölgesi türkülerini, kemençe eşliğinde ve notaya bağlı olmaksızın, kulak dolgunluğu yolu ile öğretiyor ve yayın zamanları da hem türkülerin anonsunu yapıyor, hem kemençe çalarak topluluğa eşlik ediyor ve hem de yönetiyordu. Yayınlarda, toplu okuma yanında, solo okumalar da yapılıyor ve solo okuyacak sanatçılara, yine Hasan Sözeri kemençesi ile eşlik ediyordu. Topluluk içinde, kemençe yerine saz/bağlama da kullanılıyordu.” (Şenel, 2000; 15). Karadeniz kemençesini ilk olarak bir topluluk bünyesinde buluşturan Hasan Sözeri, 1950 yılında Cemile Cevher’in akitli olarak Radyo’ya girmesi ile öyle sanıyoruz ki özlemine duyduğu Karadenizli bir üsluba kavuşmuştur. Cemile Cevher, İstanbul Radyosu’nda “Karadeniz’den Sesler Topluluğu”nda çalışmaya başlamıştır ve 1952 yılına kadar bu çalışmayı sürdürmüştür. Hasan Sözeri’nin Ankara Radyosu’na geçmesi ile topluluk dağılınca, Maçkalı kemençeci Hasan Tunç ile birlikte uzun yıllar sürecek bir çalışmaya başlamışlardır. Bu yıllarda Radyo’daki diğer toplulukların şeflerinden birlikte çalışmak için teklifler alan Cemile Cevher, bunları da geri çevirmeyerek “sırası ile Necati Başara’nın yönettiği “Şen Türküler Kümesi”; Sadi Yaver Ataman’ın yönettiği “Memleket Havaları Ses ve Tel (Saz) Birliği” ve Nedim V. Otyam’ın yönettiği “Yurdun Her Köşesinden Deyişler ve Söyleyişler” topluluklarının çalışmalarına da katılarak radyo emisyonlarında görev aldı... Bu süre içinde de, yöresinin türkülerini, o güne kadar kulağının alışkın olduğu kemençe yerine saz grubu eşliğinde söylemek zorunda kalmıştı.”(Şenel, 2000; 16-17). 1955 yılında Radyo’da yetişmiş sanatçı olarak kadro olarak “Yurttan Sesler Topluluğu”na katılan Cemile Cevher, bundan sonra halk arasında iyice tanınmış ve Karadeniz Türkülerini bazen kemençenin de içinde bulunduğu topluluklar ile bazen de kemençenin veya herhangi bir yöresel çalgının olmadığı topluluklar ile söyleyerek sevdirmiştir. Eski eşi Ali Ekber Çiçek’e göre: “Cemile Cevher, Karadeniz türkülerinin Zeki Müreni’dir.” (Şenel, 2000; 31). Cemile Cevher’den önce başlayan ancak onunla halk arasında kabul gören Karadeniz türkülerini topluluk halinde veya saz grubuyla icra etme hadisesi “Karadeniz türküsü” olgusunu insanların hafızalarına iyice yerleştirmiştir. Bu dönemde ilk kez Karadeniz’i bütün olarak ele alan türkülerin icra edilmesi ve bu yolda Cemile Cevher’in ardından gelen Ziyet Sönmez, Süreyya Davulcuoğlu, Ümit Tokcan, Kamil Sönmez ve İbrahim Can gibi sanatçıların da Radyo icra geleneğini devam ettirmiş olması “Karadeniz Müziği” kavramının da oluşmasına öncülük etmiştir. Tulum çalgısı da bu süreç içerisinde Remzi Bekar tarafından bu saz topluluklarına sokulmuştur. Tulumun akort problemi ve saha problemi çözülmüş, aynı anda iki tonda çalınabilen (la ve sol kararlı) 6 çift delikten oluşan tulum navı üretilmiştir. Özellikle Hemşin yöresi müzikleri bu yolla Radyo icrasına dâhil edilmiştir.

Radyo vasıtasıyla halk arasında genel bir tanınırlık yakalayan Karadeniz türkülerini, “Karadeniz Müziği”ne giden yolun öncülüğünü yaparken o dönemin imkânlarını kullanmıştır. Bu dönemde nota bilen yetişmiş kemençe veya tulum



sanatçısı bulanamadığından ve Radyo icrasının da bu nitelikleri taşımasından dolayı iyi niyetle solo çalgılar olan kemençe ve tulumu ya topluluk içerisinde kullanmışlardır ya da hiç kullanmamışlardır. Ancak bu durum, gelişen sosyal olaylar ile Karadenizli kimliğinin ortaya çıkması ve pazar oluşturması, piyasa sektörünün metalaşması gibi hadiseler sonucunda piyasanın farklı arayışlara girmesi ile “Karadeniz Müziği” kavramına giden yolun zeminini hazırlamıştır.

### **“Karadeniz Müziği”nin Ortaya Çıkışı ve İlk Dönemleri**

Doğu Karadeniz Bölgesi’nde şehir ve köy nüfusunun sosyal olaylar ve göçler dolayısıyla yer değiştirmeye başladığı 1950’li yıllardan itibaren 70’lere gelindiğinde göç tüm yoğunluğuyla devam etmektedir. Bu dönemlerde Karadenizliler dayanışma faaliyetleri içerisinde girmeye çalışırken Trabzonspor’un ortaya çıkmasıyla birlikte Türkiye’de gerçek anlamda Karadenizlileri biraraya getiren sosyal bir olay gerçekleşmiş olmaktadır. Bu dönem, İstanbul’a başkaldıran, güçlüye karşı güçsüzlerin bir şey yapabileceğini gösteren, statükoyu deviren, ihtilalci ruh hâline sahip bir futbol takımının bu müzikle birlikte coştığı ve sesini ülkeye duyurduğu dönemdir. Karadenizliler takımlarının İstanbul’un egemenliğini devirmesini kutlamakta, kendilerini İstanbul’dan ve özellikle Anadolu’dan diğer göçenlerden bir ilki gerçekleştirmiş olarak üstün görmektedirler. Türkiye artık kemençeyi ve horonu Trabzonspor’un sayesinde bilmektedir ve önlenemeyen yükselişi ile Doğu Karadeniz’de ve gurbette yaşayan tüm Karadenizliler bu yıllarda bir çatı altında toplanmakta, kemençe ve horonla yatıp kalkmaktadır. Bu olgu Karadenizli kimliğini ve Karadeniz müziğini zirveye taşımıştır. Bu dönemde Türk Sineması’na Karadenizli tipler dahil olurken, gazinolara kemençe ve horon girmiş ve Karadenizliler piyasa için büyük bir pazar haline dönüşmüştür. Erkan Ocaklı’nın ve daha sonra Mustafa Topaloğlu’nun bu dönemdeki satış rakamları popüler müzik piyasasının çok üstünde çıkmıştır.

Kemençe ile bağlamayı birleştiren Erkan Ocaklı’nın müzik piyasasındaki ilk zamanları 1971 yılında başlamaktadır. Bu tarihten itibaren 40 civarında plak, kaset, albüm çalışması yapan Ocaklı, 350 civarında beste yapmış ve 6 da filmde oynamıştır. “Maçka yolları taşlı, geluyi sarı saçlı”, “Ula ula Niyazi”, “Misir’i kuruttun mi” gibi eserler bestelerinin bazılarıdır. Kendi denemesi için; “Yumuşak geçişle kemençeyi geniş halk kitlelerine sevdirdim. Kemençeyi önce bağlamayla, daha sonra org gibi diğer enstrümanlarla buluşturdum” (Akay, 2005) açıklamasını yapmaktadır. “Erkan Ocaklı, Trabzonspor 1. Lig’e çıktığında Trabzonspor plağı yaptı. Trabzonspor adına yazılan ve bestelenen bu plak, bir anlamda ilklerden. Çünkü, Erkan Ocaklı’nın Trabzonspor plağı, ulusal anlamda seslendirilen ilk Trabzonspor türkülerini içeriyordu. İşte o plaktan:

“Yeşil sahaları yıktık uşaklar yıktık.

Yaşasın Trabzonspor, 1. Lig’e çıktık” (Akay, 2005).

Trabzonspor'un ülke genelinde çok başarılı olduğu bu dönemlerde özellikle 85'lere kadar Karadeniz Müziği kavramı belli bir dönem yaşamıştır ve Karadenizlilik unsuru bu döneme damgasını vurmuştur. 12 Eylülün yankıları ve müzik piyasasına etkileri, Trabzonspor'da hızlı bir çöküş sürecinin yaşanması gibi nedenler Karadenizlileri elde tutabilmek için popüler müzik piyasasını yeni arayışlar içerisine itmiştir. Erkan Ocaklı bu dönemde yaptıklarını şu şekilde açıklamaktadır: “85'ten sonra disko tarzı müziklere devam ettik. Çünkü, gençlik bu tür müzikleri seviyordu. Hayatın akışını iyi takip ediyordum, sokaktaki insanların ne istediğini biliyordum. Lahana disko, mısır disko formatları denedik.” (Akay, 2005). Özellikle yörede çok bilinen kol havasına “Trabzon Kolbastısı” adıyla yaptığı düzenleme halen Trabzon şehir merkezinin en çok sevilen oyun havası olma özelliğini taşımakta ve dinlenmektedir. Bu dönemlerden sonra piyasaya giren Mustafa Topaloğlu da bu tür denemeler yaparken, “Oy oy Eminem” kasetiyle Türkiye’de rekor kırmıştır.

Karadeniz Müziği'nin kirlenmeye başladığı ve arabeskin etkilerini de içinde taşıdığı bu yıllardan sonra yapılan çalışmaların belli bir kalite tutturmasıyla birlikte bu müziğe ilgi azalmış, popüler müzik piyasası Karadeniz Müziği'ne yatırım yapmayı durdurmuş ve bu dönem şarkıcıları da popülerliğini yitirmeye başlamıştır.

### **Karadeniz Müziği'nin Yeniden Gündeme Gelmesi**

90'lı yılların başında gitarıyla birlikte kendine özgü bir çalışma sunan Volkan Konak, Karadenizlilerin beklediği kalitede ve günün diğer popüler müzikleriyle rekabet edebilecek düzeyde Karadeniz Müziği'ne bir ivme kazandırmıştır. Müzik hayatına 1987 yılında Maçka yöresinde yaptığı derleme çalışmalarını topladığı “Suların Horon Yeri” adlı albümüyle başlayan Volkan Konak; Sunay Akın, Yaşar Miraç, Ömer Kayaoğlu ve Nazım Hikmet gibi şairlerin eserlerini besteleyerek ve bestelediği müziklerin içerisine yöresel motifleri de katarak kendine özgü bir tarz yaratmaya çalışmıştır. Volkan Konak'ın ürettiği müzik içerisinde yer alan çalgıların tümü Karadeniz Müziği'ne yeni girmemiştir; ancak Volkan Konak'ın Karadeniz Müziği'ne bakış açısı ve alışlagelmişin dışında yapmış olduğu düzenlemeleri Karadeniz Müziği'ne ayrı bir renk getirmiştir. Karadeniz Müziğinin genç nesil arasında ilgi görmesini sağlayan bu tarz, bölgede şehir merkezlerinde ve kendini daha entellektüel olarak yorumlayanlar arasında rağbet görürken o günlerde köy yerlerinde ilgi görmemiştir.

5 Aralık 1992 tarihinde Strazbourg'da imzalanan, Avrupa Bölgesel ya da Azınlık Dilleri Sözleşmesi'nin ardından Lazca'yı yaşatmak ve gelecek nesillere aktarmak amacıyla Lazca sözlerin kullanıldığı ilk rock müzik grubu olan “Zuğaşi Berepe” kurulmuştur. Zuğaşi Berepe 1995'te “Vamişkunan” ve 1998'de “Bruxel Live” albümlerini çıkarmıştır. Özgün tarzda yapılan çalışmaların bir diğeri de uzun yıllar yurt dışında sürdürdüğü çalışmaların

ardından Türkiye’de müzik piyasasına giren Fuat Saka’dan gelmiştir. Fuat Saka halk arasında Karadeniz–caz olarak nitelenen bir müzik üretmiştir. Farklı düzenlemeler yapan ve yurt dışından müzisyenlerle çalışan Fuat Saka Türkçe–Rumca ve Lazca sözlü türkülere çalışmalarında yer vermiştir. Zuğaşi Berepe’den 1998 yılında çıkardıkları albümün ardından ayrılan Kazım Koyuncu, 2001 yılında bu tarzı kendi yorumunu daha fazla katarak “Viya” albümüyle devam ettirmiş 2004 yılında da “Hayde” adlı albümü çıkarmıştır. Kazım Koyuncu’nun müziği Laz Kültür Hareketi’nin en önemli ayağı sayılırken, 2005 yılının Haziran ayının 25. günü kanser hastalığına yenik düşerek aramızdan ayrılmasıyla bu hareket de sekteye uğramıştır. Birol Topaloğlu tarafından sürdürülen çalışmalarla bu hareket ayakta tutulmaya çalışılmaktadır. Kazım Koyuncu’yu yaşatmak adına da ölümünün ardından “Dünyada Bir Yerdeyim” adlı önceki çalışmalarından ve kayıtlarından oluşan bir albüm çıkartılmıştır. Oluşturulmaya çalışılan Laz kimliğinin ne kadar gerçekçi olduğu hakkında tartışmalar günümüzde de sürüp giderken Laz Müziği adı altında etnik bir müzik türü de bu dönem müzik piyasası tarafından ortaya çıkarılmıştır.

Bölgede bu gibi özgün çalışmalardan çok daha büyük bir kitleye ulaşan, popüler müzik piyasasının yeniden gündemine oturan ve özellikle köy yerlerinde daha çok tüketilen çalışmalarda vardır. Bunların ilk temsilcisi olarak İsmail Türüt görülmektedir. 1998 yılına kadar yöresel alanda yapmış olduğu çalışmaları İbrahim Tatlıses’in firması olan İdobay ile ülke geneline taşıyınca büyük bir dinlenme oranı yakalamıştır. İsmail Türüt 20 yıllık bir serüvenin ardından yerel çizgilerden ülke geneline yayılmıştır. Tarz olarak ona yakın olan ve kendince bir çizgi yakalamaya çalışan diğer bir isim de Hülya Polat’tır. Bir de Karadeniz müziğinin Erkan Ocaklı’dan sonra unutulmuş olan ve Davut Güloğlu ile yeniden başlayan tekno alt yapılı halk arasında “Karadeniz-pop” denilen tarzda içine kemençe katılmış pop-arabesk tarzı müzik, Karadeniz Müzik piyasasını etkilemiştir. Davut Güloğlu’nun 2001 yılında çıkarmış olduğu “Nurcanum” ve 2003’te çıkardığı “Katula Katula” albümleri, bu yılların en çok satanlar listesinde üst sıralarda yer almıştır. Davut Güloğlu’nun popüler müzik piyasasında yakalamış olduğu bu başarı, diğer yapımcıların da iştahını kabartmış ve ticarî kaygılarla birçok isim, “Karadeniz-rap” gibi tarzlarda albümler yapmıştır. Özellikle son dönemde Karadeniz halkına hitap etmeye çalışan televizyon ve radyo kanallarının ortaya çıkmasıyla Cinan Müzik’in başını çektiği birçok firma ve sundukları yerel isimler de piyasadan önemli bir pay almaya başlamıştır. Bunların doğal sonucu olarak da, Karadeniz Müziği sürekli değişimlere maruz kalmış ve Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinden çok ayrı bir noktaya taşınmıştır.

## SONUÇ

Doğu Karadeniz Bölgesi Müzikleri kendi içerisinde belirlenen mevcut farklılıklarına göre bu alanlar içerisinde değerlendirilmelidir. Yörede uzaklık olarak kısa mesafelerde bulunan yerleşimler dahi müzikal anlamda farklılık

gösterebilmektedir. Bu sebeple Karadeniz Türküsü veya Karadeniz Müziği gibi sonradan üretilmiş kavramlar “Karadeniz” coğrafyasını belirten özel ismi dışında bu kültürün tümünü yansıtamamaktadır. Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin TRT ile başlayan çok çalgılı icrası veya topluluk eşliğinde icrası, farklı amaçlar ile üretim yapan popüler müzik piyasasının da en önemli malzemesi olmuştur. Bölgenin tümünde kullanılmayan veya bölgede hiç bir yerde kullanılmayan bir çok çalgı bu müziğin içine sokulmaya çalışılmıştır. Karadeniz Müziği kavramı da adeta popüler müzik piyasasında üretim yapanların deney malzemesi olarak kullanılmıştır. İlk olarak elektro bağlamanın yöreye kabul ettirilmesinin ardından bu müzikte her türlü deneme yapılmıştır. Adeta üreticiler Karadeniz Müziği ile farklı müzik türlerini birleştirme yarışına girmişlerdir. Bu yönde yaptıkları çalışmalar sonucunda da günümüzde Karadeniz Müziği taşıdığı etkilenimlerle Karadenizlinin müziğini yansıtamamaktadır. Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerini kendine malzeme eden veya besteleme yoluyla üretim yapan piyasanın günümüzde geldiği nokta Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri ile ilişkisi sadece kemençe ve tulum çalgıları ve ritmik yapısı itibariyle kurulabilen bir Karadeniz Müziği olarak görülmektedir. Geline bu noktadaki en önemli sorun da bu iki tür arasında (yani Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri ile Karadeniz Müziği) kuşak çatışmasının oluşmasıdır. Son kuşak, kendi müziğinin aslını dinleyemeden medya yoluyla etkilemlili halini dinlemektedir. Diğer müzik türlerinin içinde kemençe ve tulum sesini duyunca bunu kendi müziği olarak görüp sahip çıkmaktadır. Popüler müziğin medya ile kurmuş olduğu ilişki Karadeniz halkının müzik alanındaki özgürlüğünü kısıtlarken toplumun müziğe yabancılaşmasını da beraberinde getirmektedir. Oysa ki, “Toplum sosyal gereksinmelerini karşılamak için etkileşen ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıda insanın oluşturduğu bir birlikteliktir.” (Fichter, 2002; 79). Toplumlarda bir kültür etkileşimi söz konusudur. Bu etkileşimi sağlayan ise toplumun özsel ve yapısal işlevleridir. Toplum içinde etkileşimi sağlayan en önemli özelliklerden biri de müziktir ve toplumların özsel ve yapısal işlevleriyle aynı düzlemde veya olması gerekmektedir. Müzik, toplumun sorunlarını, sevinçlerini, hüznlerini, acılarını vb. tüm konularını en iyi şekilde işlemek zorundadır. Eğer müzik içinde bulunduğu bir toplumun özsel ve yapısal işlevlerine hitap edemiyorsa, o toplum bazı güçlerin etkisi altına girmiş demektir. Popüler müzik, üretilmesinden itibaren tüketiciye ulaşana dek yapısal, kültürel, ideolojik vb. birtakım etkilere uğramaktadır; ancak müziğin direkt insanlığa ve sanata hizmet etme gereği açıktır. Günümüzde Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin bu işlevini sağlıklı bir şekilde yerine getiremediği, halkın elinden alınarak dolaylı bir şekilde kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Yani “öz” müziğin yerini standartlaşmış, cazip müzikler almıştır. Bu standartlaşma Karadeniz insanının özgürlüğünü kısıtlarken, onu topluma ve toplumun özsel ve yapısal işlevlerine de yabancılaştırmıştır. Yabancılaşmayı sağlayan unsurlar anomi, aşırı uyum ve yalnızlaşma olarak belirtilmektedir.

(Günay, 2006; 200). Bu üç unsurun oluşmasında da medya etkisi görülebilmektedir; özellikle aşırı uyum konusunda toplumu yönlendirmesi ve tek düzeleştirilmesi bakımından medyanın etkileri daha açıktır. “Medya’nın bitmek tükenmek bilmeyen, bireyi adeta baskı altına almaya ve yönlendirmeye çalışan etkileri vardır... İnsanın kendi toplumsal etkileşimlerini kurma, sürdürme ve eleştirme gücünü zayıflatan, empoze edilenleri düşünmeden yerine getiren değerleri körelmiş varlığa dönüştüren medya etkileri yabancılaşmayı hazırlayıcıdır.” (Günay, 2006; 201-202). Bu konuda Yabancılaşma kuşağının da derin bir inancı vardır: “Tercih edilen tüketim tipi, kitle iletişim araçlarının beğenileri ve arzuları manipüle etmesinin etkisiyle toplumsal bakımdan genelleşmişti. Bu anlayışa göre, herkes, “aynı” şeyden (bu “aynı”nın nesnelere, ürünlere, sanat biçimlerine, pratiklere vebenzerlerine mi işaret ettiğine bakmaksızın) hoşlanmaya, memnun olmaya ve ihtiyaç hissetmeye yönlendiriliyordu.” (Heller-Feher, 1993; 203-204). Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Doğu Karadeniz Bölgesi’ndeki en küçük yerleşim yerlerine kadar ulaşabilen medya popüler müzik piyasasıyla birleşerek bu yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. Doğu Karadeniz Bölgesi’nin en önemli simgelerinden biri olan Kadırğa Yaylası’nda dahi davul-zurna ve kemençe artık yerel özelliklerinin ve kullanımının dışında profesyonel sahnelere taşınmakta, halkın en önemli şenlik alanları, protokol alanlarına dönüştürülmekte ve organizasyonlarda yerel sanatçıların yerine medyanın destek verdiği ve müzik piyasasının halka dayattığı isimlere yer verilmektedir. Yüzlerce yıllık geçmiş olan yayla şenlikleri, adeta bölgede son dönemde rant haline getirilmiş birkaç yıllık şehir festivallerine benzetilmekte ve ticari kaygıları olan kişi ve kurumlara teslim edilmektedir. Çözüm olarak, bölge müziklerinin son kalesi olarak görülen yüksekte bulunan köyler ve yaylalardan başlamak suretiyle Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin gerçek sahibi olan Karadeniz insanına teslim edilmesi, üretimin halk tarafından yapılması ve müzik üzerine ihtisas yapmış olan müzisyenlerin bestelerinde bu halk motiflerini dikkatli kullanması ve piyasanın yapmış olduğu işlerde ranttan ziyade kaliteyi düşünmesi bölge müziklerinin yeniden yeşerip zenginleşmesini sağlayacaktır.

### KAYNAKÇA

Akay, Aytekin, (2005), Erkan Ocaklı Otuz beşinci Sanat Yılında, [http://www.karalahana.com/muzik/erkan\\_ocakli.htm](http://www.karalahana.com/muzik/erkan_ocakli.htm).

Alp Arslan, Tirebolulu, (1331), **Türk Bayramlarından Otcu Göçü**, Türk Yurdu, sayı 96, s. 2632-2637.

Bekar, Remzi, (2006), Kişisel Görüşme.

Chambers, Iain, (2005), **Göç, Kültür, Kimlik**, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul.

Fichter, Joseph, (2002), **Sosyoloji Nedir**, Anı Yayıncılık, Ankara.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, (1929), **Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları**, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Evkaf Matbaası, İstanbul.

Günay, Edip, (2006). **Müzik Sosyolojisi**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Heller-Feher, (1993), **Postmodern Politik Durum**, Öteki Yayınevi, Ankara.

Saygun, Adnan, A., (1937), Rize, **Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat**, Nümune Matbaası, İstanbul.

Şenel, Süleyman, (2000), **Cemile Cevher Hayatı – Sanat Hayatı**, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul.

Sümer, Faruk, (1992), **Tirebolu Tarihi**, Tirebolu Kültür ve Yardımlaşma Derneği, İstanbul.

Tellioğlu, İbrahim, (2004), **Doğu Karadeniz’de Türkler**, Serander Yayınları, Trabzon.

## CUMHURİYET'İN 10. YILINDA BİR MUHALİF OPERET: *LÜKÜS HAYAT*

**AKGÜL, L. Hilal**  
TÜRKİYE/TURÇIA

### ÖZET

İstanbul, 19. yüzyıl boyunca, yabancı operet topluluklarının gösterilerine sahne oldu. Bu gösteriler, operete büyük bir ilgi yarattı ve 1930'lu yılların başına kadar olan dönemde besteciler, Türk müziği makam ve usullerini kullanarak, Türk insanının duyusuna seslenen eserler verdiler. 1930'lu yılların başından itibaren Türk müzik adamları operetlerini ağırlıklı olarak Batı müziği tekniğini kullanarak bestelemeye başladılar. Bu akımın en önemli temsilcisi Cemal Reşit Rey'di. Cemal Reşit Rey'in *Lüküs Hayat* adlı eseri Türk operet tarihinde son derece ayrıcalıklı bir yer edindi. Üç perdeden oluşan *Lüküs Hayat*'ın librettolarını Ekrem Reşit Rey yazmış ve *Lüküs Hayat* ilk kez 1933 yılında sahnelenmişti. Ancak operet, asıl büyük ilgiyi, ilk kez sahnelenişinin yaklaşık yarım yüzyıl ardından buldu: İstanbul Şehir Tiyatroları, opereti 1985 yılından bu yana, genellikle kapalı gişe olarak sergiledi. Bu bildiride, *Lüküs Hayat*, Türk operet tarihi içindeki yerinden çok, mevcut kötü ekonomik koşullara duyarsız kalan türedi zengin kesime yönelttiği eleştiriler boyutundan ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Lüküs Hayat, Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, operet.

### ABSTRACT

**An Operetta that Opposes from 10<sup>th</sup> Anniversary of the Turkish Republic: *LÜKÜS HAYAT***

Foreign show companies used to stage operettas in Istanbul during the 19<sup>th</sup> century, showing the seeds of considerable public interest in this genre of drama. Turkish composers then began writing operettas using Turkish musical styles and scales that appealed more to the public taste, until the early 1930s. Thereafter, Turkish composers began to prefer western techniques in their operettas, including Cemal Reşit Rey, who became one of the most important representatives of this school. Rey's *Lüküs Hayat* (*Luxurious Life*) earned itself a special place in Turkish opera history. The librettors for the three act play, first staged in 1933, were written by Ekrem Reşit Rey. However, the operetta achieved a second and possibly bigger wave of fame 50 years after its debut: the İstanbul Şehir Tiyatroları (Istanbul City Theater) company began staging it again in 1985 and almost every performance since has been sold out. This paper tries to evaluate *Lüküs Hayat* in regard to its criticism of the nouveau

riche groups in society who are indifferent to worsening economic conditions, rather than the operetta's significance in Turkish stage life.

**Key Words:** Lüküs Hayat, Cemal Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey, operetta.

---

İstanbul, 19. yüzyıl boyunca, yabancı operet topluluklarının gösterilerine sahne olmuş; bu dönemde, özellikle İtalyan operet toplulukları, Avrupa'nın önde gelen operetlerini İstanbul izleyicisine sunmuşlardı. Bu gösterilerin, sanat çevreleri ve izleyicilerde operetlere büyük bir ilgi ve talep doğurduğu ve Türk insanının duyusuna doğrudan seslenecek bir operet türünün geliştirilmesinin de bu ilgi ve talebin bir ürünü olduğu düşünülebilir. Bu çerçevede içinde, İtalyan asıllı bir Levanten olan Redaglia'nın, Türk müziği makam ve usullerini kullanarak bestelediği *Şaban* adlı opera, müzikli oyun türlerinde, Türk müziği makam ve usullerinin de kullanılabileceğini göstermesi bakımından önem taşıyordu. Türk müziği makam ve usullerini kullanarak operet besteleme bakımından ilk örneği ise Dikran Çuhacıyan verdi; sanatçının *Arif'in Hilesi* adlı eseri bu anlamda bir ilk olarak tarihe geçti. İlk kez 9 Aralık 1872 tarihinde, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen bu eserin librettosu Hovsep Yazıcıyan'a aitti ve bütünüyle Türk müziği makam ve usulleri kullanılarak bestelenmişti. Eser, Çuhacıyan'ın kurduğu ve Dikran Kalemciyan'la birlikte yönettiği Opera Tiyatrosu Topluluğu tarafından, Fransız Tiyatrosu, Beyazıt Tiyatrosu ve Kadıköy Tiyatrosu'nda da sahnelenme olanağı buldu; Tepebaşı Tiyatrosu'ndaysa 1884 yılında 277 kez sahnelendi (Güntekin, 1994; 133). Bu eser, aynı zamanda, Türk tiyatrosunda Güllü Agop'un tekelinin kırılmasına yol açması bakımından da önem taşıyordu (And, 1999; 74-78). Çuhacıyan'ın en fazla ses getiren opereti ise *Leblebici Horhor Ağa* oldu. Librettosu Takvor Nalyan'a ait eser, ilk kez 11 Ocak 1876 tarihinde Fransız Tiyatrosu'nda temsil edildi. Bu bağlamda Çuhacıyan, operet türünün Türkiye'deki ilk temsilcisi olarak ön plana çıktı. Sanatçı, söz konusu eserlerinin yanı sıra, *Arsas*, *Olimpiya*, *Köse Kahya*, *Zemire*, *İndiana* adlı operetlere de imza attı. Çuhacıyan eserlerinde, çok seslilik ve orkestralama düzeyi gibi teknik unsurları basit bir düzeyde tutuyor, ezgiyi hakim kılıyordu; bu, daha çok, Türk halkının kulağını Batı müziğine alıştırmaya kaygısından kaynaklanan bir durumdu. Çuhacıyan'ın operetlerini bestelerken dikkatle üzerinde durduğu bu ayrıntı, onun başarısının önemli nedenlerinden biri oldu. Bu dönemde Çuhacıyan'ın dışındaki sanatçılar da operet türünde eserler verdiler. Direktör Ali Bey'e ait *Letafet*, Kemani Haydar Bey'e ait *Pembe Kız*, *Çengi*, *Sigorta*, *Binbirdirek*, *Allak Kız* bunlar arasında sayılabilir. Böylece, Çuhacıyan, operet türünün Türkiye'deki ilk temsilcisi olarak ön plana çıkarken; operet türü de, 19. yüzyılın son çeyreğinde, ilgili dönemin en tutulan türlerinden biri olarak anlam kazandı (Güntekin, 1994; 134). Bunda geleneksel Türk tiyatrosunun da müzik, dans ve güldürünün bir karışımı olmasının önemli etkisi vardı: Yazarlar, besteciler ve izleyiciler operet türüne, geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerinden kaynaklanan nedenlerle



yatkındılar. Ayrıca bu türde eserler veren sanatçıların Avrupa'da ciddi bir eğitim almış olmaları da operet türünün tutulmasında etkili oluyordu (And, 2004; 112-114).

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra da Türkiye'de operete ilgi ve operet türünün yükselişi devam etti. II. Meşrutiyet'in ilk yıllarında Benliyan'ın kurduğu Milli Osmanlı Operet Heyeti'yle Kaptanzade Ali Bey'in kurduğu İstanbul Operet Heyeti, büyük ilgi gören operetler sahnelediler. Milli Osmanlı Operet Heyeti'nin sergilediği eserler arasında, *Arif'in Hilesi*, *Leblebici Horhor Ağa*, *Köse Kahya*, *Pembe Kız*, *Nasreddin Hoca'nın Telaşı*, *Aşçıbaşı Tosun Ağa*, *İki Fidan Bir Yılan*, *Himmet Ağa*, *Amca Bey*, *Memiş Çelebi*, *Değirmenci Ali Baba*, *İstanbul Efendisi*, *Çapkın Kız*, *İçimizde Akıllı Kim*, *Ah Şu Karım* yahut *Bedestenli Cemal Efendi*, *Himmet Ağa'nın Evlenmesi* bulunuyordu. Milli Osmanlı Operet Heyeti, bu operetlerin yanı sıra, yabancı operetlerden de bazı örnekler sunmaktaydı. İstanbul Operet Heyeti'ye çoğu Musahipzade Celal'e ait *İstanbul Efendisi*, *Yedekçi*, *Macun Hokkası*, *Lale Devri*, *Moda Çılgınları*, *Çapkın Süleyman*, *Fettan Kız*, *Dalkavuk*, *Falcı* gibi operetleri sahneledi. Millî Osmanlı Operet Heyeti'yle İstanbul Operet Heyeti'nin dışında Sahir Opereti, Jale Opereti, Hale Opereti, Türk Temaşa Heyeti gibi topluluklar da operet türünde eserler sahnelediler (And, 2004; 152-156). Bu dönemde, Türk müziği makam ve usullerini kullanarak operet türünde eserler veren akımın son temsilcisi, Muhlis Sabahattin Ezgi oldu. 20'den fazla operet besteleyen Ezgi'nin ilk eseri olan *Hilal-i Ahmer Çiçeği*, Milli Operet Kumpanyası'yla Donanma Cemiyeti Topluluğu'nda 1915 yılında sahnelendi. *Moda Çılgınları*, *Ben de Operet Oynarım*, *Jale*, *İnci Sultan*, *Ayşe*, *Şatırzadeler*, *Aşk Ölmez*, *Zevcem Olunuz*, *Kelebek Zabit*, *Çaresaz*, *Asri Piçler*, *Zühre*'ye sanatçının bestelediği diğer operetlerin bazılarıydı (And, 2004; 154).

Ezgi'den sonra, Türk müzisyenleri, operetlerini, ağırlıklı olarak Batı müziği tekniklerini kullanarak bestelemeye başladılar. Bu müzisyenlerin sayesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin 1930'lu yıllarıyla 1940'lı yıllarının başları operetler açısından oldukça parlak yıllar oldu. Bunda, Muhsin Ertuğrul'un önemli bir katkısı vardı. Ertuğrul, tiyatroya yaygınlık kazandırmak amacıyla Darülbeydi'yi operetlere yönlendirmiş; *Deli Dolu*, *Saz – Caz*, *Maskara*, *Hava Cıva*, *Ayşe*, *Çaresaz*, *Gülfatma* bu dönemin en fazla tutulan operetleri olmuştu. Ancak bu dönemin ve belki de Türkiye operet tarihinin zirvesine *Lüküs Hayat* operetiyle ulaşıldı (Şener, 1998). Ağırlıklı olarak Batı müziği tekniklerini kullanarak operet bestelemenin en önemli temsilcilerinden biri olan Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen ve librettosu da Ekrem Reşit Rey'e ait olan *Lüküs Hayat*, ilk kez 1933 yılında Ses Tiyatrosu'nda Avni Dilligil yönetiminde sahnelendi. Eser, ilk sahnelendiği bu dönemde çok büyük bir ilgi gördü.

### **Lüküs Hayat Opereti**

Üç perdeden oluşan *Lüküs Hayat*'ın konusu, külhanbeyi bozuntusu, hırsız Rıza'nın, bir "kostümlü balo"da Zonguldaklı zengin Rıza Bey sanılması ve bu balo sırasında kendini "lüks hayat cereyanı"na kaptırması üzerine kuruludur: Ruhi Bey'le eşi Belkıs Hanım İstanbul Kadıköy'deki köşklerini Zonguldaklı zengin Rıza Bey'e satmak istemektedirler. Belkıs Hanım, Rıza Bey'in gözünü kamaştırmak ve köşkü kendisine satabilmek için akşam yapılacak olan "kostümlü balo"ya onu da davet eder. Belkıs Hanım'ın bir düşüncesi de, bu balo sırasında, kız kardeşi Nesrin'le Rıza Bey'in arasını yapmak ve evlenmelerini sağlamaktır. Bu arada Belkıs Hanım'ın amcasının kızı Mısır'daki Atıfet de o gün İstanbul'a gelmektedir. Köşkün hizmetçisi Şadiye, Atıfet'in köşke geleceğini kardeşleri külhanbeyi bozuntusu, hırsız Rıza'yla Fıstık'a bildirir. Plan, Rıza'yla Fıstık'ın balo akşamı köşke gizlice girmeleri ve Atıfet'in elmaslarını çalmaları yönündedir. Rıza, sevgilisi Zeynep'e planı anlatır ve akşam Fıstık'la birlikte köşke gider; ancak yolu şaşırduklarından, Rıza'yla Fıstık kendilerini ev sahipleriyle konukların arasında, baloda bulurlar. Herkes, Rıza'yı külhanbeyi kostümüne bürünmüş Zonguldaklı, zengin Rıza Bey zanneder; Rıza da bu durumu bozamaz, "Rıza Bey"miş gibi davranır. Gerçek Rıza Bey gelince de, köşkün hizmetçisi Şadiye, Rıza Bey'i kömürlüğe kilitletler. Eser, Rıza'nın, Rıza Bey sanıldığı balo ortamında sürer...

Balo boyunca Fıstık, Rıza'ya elmasları alıp kaçmayı önerir. Ancak Rıza, bulunduğu ortamdan ve "Rıza Bey" olmaktan çok hoşnuttur: *Şişli'de bir apartıman, / Yoksa eğer hâlin yaman, / Nikel, kübik mobilyalar, / Duvarda yağlı boyalar, / İki tane otomobil, / Biri açık, biri değil, / Aşçı, uşak hizmetçiler, / Dolu mutfak, dolu kiler. / Hey! Lüküs hayat! Lüküs hayat! / Bak keyfine yan gel de yat! / Ne ömür şey! Oh ne rahat! / Yoktur eşin lüküs hayat! / Yaz gelince adadasın, / Mayo giymiş kumlardasın, / Etrafında güzel kızlar, / Canın çeker burnun sızlar, / Hanım motorla dolaşır, / Hanım serbest, kim karışır, / Takarsın şeyleri bazı, / Dünya böyle, sen ol razi. / Sen de kendi hesabına, / Topla akşam etrafına, / Sarıları, esmerleri, / Kır şampanya kadehleri. / Hey! Lüküs hayat! Lüküs hayat! / Bak keyfine yan gel de yat! / Ne ömür şey! Oh ne rahat! / Yoktur eşin lüküs hayat!*

Ancak havai fişeklerin atılması için ortalığın karartılmış ve Rıza'nın da etrafını kadınların sarmış olduğu bir sırada, Rıza'nın sevgilisi Zeynep de köşke gelir ve Rıza'nın Atıfet'e tutulmuş olduğunu fark eder: Zeynep'in *Sarı fulya mevsimi bahardır, / Mezelerin iyisi havyardır, / Deli eden beni bir yarıdır, / Kollarında tek bana yer vardır / Adaların her yanı denizdir, / Gerdanına şu inciye dizdir, / Otomobil tut, dünya bizimdir, / Sür şoförüm sür, sen gezdir demesi boşunadır. Atıfet de Rıza'yı sevmekte ve çift evlenmeyi düşünmektedir. Rıza elmasları çalmaktan vazgeçer; Rıza, "Atıfet'in Rıza"sı, Zeynep de "Fıstık'ın Zeynep"i olur (Eserin bir özeti için bkz. Çalışlar, 1994; 194-195)...*

Türk operetlerinin en ünlüsü ve halk arasında en fazla beğenileni olduğuna ilişkin geniş bir görüş birliği bulunan *Lüküs Hayat*, güldürü amacı gütmeyen yanı sıra, ciddi bir toplumsal eleştiri de içermektedir. “Lüks hayat cereyanı”na yöneltilen bu eleştiri, eserde kişilerin gülünç duruma düşürülmeleriyle izleyiciye iletilir. Eserde, 1930’lu yıllardaki Türkiye’nin ekonomik koşullarına da göndermeler vardır. Örneğin, 1929 Büyük Buhranı’nın Türkiye –özellikle de yoksul halk kesimleri– üzerindeki olumsuz etkilerine ve bu etkileri çok da yaşamayan sosyetenin söz konusu koşullardaki, “görmemişlik” olarak nitelenebilecek davranışlarına vurgular yapılır. Eserin önemli şarkılarından biri olan, *Bana Ne Gerek Sütü Börek* şarkısı içinde geçen “*Alemde kriz varmış / Burada bir keriz varmış / Bana ne gerek / Bana ne gerek, sütü börek*” sözleri bunun açık bir göstergesidir. *Balkabak* şarkısı da bu vurguyu, aşağıdaki sözlerle yapar ve yoksul halk kitlelerini de sosyete gibi duyarsızlığa çağırarak, ironik bir eleştiri geliştirir: *Tıraş ediyor deme sakın, / Bak her sözüm akla yakın, / Ulu orta hüküm sürme, / Boş laflara papel verme, / Öğren işin iç yüzünü, / Sonra söyle son sözünü, / Her ağızdan bir laf çıkar, / Ondan kıyamet kopar, / Dedikodu, saçma sapan, / Hep bunlardır lüküs yapan, / Sen aldırma, keyfine bak, / Hiç kimseye asma kulak, / Dünya seninle balkabak / Sen gül, eğlen, keyfine bak!*

### **Cumhuriyet’in 10. Yılında Bir Muhalif Operet Olarak: *Lüküs Hayat***

*Lüküs Hayat* ve *Lüküs Hayat*’ın izleyiciye ilettiği eleştiri, kuşkusuz, eserin yazıldığı dönem içinde anlamlıdır: Türkiye, cumhuriyetin ilanının geride kalan on yılını, sözleri Faruk Nafiz Çamlıbel’le Behçet Kemal Çağlar’a, müziği Cemal Reşit Rey’e ait *10. Yıl Marşı*’yla kutlamaktadır: “*Çıktık açık alınla on yılda her savaştan / On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan / Başta bütün dünyanın saydığı başkumandan / Demir ağlarla ördük ana yurdu dört baştan / Türk’üz: Cumhuriyet’in göğsümüz tunç siperi / Türk’e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri! / ... / Örnektir milletlere açtığımız yeni iz / İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz / Türk’üz: Cumhuriyet’in göğsümüz tunç siperi / Türk’e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri! / ...*” Cumhuriyet’in 10. yılında rakamlar da, bir anlamda, *10. Yıl Marşı*’nda dile getirilenleri teyit eder niteliktedir: Türkiye’de cumhuriyetin ilan edildiği yıl olan 1923’te kişi başına düşen gelir, 1948 yılı sabit fiyatlarıyla, 233 TL’dir. 1925 yılında bu rakam 290, 1930 yılında da 371 TL’ye ulaşır (İstatistik Göstergeler, 1996; 426). Bu durumda, 1923-1930 yılları arasını kapsayan 7 yıllık dönemde kişi başına düşen gelir yaklaşık yüzde 60 oranında yükselmiştir. Kişi başına düşen gelirin yıllık ortalama büyüme hızıysa yaklaşık yüzde 10 düzeyindedir. Bu veriler, ilgili dönemde, kişi başına düşen gelirden yüksek sayılabilecek bir temponun tutturulduğunu göstermektedir.

Ancak geniş halk kesimlerinin gerçekleri, yukarıda çizdiğimiz tablodan oldukça farklıdır. Bu farklılık, bu dönemde Türkiye’de ortaya çıkan ve SCF’yle (Serbest Cumhuriyet Fırkası) temsil edilen siyasal muhalefet kapsamında

açıklanabilir: 12 Ağustos 1930 tarihinde, Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün özendirmeleriyle, Fethi Okyar'ın genel başkanlığında kurulan SCF (Tunaya, 1952; 631-633 ve Okyar, 1980; 384-414), kuruluşunun hemen ardından büyük bir ilgi uyandırarak geniş kitleler tarafından desteklenmeye başlamıştı (Okyar, 1980; 448). Bu bağlamda, Ege gezisi sırasında, İzmir'de halkın coşkun gösterilerle “kurtar bizi kurtar” diyerek SCF Genel Başkanı Okyar'ı karşılaması ve sonrasında yaşananlar oldukça anlamlıydı:

“... halk, Halk Partisi'nin bir gazetesini basmaya giderken, matbaada yer alan polislerin halk üzerine ateş açması bir de faciaya yol açtı. 14 yaşında bir mektepli çocuk öldürüldü. Bu hal galeyanı büsbütün artırdı. Binlerce kişilik halk dalgaları önünde ve kucağında ölen çocuğunu taşıyan ihtiyar bir baba, oğlunun cesedini Fethi Bey'in ayaklarına bıraktı ve:

– İşte size ilk kurban! Başkalarını da veririz!

diyerek haykırdı ve inledi:

– Kurtar, bizi kurtar!

Bu hazin bir manzaraydı. Ama kim, kimden kurtarılacaktı? İzmir'in düşmandan kurtarılışı ise 8 yıl olmuştu. Kurtaran da milletin başındaydı. O hâlde ya bu galeyan? Ya bu kurban? Hulasa anlaşılıyordu ki, hükümet halkı biraz ihmal etmişti. (Aydemir, 1992; 92)”

SCF Genel Başkanı Okyar, bu olay karşısında yıllar sonra şu yorumu yapacaktır: “Bu [kurtar bizi kurtar], şahsi bir dilek değildi. Çok, çok ağır iktisadi şartlar altında yaşama mücadelesi veren halkın, hür, rahat, refahlı hayat hasretinin trajik bir ifadesiydi (Okyar, 1980; 499).” Atatürk'ün, 1930 yılının son, 1931 yılının da ilk aylarını kapsayan geniş yurt gezisi sırasında edindiği izlenim sonrasında söyledikleri de bu çerçevede içinde önem taşımaktadır: “Bunaltıyorum çocuk, büyük bir ıstırap içinde bunaltıyorum! Görüyorsun ya, her gittiğimiz yerde mütemediyen dert, şikayet dinliyoruz... Her taraf derin bir yokluk, maddi, manevi bir perişanlık içinde... Ferahlatici pek az şeye rastlıyoruz; maatteessüf memleketin hakiki durumu bu işte! (Soyak, 1973; 405)” Bu durumda, Cumhuriyet'in 10. yılına girildiğinde, Türkiye'de ciddi ekonomik sorunlar olduğunu ve geniş halk kesimlerinin bu sorunlar altında bunaldığını öne sürmek çok da abartılı olmayacaktır.

Kanımızca, *Lüküs Hayat*'ın getirdiği eleştiri, daha çok, yukarıda ana hatlarını açıklamaya çalıştığımız koşullardan kaynaklanmakta ve eser, daha çok, geniş halk kesimlerinin ekonomik sıkıntısına vurgu yapmaktadır. Bir diğer deyişle, *Lüküs Hayat*'ı ortaya çıkartan, Türkiye'nin 1930'lu yılların başında içinde bulunduğu olumsuz ekonomik koşullardır. Ancak *Lüküs Hayat*, bu koşulları ortaya çıkartan nedenleri ya da bu koşulların ortaya çıkmasıyla ilgili olabilecek kişileri ve/veya kurumları taşlamaktan çok, bu koşullara son derece

duyarsız kalan, ekonomik açıdan yüksek tabakaları, bir diğer deyişle “sosyete”yi taşlamaktadır. Kısacası eserin muhalefeti “sosyete”ye yöneliktir.

Eser, sosyetenin söz konusu duyarsızlığını izleyiciye aktarırken, dönemin “sosyete”sinin temel özelliklerine ilişkin ipuçları da sunar: Eserde, sosyetenin yaşamı “lüks hayat” olarak tanımlanmakta ve alaycı bir biçimde, bunun bir “cereyan” olduğu vurgulanarak, sosyete yaşamının temelsizliğine gönderme yapılmaktadır. Bu arada, söz konusu “cereyan”ın, sosyetenin söyleme biçimiyle “lüks hayat” olarak değil de, “lüks hayat” olarak dillendirilmesi de, eserin, daha çok, geniş halk tabakalarının gözünden “sosyete”yi anlattığını göstermektedir. Eserde, dönemin sosyetesinin temel özelliklerinden biri, görgüsüzlük ve/veya sonradan görmelik ekseninde işlenmiştir. Eserdeki pek çok diyalog ve şarkı, sosyetenin bu özelliğini alaycı biçimlerde ele alır. Eserde sosyetenin özellikleri bağlamında ele alınan bir başka konu da, sosyete yaşamının sığ ve bütünüyle gösteriş üzerine kurulu olmasına dayanır. Bu bağlamda eserde ön plana çıkartılan pek çok sembol vardır: Şişli’de yaşıyor olmak, adada yazlık sahibi olmak, ev dekorasyonunda nikel-kübik mobilyaları ve yağlı boyayı ön plana çıkartmak, –biri açık– iki otomobil sahibi olmak, aşçı, uşak, hizmetçi, bahçıvan ve şoför çalıştırmak sosyetedeki olmanın, olmazsa olmaz koşullarıdır. Balolar düzenlemek, balolardaki yiyecekleri Tokatlıyan Otel’nin lokantasından, tatlıları Markiz ya da Lebon pastanelerinden getirmek, balolarda havai fişek gösterisi yapmak, poker partilerine katılmak da benzer bir biçimde sosyete olmanın göstergeleri olarak sunulur. Eserde, sosyete içindeki kadın-erkek ilişkilerinin ve evliliklerin özelliklerine de yoğun göndermeler vardır. Bu göndermeler çoğu kez ilişkilerin ve evliliklerin çıkar için olduğuna ilişkindir. Zaten eserdeki birkaç önemli olay, “zengin olmak için evlenme” çevresinde örülür... Bu arada belirtmek gerekir ki, eser, sosyetenin emek vermeksizin kolay yoldan zengin olma eğilimini de alaycı biçimlerde sık sık ele alır. Bu ele alımlar sırasında, sosyete içinde hak etmeden ve/veya yasal olmayan yollardan yaşanan zenginleşmeler de, türedi zenginlerin kişiliklerinde, izleyiciye, eleştirilerle sunulur. Bu kapsamda eser, külhanbeyi bozuntusu, hırsız Rıza’yı “küçük hırsız” olarak niteleyen boyutuyla, “küçük hırsız-büyük hırsız” ayırımına gitmektedir. Eserde yapılan taşlamalarla, gerçek yaşamda çoğu kez mahkum edildikleri düşünülen “küçük hırsız”ların bir anlamda aklandığı ve gerçek yaşamda çoğu kez mahkum edilmedikleri düşünülen “büyük hırsızlar”ın gülünç duruma düşürmelerle mahkum edildiği dikkat çeker.

### **1980 Sonrasında Lüks Hayat Opereti**

Türkiye’de 1930’lu yılların ilk yarısında yazılan ve ilk kez 1933 yılında sahnelenen *Lüks Hayat*, daha önce de vurgulandığı gibi, 1930’lu yılların Türkiye’sini anlatmaktadır. Eser, sahnelenmiş olduğu bu dönemde, gerçekten de yoğun bir ilgi çekmiş ve geniş halk kesimleri tarafından da çok beğenilmiştir. Bu ilgi ve beğeni nedeniyle olsa gerek, eser, 1933 yılından 1946 yılına kadar olan dönemde sahnelenmiş, şarkıları Hazım Körmükçü tarafından taş plağa

okunmuş, 1950 yılında Ömer Lütfi Akad yönetiminde sinemaya uyarlanmıştır. Ancak 1963 yılında Muammer Karaca Tiyatrosu tarafından yeniden sahnelenen eser, aynı başarıyı bu kez yakalayamaz. *Lüküs Hayat*, 1983 yılında TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) tarafından televizyona uyarlanır. Bu deneme de başarısız olur. Ancak eser, ilk kez sahnelenmesinin yaklaşık yarım yüzyıl ardından İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın repertuarına alınır ve 1985 yılında Haldun Dormen'in yönetiminde yeniden sahnelenir. Eserin bu dönemde topladığı ilgi, 1930'lu ve 1940'lu yıllarda topladığı ilgiden daha büyüktür: *Lüküs Hayat*, günümüze kadar olan dönemde, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın repertuarında kalmayı başarır ve çoğu kez de “kapalı gişe” oynar. Bu anlamda da eserin, Türk izleyicisi tarafından en beğenilen operet olduğuna ilişkin geniş bir görüş birliği oluşur.

1980'li yıllarda eserin yakaladığı ilgi, çoğu zaman “nostalji”yle açıklanmaktadır. Oluşan bu ilgide nostaljinin payı bulunduğu yadsınmamakla birlikte, kanımızca, bu ilginin nedenlerini 1980 sonrası Türkiye'sinin koşulları içinde aramak da doğru olabilir: “24 Ocak 1980” Türkiye ekonomi tarihinin önemli kırılma noktalarından biridir. 1980 yılının 24 Ocakında açıklanan ve bu nedenle Türkiye ekonomi tarihi yazınında “24 Ocak Kararları” olarak anılan ekonomik ilkelerin temel özelliği “serbest piyasa anlayışı”nı egemen kılacak ve yine serbest piyasa anlayışı içinde Türkiye'yi dış dünyaya entegre edecek unsurları içermesiyle açıklanabilir. Bu ilkeler izleyen yıllarda uygulamaya konacak ve özellikle 24 Ocak Kararları'nın mimarı Turgut Özal'ın başbakanlığı döneminde de tam anlamıyla egemen olacaktır. Kararların egemen olmasıyla birlikte de Türkiye ekonomisi, serbest piyasa anlayışı çerçevesinde dış dünyaya entegre olarak, büyük bir dönüşüm yaşayacaktır (Kazgan, 2002; 90 vd.). Ekonomik alanda yaşanan bu dönüşümün, kuşkusuz, siyasal ve sosyal alanlara da önemli yansımaları olmuştur... 24 Ocak 1980'i izleyen dönemde Türkiye'nin gelir dağılımındaki değişim, hem ekonomik, hem siyasal ve hem de sosyal alanı ilgilendirir nitelikte olması bakımından önemlidir: Türkiye'de 1980'li yıllar, emek gelirlerinin GSMH (gayri safi millî hasıla) içinde gerilediği yıllardır. 1980'li yıllarda gelir dağılımındaki değişimin avantajlı duruma getirdiği kesimse mali sermaye olmuştur. Profesör Korkut Boratav bu dönemde gelir dağılımındaki değişim sonucu ortaya çıkanları şöyle özetlemektedir: “... bu yıllarda ekonominin gelişme doğrultusuna burjuvazinin yatırımcı öğeleri değil; aracı, tüketici ve paraziter öğeleri damgalarını vurmuştur. Sanayinin yatırım eğilimlerinde gözlenen reel gerilemenin arkasında yatan bölüşüm dinamikleri bunlardır. Bu yıllar, burjuvazi içinde, ‘paramı altına mı, dövize mi, tahvile mi, emlake mi, mevduata mı, hisse senedine mi yatırıyorum’ sorusunun ‘hangi alana üretken yatırım yapayım’ sorusunun önüne geçtiği yıllar olma özelliğini de taşımaktadır. (Boratav, 1998; 138)”

*Lüküs Hayat*, bu koşullar içinde, mevcut düzene eleştiriyi dile getiren bir eser olarak, geniş halk kesimleri arasında, 1980'li yılların ortasında da büyük

bir ilgi ve beğeni kazanmıştır. Bu dönemde eserin, en fazla alkış alan bölümleri, kolay yoldan –hak etmeden ve/veya yasal olmayan yollardan– zengin olmaları gösteren ve gerçek yaşamda çoğu kez mahkum edildikleri düşünülen küçük hırsızları, külhanbeyi bozuntusu, hırsız Rıza'nın kişiliğinde bir anlamda aklayıp, gerçek yaşamda çoğu kez mahkum edilmedikleri düşünülen “büyük hırsızlar”ı, yine bir anlamda, mahkum eden bölümleridir. İzleyicinin ilgisini, kuşkusuz, türedi zenginlerle ilgili bu bölümlerin yanı sıra, ekonomik açıdan yüksek kesimlerin yaşamlarının sığ ve yalnızca gösteriş üzerine kurulu olmasına ilişkin bölümler de çekmektedir. Ancak bu bölümlerin çektiği ilgi, yapılan gözlemler çerçevesinde, yukarıda anılan bölümlerin çektiği ilgiye göre, bu dönemde, daha az olmaktadır.

### KAYNAKÇA

And, Metin, (1999), **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**. İstanbul: İletişim Yayınları.

And, Metin, (1999), **Osmanlı Tiyatrosu**. İstanbul: Dost Kitabevi.

Çalışlar, Aziz, (1994), **Tiyatro Oyunları Sözlüğü (Türk Tiyatrosu)**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Aydemir, Şeket Süreyya, (1992), **Tek Adam**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Boratav, Korkut, (1998), **Türkiye İktisat Tarihi (1908 – 1985)**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

**İstatistik Göstergeler**, (1998). Ankara: T.C. Devlet İstatistik Enstitüsü Yayınları.

Güntekin, Mehmet, (1998), “*Operet*”. **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Kazgan, Gülten, (2002), **Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Okyar, Fethi, (1980), **Üç Devirde Bir Adam**. İstanbul: Tercüman Yayınları.

Soyak, Hasan Rıza, (1973), **Atatürk'ten Hatıralar**. C.: 2, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A. Ş. Yayınları.

Şener, Sevda, (1998), **Türk Tiyatrosu**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tunaya, Tarık Zafer, (1952), **Türkiye'de Siyasî Partiler (1859-1952)**. İstanbul: Arba Yayınları.





## **FARKLI TOPLUMLARDA MÜZİĞİN DUYGU BAĞINI OLUŞTURMASINDAKİ FONKSİYONEL ETKİLERİ**

**ALTINÖLÇEK, Haşmet\***  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### **ÖZET**

Müzik bir iletişim aracı ve sanatı olması sebebiyle insanlar arasında birtakım duygu ve düşünceleri, ses ya da çalgılar aracılığıyla iletmeyi amaçlar. Dolayısıyla insan varlığını sürdürme biçiminin de bir ürünüdür.

Başka, hiçbir sanat kolu etkileme gücü, ses ve ton renkleri şekil nitelikleri bakımından müziğin eriştiği düzeye ulaşamamıştır. Bu sebeple müzik, insanların birbirleriyle, iç ve dış dünyayla bağlantı kurmasında bir iletişim aracı olup evrensel bir sanat dalı olarak da gelişmesini sürdürmektedir.

Farklı toplumlara ait insanlar, kulağa hoş gelen bir müzik ile ortak bir konuda iletişim kurabilmiş demektir. Ancak, bazı durumlarda toplumsal yapının çeşitli etkilerle tahrip olması, ekonomik, siyasî ve sosyal alanda olduğu kadar kültürel yapıda da değişimlere neden olmaktadır. Dolayısıyla da kültürel yapının bir unsuru olan müzik sanatında görülmektedir.

Toplumsal şuurun sağlıklı olabilmesi için, müzik eserlerinin de sağlıklı ve toplum yararını gözetir durumda olmaları çok önemlidir. Çünkü, sanat ürünleri geniş halk yığınlarına ulaşarak davranış belirleme ve yönlendirme işlevi görmektedir. Ayrıca, müziğin eğlence olgusunda, eğitimde ve toplumun kültürel yapısında belirleyici olduğu bilinmektedir. Bu sebeple, toplumlararası duygu bağının güzellikler üzerine kurulması gerekir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, iletişim, psikoloji.

### **ABSTRACT**

#### **The Functional Effects of Music in Forming the Emotional Connection at the Different Societies**

As the music is a kind of communication and art, it achieves to transmit some emotions and thoughts using the sound and instruments. For hat reason, it is a product of the continuation style of the people's existence.

Furthermore, none of the branches of the art have reached to the level of the music in terms of the effectiveness, sound and tone colors and the formal characteristics. In this respect, it can be considered that the music is the

---

\* Dr., İTÜ, TMDK Sanatçısı, Öğretim Görevlisi.

communication tool of the people establishing the relations between themselves and between the inner and outer world, and it also continues to develop itself as a universal artistic branch.

People living in the different societies, can be deemed that they have established a common communication via a euphonic music. But in some respects, destruction of the sociological structure due to various effects, causes the changes at the economical, political and sociological structures beside the cultural structure. Therefore, this kind of destruction may be observed also at music which is one of the unique element of the cultural structure.

To establish a healthy sociological consciousness, it is very important that the musical productions also should have the healthy features and also should protect the benefits of the society. Because the artworks reach to the society and determine their behaviours and navigate them.

Furthermore, it is known that the music has a determinative way at entertainment fact, education and cultural structure of the society. In this respect, intersocieties' emotional connection should be established on the aesthetics.

**Key Words:** Communication, music, psychology.

---

İnsanlar arasındaki iletişimde ortak bir dil ve güç olan müzik sanatı, kendine özgü dili, yapısı ve anlatım öğeleriyle insanların duygularına yaklaşabilme, hissedebilme ve iletişim kurabilmelerinde önemli bir araçtır.

Sesin biçimlendirilmesiyle yaratılan müzik, insanın duygu, düşünce ve davranışlarına seslendiği için, diğer sanat dallarına göre insanları daha çok etkilemektedir. Bu sebeple, insanın duygusal zenginliğini geliştirmesinde müziğin önemli bir işlevi vardır. Özenle seçilmiş bir müzik, insanın duygusal davranışlarını etkilemekte ve bir takım duygular hissetmesini sağlamaktadır. Her kesimden ve yaştan insanlara hitab etmekte olan müzik, onlarda neşe, coşkunluk, huzur, durgunluk, kabalık, hüznün, huzursuzluk, incelik, hiddet, çılgınlık, isyan v.b duygular oluşturabilmektedir. Duygu bağının oluşmasında, müziğin ritmik, ritmik yapıya göre örtüşen melodik yapısı ve sözler etkili olmaktadır. Dolayısıyla da, müziğin insanları birbirine yaklaştırıcı, birleştirici, yüceltici ve duygu birliğini oluşturucu özelliklerinin olduğu söylenebilir.

Müziğin insanlar üzerindeki bu güçlü etkisinin olması, doğrudan doğruya insanın duyum ve bilinçle ilgili davranışlarının merkezi olan beyni etkilemesindedir. Bilindiği gibi, insan beyni, çevreyle ilişkiyi sağlayan tek organdır. Bir organizmanın duygusal gelişimi ne kadar fazla ise, o organizmanın dış dünyası da o kadar zengin olur. Bu anlamda müziğin, duygusal yaşamı zenginleştirme yolunda en önemli bir işlevi üstlenmiş olduğu söylenebilir.

İnsanın aklını, bedenini, duygularını etkileyen müzik sanatı, toplumlararası iletişim ve etkileşimde sağlam bir duygu bağı oluşturabilmektedir. Dili,

kültürü, rengi farklı uluslara ait olan insanlar, kulağa hoş gelen bir müzik ile kültürel, toplumsal ve ekonomik farklılıklarına karşın ortak bir duygu bağı oluşturabilmekte ve iletişim kurabilmektedirler. Ayrıca, müziğin uluslararası duygu bağını oluşturması nedeniyle de bir köprü vazifesini görmektedir.

Bugün farklı toplumların klasikleşmiş müzik eserleri, bestelendiği yüzyıldan birçok yıl geçmesine rağmen dünyanın birçok ülkesinde, aynı coşku ve sevgi ile icra edilmekte ve dinlenilmektedir ya da ikonlaşmış bir pop müzik parçası, ritim ve melodisiyle, kültürel, toplumsal ve ekonomik farklılıklara karşın, dünyanın birçok ülkesinde görsel ve işitsel olarak beğeniyle izlenip dinlenilmektedir. Özellikle gençlerin, başka bir ulusa ait beğendikleri ve kulağa hoş gelen bir şarkının sözlerinin anlamını bilmese dahi, şarkıyı dinlemeleri, elleri ya da ayakları ile tempo tutup eşlik etmeleri, söylemeleri, dinledikleri şarkının ritmi ile dans etmeleri ve yakınlaşmaları, hep aynı duyguları hissetmelerindedir. Ancak, her toplum kendi kültürünün, yöresinin, dilinin ve melodilerinin motifleri ile bezenmiş müziğe ayrıcalıklı olarak bir yer ayırmaktadır.

Dünyaca ünlü pop müzik starı Michael Jackson 1985'te Lionel Richie ile beraber bestelemiş olduğu "We Are The World, We Are The Children" adlı şarkının icrasında Tina Turner, Steve Wonder ve daha birçok star olan şarkıcılar bir araya gelmişti. Çıkarılan Single çok miktarda satmış olup, satışlardan elde edilen gelirin bir kısmı Afrika'da hüküm süren açlık ile mücadele için harcanmıştı. Michael ve Lionel, bu performanslarıyla yılın Grammy Ödülü ile onurlandırılmıştı. Amerikalı popüler şarkıcıların, Afrikalı aç ve yoksul çocuklar için söylediği şarkı, tüm dünya ülkeleri insanlarını duygulandırmış olup, birçok yardım kampanyalarının oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, farklı toplum insanları arasında bir duygu bağı oluşmuştur. Bu duygu bağının oluşmasında, müziğin ritmik, melodik yapısı, sözler ve star olmuş sesler etkili olmuştur. Görüldüğü gibi, müziğin insanlar üzerindeki güçlü bir etkisinin olması, tüm dünya insanların aynı duyguları hissetmelerini sağlamıştır. İletişim dili haline gelen şarkı formu, farklı kültürden insanların birbirleri hakkında bilgilere de ulaşmasını sağlamıştır.

Dört yıldır dünyaca ünlü 500'den fazla müzisyeni ağırlayan Rock'n Coke Festivali'nin beşincisi yine İstanbul'da 31 Ağustos Cuma gecesi başlayıp 3 gün boyunca devam etti. Bu müzik festivali, 55 bin kişinin bir arada yaşadığı ve her türlü yaşamsal ihtiyacın eksiksiz olarak karşılandığı bir "müzik kasabası" yarattı. Alternatif Rock'un Türkiye ve dünyadaki yıldızlarını buluşturan festival, gençlerin aynı duyguları hissederek coşmalarını sağladı.

Uluslararası yapılan (Eurovision, San Remo gibi) müzik yarışmaları ve festivalleri de, müziğin evrensel bir iletişim dili olarak insanlar da aynı duyguları yaşattığı yolundadır. Bu tür yarışmalar, genelde ülkelerin tanıtılması amacıyla yönelik olarak organize edilmekte olup, kültürel ve sanatsal iletişim kurmaları sağlanmaktadır (Cemalcılar, 1996; 87).

İran’da 2007 yılı ağustos ayının sonlarına doğru İslam devriminden bu yana ilk kez bir Batılı orkestra sahne almıştı. 2006 Ekim ayında batı şarkılarının radyo ve televizyonlardan yayınlanmasını yasaklayan İran yönetiminin ambargosunu Alman Senfoni Orkestrası kaldırmıştır (**Hürriyet Gazetesi**, 2007; 18). Dolayısıyla, konserde icra edilen batı klasik eserleri, bu tür müziği seven İranlı dinleyicilerini sevindirerek aynı duyguları paylaşmalarını sağlamıştır.

Dünyanın pek çok ülkesinde bulunan büyük senfoni orkestralarında da, birçok ulusun iyi müzisyenleri yer almakta ve icra ettikleri müzik ile duygu birlikteliğini oluşturmaktadırlar. Ayrıca, farklı kültürlerden olup da, konuşma dilleri farklı olan iki insanın herhangi bir müzik türünden hoşlanmaları da müziğin ortak bir dil olduğunu göstermektedir.

Bilindiği gibi, Mevlâna Celâleddin-i Rumî (1207-1273) kuşkusuz, müziğin ve dansın insan ruhu üzerindeki etkilerini en iyi biçimde dile getiren ve bunun en güçlü yorumunu yapan kişidir. Mevlâna’nın benimsediği tasavvuf anlayışına göre insan, bir sevgi varlığıdır. Bu sevgi, insanla Tanrı’yı birbirine yaklaştıran, birleştirici bir güçtür. Mistik müziğin sağladığı farklı bilinç ortamı ve gizemli etkileyciliği ile ruhani duyguların daha yoğun hissedildiği söylenebilir. Semazenlerin müzik eşliğinde dönmeleri, onların aynı duygular içinde inançlarının pekişmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla, ruhsal gerilimi de izole eden ve mutlak güzele ulaştıran estetik bir ifadedir. Bugün dünyanın birçok ülkesinde farklı kültürlerde Mevlevi olan insanların, müzikli ve danslı yapılan sema törenlerinde aynı duyguları hissederek bir bağ oluşturduğu ve inançlarının pekiştiği söylenebilir.

Müzikte, tüm dünyaca bilinen yazı dili olan nota ve kimi sembollerin kullanılması, onun evrensel bir dil olmasını sağlamıştır. Bundandır ki, tüm insanlar için doğal bir iletişim aracı ve sanatı olmasının yanı sıra bu insanlar arasında özelleşmiş bir dildir. Ancak bütün bunlar, aynı ya da ayrı kültüre sahip kişilerin müzik beğenilerinin aynı olması anlamında ele alınmamalıdır. Aynı ya da ayrı kültürü paylaşan insanların müzik beğenilerinin farklılıklar göstermesi doğaldır. Ancak belirli bir eğitim almış olan her insan, kendine uygun bir müzik türüne ilgi duyabilir ya da değişik türdeki müziklerden hoşlanacak ve anlayabilecek bir yan bulabilir. Her insan için ortak duyarlılık noktaları bulabilmek, müzik sanatında daha kolay olmaktadır. Müzik, ortak bir dil bulmada ve iletişim kurmada, bir iletişim sanatı ve aracı olma özelliğini her zaman koruyabilmektedir.

Müzik, melodi, armoni ve ton renkleriyle bezenmiş bir güzellik içinde, insanları ve toplumları etkileyecek bir büyüsel güce sahip olup, “duygular dünyası” dediğimiz dünyayı yaratır. Dolayısıyla, insan yaşamında böylesine etkisi olan müzik, insan ve toplumların birbirleriyle kaynaşmasını, iletişim kurmasını ve ortak duyguların oluşmasını sağlayabilmektedir.

## **Duygu Bağının Oluşmasında Müziğin Etkileri**

Müzik tüm sanat dalları içinde en fazla sosyal olanıdır ve yüzyıllar boyunca ortak bir deneyimi oluşturmuştur. Sosyal fonksiyonu kişiyi bir katılımcı olarak veya bir gözlemci olarak etkilemiştir. Bu sebeple, müzik sanatı için, insanların birbirleriyle karşılıklı olarak bir düşünce, duygu ve özlem alış verişinde bulunabilmelerinin özgül bir “bağlayıcı kanalı” olduğu söylenebilir.

Müziğin insanlar üzerindeki etkilerini ilkçağlardan beri filozoflar, hekimler ve müzisyenler, açıklamaya çalışmışlardır. Burada iki teori söz konusu olmuştur. Bunlardan biri, müziğin duygulara yapmış olduğu etki, ikincisi ise müziğin fizyolojik etkileri nedeniyle beraberinde oluşturduğu psikolojik etkidir.

Müziğin duygusal etkilerini bilimsel şekilde ölçmek mümkün olmamaktadır, fakat müziğin başlangıçtaki etkisinin fiziksel olması nedeni ile müziksel vurumlar karşısındaki fizyolojik cevapları ölçebilmekte veya miktarını tayin edebilmekteyiz.

Müzik karşısında verilen bazı fiziksel karşılıkların kendiliğinden kontrolsüz reflekslerden oluştuğu bilinmektedir. Biz kendimizi müzik dinlediğimizde aniden hızlanan bir pasaj sırasında nefes almamızın hızlandığını kaydedebiliriz. Bunlar arzu edilmeyen reflekslerdir. Bazen de, yüksek veya alçak ses yüksekliği bir sinirsel gerilim veya gevşeme şeklinde etkili olmaktadır ve bu etki daima müziğin genel karakterine bağlı olmaksızın gerçekleşmektedir. Keskin ve beklenmeyen disonans (uyumsuz ses) lar ani duygu ve algı zıtlıklarında işitme organlarımızın hızlı bir biçimde uyarı gerekli olmaktadır. Aşırı hız veya ses yoğunluğu sınırların aşırı uyarılmasına neden olabilmekte ve fiziksel ağırlı bir durum da oluşturabilmektedir (Altınölçek, 2003; 3). Dolayısıyla müziğin yapılanması güzellikler üzerine olmalıdır. İnsanların dinleyebileceği ve duygu bağını oluşturabileceği güzel müzikler sunulmalıdır.

Bir iletişim aracı olarak müzik sanatı, ruhun çeşitli tepkilerini mükemmel bir şekilde ifade etmekle birlikte, doğrudan doğruya insanın ruhsal davranışlarını inceleyen psikoloji ile de doğal bir bağ oluşturmaktadır.

Bilindiği gibi, müzik dinlemenin verdiği haz, insan psikolojisinde olumlu etkiler yaratarak insana mutluluk vermektedir. Kulağa hoş gelen müziklerin dinlenilmesi halinde, bireyin beyninde “endorfin” ve “doparin” adı verilen hormonların salgılandığı, bunun da kişiyi rahatlattığı ve mutlu ettiği görülmektedir. Müziğin, birçok tanımındaki gibi ruhun gıdası olduğu, insanı rahatlattığı, dinlendirdiği ve huzur verici etkilerinin olduğu söylemleri bilinmektedir. Dolayısıyla da, yaşamından memnun, mutlu ve huzurlu insanların oluşturduğu sağlıklı bir toplumun varlığının, iyi seçilmiş bir müzik iletişimi ile olacağına inananların sayısı giderek artmaktadır. Çünkü gürültü, insan sağlığını ne denli bozmakta ise, insan ruhunu okşayan bir müzik de insanı

o denli huzur ve esenliğe kavuşturmaktadır. Farklı toplumlar arası duygu bağının oluşması güzellikler üzerine olmalıdır.

Eski çağlardan beri de, müziğin ruh sağlığına olan etkilerinin yanında beden sağlığına olan etkileri ile ilgili pek çok bilgiye rastlanmaktadır. Dolayısıyla, farklı toplumlar da müziğin duygu bağını oluşturmasında müzik bu anlamda da önemlidir. Müziğin ritmik ve melodik yapısı, kullanılan çalgıların tınısı, insanların ruhen ve bedenen rahatlamalarını sağlar.

Müzik, bütün nitelikleriyle sadece bir düşünüş değil, bir düşündürüştür. Nitekim, besteciler eserlerinde belli müziksel kurallar çerçevesinde kendi duygu ve düşüncelerini açıklamış; neşeyi, kederi, heyecanı, insan ruhunda yankılar uyandıran doğa olaylarını, insan ruhunun türlü yönlerini belirtmişler, hem de dinleyenlerin düşünüş ve davranışlarında etkiler ve yankılar yaratmışlardır.

Müzik soyut bir sanattır ve herkese başka türlü heyecan verir. İnsanın çevresindeki güzelliklerin farkına varması ve hayata bağlanmasında müziğin önemi yadsınamaz. Çoğu zaman dinlenmek, eğlenmek ve dinî duyguları pekiştirmek için başvurduğumuz müziğin, insanı sadece günlük hayatın gerginliklerinden kurtarmadığı, aynı zamanda sevecen, hassas ve duyarlı bir ruhâniyet içine soktuğu görülmektedir. Müzik kendimizin, diğer insan ve toplumların, dünya ile ilişkisini sağlayabilmekte ve bizlerde değişik duygulanımlar yaratabilmektedir. Dolayısıyla, hayatın boşluklarını gidermek için müzik gereklidir.

Bilindiği gibi, müzik yapıtları üzerinde toplumsal imgeler, insan edimleri ve insan ilişkileri vardır. Her dönemdeki ekonomi, siyasi ve sosyal alandaki değişimler, diğer sanat dallarında görüldüğü gibi müzik sanatına da yansımaktadır. İşte, müzikte değişim adına yapılan bazı uygulamalar, müziğin kirlenmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla da, insanlar hoş olmayan müziklerin melodisinden, ritminden, sözlerinden ve icrasından etkilenecek şekilde sinirlenebilir, üzülebilir ve mutsuzluğa ve umutsuzluğa kapılabilir. Çünkü her değişim bir yenilik ve güzellik değildir. Bu sebeple, yapılan eserlerin estetik değerlerden uzaklaşmaması, sanatın özüne yakışacak şekilde üretilmesi sağlanmalıdır. Bunun için, müziğin yönlendirilmesinde iki ana güç olan medya ve müzik sektörlerinin, para ve sansasyondan daha çok sanatsal değerlere önem vermesi gerekir. Çünkü toplumsal şuurun sağlıklı olabilmesi için, müzik eserlerinin de güzellikler üzerine kurulması ve toplum yararını gözetir durumda olmaları çok önemlidir. Diğer sanat ürünleri gibi müzik de, geniş halk yığınlarına ulaşarak davranış belirleme ve yönlendirme işlevi görmektedir. Bu bağlamda müzik sanatı, diğer sanatlardan daha çok insanları etkilemekte ve insanların ilgisini çekmektedir. Ayrıca, müziğin eğlence olgusunda, eğitimde ve toplumun kültürel yapısında belirleyici olduğu bilinmektedir.

Müziğin insanlar üzerindeki gücü, sadece insanları etkilemesi ile kalmaz, bazen toplumu, hükümetin yönetimini, hatta tüm ülkeyi etkileyebilir. Müzik

bozulursa, tüm bu unsurlarda da bozulmalar oluşur. Çünkü, toplumsal bir varlık olan insan, sosyal çevresi ile iletişim için geliştirilen sözcüklere sesler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını oluşturmuştur. Bu anlamların diğerleriyle paylaşılmaya başladığı anda müzik toplumsallaşmaktadır. Dolayısıyla müziğe istenilen anlamlar yüklendiğinde, toplumda ki ortak bilincin oluşturulmasında çok etkili bir araç olduğu söylenebilir. Ünlü Çin filozofu Konfüçyüs (İ Ö551-478)'un da bir söylevinde “müzik devlet kurar, devlet yıkar.” demiştir. Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi, müziğin devletin gidişatında da etkili olabileceği belirtilmiştir.

### **Duygu Bağının Oluşmasında Kitle İletişim Araçlarının Etkisi**

Toplumlararası duygu birliğinin oluşmasında, müzik iletişimin ve teknolojisinin önemi yadsınamaz. İletişim olgusu ve onunla birlikte gelişen teknoloji ile, sesin her tarafa rahatça iletilmesi sağlamıştır. Bu sebeple, insanın günlük yaşamında değişik türde müziklerin yer almaya başladığı söylenebilir. Bilindiği gibi, dünyanın herhangi bir ülkesinin bestecine ait bir şarkısıyla duyulanmak yüzyılımızdaki iletişim olgusunun ulaştığı olağanüstü bir aşamadır. Evrensel bir dil olan müziğin, değişik ulusların geleneksel kulak zevklerinin katılığında doğan bir sınırlama sorununu da kısmen giderebilmiş olduğu söylenebilir. Bugün bir çok Batı klasik eserin bestelendiği Batı Avrupa kültürü sahasından çok uzaklarda bile zevkle dinlenebilmektedir.

Dünya devletleri arasındaki ilişkilerin çeşitlilik ve yoğunluk kazanması, iletişim ağının daha yaygın ve daha hızlı olması, ulusları ve kültürleri birbirlerine yaklaştırmıştır. Dolayısıyla iletişim sınırlarının gelişmesiyle, dünya insanları arasındaki kültürel sembollerin alışverişi hızlanmış, yerel-ulusal kültürde değişmelere yol açmıştır. Kültürel sembol etkileşimleri hızını da arttırmaktadır. İletişim ve bilgi teknolojilerinin gelişimiyle medya bu süreci destekleyici bir rol üstlenmektedir (Kaplan, 2005; 83).

Müziğin en etkili iletişim araçlarından biri olması, onu kitle iletişim araçlarında kalıcı, sürekli ve etkili olarak kullanılan bir araç duruma getirmiştir. Müziğin kendine özgü anlatımları iletişim araçlarındaki çeşitli kullanımlarıyla biçimlenebilmektedir. Gerek radyo gerek televizyon ve sinema ile diğer kayıt ve dinleme araçları (plak, CD, bant, vb.) ile duyulan müzik, yaşamımızın hemen her anında bizimle beraberdir. Bu yaygın ve güçlü sanatın bize kabul ettireceği bir gerçek de, iletişim çağında müziğin olağanüstü gücünü en iyi şekilde kullanabilecek ve iletişim etkinliğimizi en üstün düzeyde etkili ve estetik duruma getirebilecek bir bilgi ve beceri düzeyine ulaşma zorunluluğudur. Müzik, iletişim araç ve sanatlarından biri, iletişim ise müziğin kullanıldığı bir alan olarak görülmeli, böylece müzik bir iletişim aracı ve sanatı olarak toplumun hizmetinde olmalıdır.

**Sonuç olarak diyebiliriz ki,** müzik, bir iletişim aracı ve sanatı olması sebebiyle insanlar arasında birtakım duygu ve düşünceleri, ses ya da çalgılar

aracılığıyla iletmeyi amaçlar. Dolayısıyla insan varlığını sürdürme biçiminin de bir ürünüdür.

İnsanların genetik ve kültürel gelişmesi, onları birbiriyle daha yakın ilişkiler içine sokmuştur. Müzik, bütün insanlar arasında birliği ve kardeşliği yaratmakta yardımcı olmaktadır. İç dünyamızı yansıtan ve sesin biçimlendirilmesi ile yaratılan müzik, insanları ve toplumları etkileyebilmekte, insana insanlığın gereksinimi olan birçok olguyu sağlayabilmektedir.

Günümüzde dinletilen bazı müzikler, tahrik edici ritimler üzerinde kurulmuş olup, melodik yapıdan mahrum, neşe ve dinamizm hudutlarını aşmış, kişiyi çılgınlıklara ve saldırganlığa itmektedir ya da öfkeyle söylenen şiddet içerikli sözlü şarkıların, toplumda olumsuz etkilere sebep olduğu görülmektedir. Bunun için yaratılan müzik eserlerinin de, estetik değerlerden uzaklaşmamasına ve sanatın özüne yakışacak şekilde olmasına özen gösterilmesi gerekir. Yaratılan müzik eserlerinde duygu birliğinin oluşması, barış, sevgi, kardeşlik gibi, güzellikler üzerine kurulmalıdır. Güzellik ruhundan yoksun “ses kalabalığı”nın, müzik olarak düşünülmemeyeceği bilinmelidir.

Müzik sanatının insan yaşamında vazgeçilmez bir unsur olarak yer etmesi, onun nitelikli olmasını da önemli kılmaktadır. Çünkü müziğin insanlar üzerinde güçlü bir etkisinin olması ve geniş halk yığınlarına çabuk ulaşması sebebiyle, davranış ve yönlendirme gibi işlevleri görmektedir. Bundandır ki, müzik sanatının belirleyicisi olan medya ve müzik sektörünün para ve sansasyondan daha çok sanatsal değerlere önem vermesi gerekir. Bunun için de, insanlarda güzel duygular oluşturacak onları mutlu edecek melodili, ritimli ve sözlü olan eserler üretilmelidir. Dolayısıyla farklı toplum insanları ile duygu bağının oluşması güzel, kaliteli müzik eserleriyle olmalıdır.

Müziği sadece salt eğlence içeren bir araç olarak değil, çok daha derin ve kapsamlı bir sanat alanı olarak düşünülmesi gerekir. Çünkü bireyi, toplumu ve farklı kültürleri birçok yönden etkilemektedir. İnsanlar ile dayanışma, hoşgörü, sevgi bağlarının kurulabilmesi için müzik vazgeçilmezdir. İnsan müzik dinleyerek hiç tanımadığı kişilerin duygu ve düşünce dilimlerine ortak olabilmektedir.

### **KAYNAKÇA**

ALTINÖLÇEK, Haşmet, (2001), “Bir İletişim Aracı Olan Müziğin İnsan Üzerindeki Etkileri”, **III. Uluslararası Müzikoloji Sempozyumu**, 26-28 Ekim, İTÜ, Maçka Kampusu Sosyal Tesisler Konferans Salonu, İstanbul, Türkiye.

CEMALCILAR, Ali, (1996), **Müzik ve İletişim**, Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, No:1, Eskişehir.

KAPLAN, Ayten, (2005), **Kültürel Müzikoloji**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

KOCACENK, Merve, (2007), 2 Eylül, “Batılı Orkestra”, **Hürriyet Gazetesi**, s.18.



## ÜÇÜNCÜ BINYILDA TÜRKİYE’DE MÜZİK ÖĞRETMEN ADAYLARININ VE ÖĞRETMENLERİN SORUNLARI\*

ARSLAN, D. Ali\*\*  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

Eğitim kurumunun temel işlevlerinden biri, toplumun geleceğine yön verecek olan bireyleri yetiştirmektir. Öğretmenler ise, eğitim kurumunun en önemli bileşenlerindedir. Öte yandan güzel sanatlar ve güzel sanatlar içinde de özellikle müzik, ulusal kültürün en temel öğelerinden birini oluşturur. Bu durumda ulusal kültürün yaşatılmasında, geliştirilmesinde ve yeni kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılmasında, sanatçılara ve sanat eğitimcilerine hayati sorumluluklar ve roller düşmektedir.

Çalışmada, “ulusal kültürün yaşatılması” ve “muasır medeniyetler seviyesinin de ötesine çıkabilmesi” idealleri temelinde büyük sorumluluk ve görevler düşen yarının müzik öğretmenlerinin sorunları araştırılacaktır. Bu bağlamda, üçüncü bin yılın başında Türkiye’de müzik eğitimi sorunu da sosyolojik açıdan irdelenecektir. Bu gerçekleştirilirken, müzik eğitimcisi adaylarının kendi eğitimleri esnasında yaşadıkları sorunların yanı sıra, günümüz Türk toplumunun içinde bulunduğu sorunları algılayış ve değerlendirmeleri de irdelenecek.

Bu bağlamda, müzik eğitimcisi adaylarına, yönelik olarak 47 soru ve bunların açılımlarından oluşan bir anket formu hazırlandı. Formda yer alan sorulardan bazıları yapılandırılmış (kapalı uçlu), bazıları yarı sistematik, önemli bir kısmı da açık uçlu karakterdedir.

Çalışmanın “Örneklem kümesi” olarak Ankara Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı ve Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencileri seçilmiştir. Araştırma kapsamında 200 öğrenci ile görüşmek hedeflenmiştir. Saha araştırmasından elde edilen verilerden hareketle oluşturulacak “veri seti (veri set)”, SPSS programı kullanılarak analiz edilmiştir.

---

\* Bu çalışmanın bazı bölümlerinde, Araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiş ve Gaziosmanpaşa Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenmiş olan 2005/22 No’lu projenin verilerinden yararlanılmıştır.

\*\* Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji bölümü öğretim üyesi.

**Anahtar Kelimeler:** Eğitim, müzik, müzik öğretmeni, müzik öğretmeni adayı, müzik öğretmeni adaylarının sorunları, öğretmen, Türk toplumu.

## ABSTRACT

### **The Major Problems of the Candidate Music Teachers & the Teachers in Contemporary Türkiye**

Education is one of the most important institution within the society and teachers serve great duties to define the tomorrow's of the society. Also, music forms a very important part of the national culture and music teachers play important roles and functions within the process of development of the national culture.

Therefore, it was aimed to examine and analyse the major problems of the candidate music teachers and educators. A comprehensive field research realised to achieve the aim. A questionnaire form was developed and used for the interviews. There were structured, semi structured and open-ended questions in the questionnaire. A data sets was created from the data that were gathered from the field. The computer program of the SPSS (Statistical Packages for Social Sciences) was used for analysing the data sets.

**Key Words:** Education, music, music teacher, candidate music teacher, major problems of the candidate music teachers, teacher, Turkish society.

## GİRİŞ

Araştırmada öncelikli olarak müzik öğretmen adaylarının, eğitimleri esnasında karşılaştıkları sorunlar irdelenerek, Türkiye’de müzik eğitimin sorunlarına ışık tutmaya çalışıldı. Sıklıkla vurgulandığı gibi, eğitim sisteminin en temel unsurlarından birini öğretmenler oluşturmaktadır. Sistemin sağlıklı bir şekilde varlığını sürdürebilmesi ve hedeflediği amaçlara yönelik edim ve etkinliklerini etkin bir şekilde gerçekleştirebilmesi için, sistemin bütün bileşenlerinin sağlıklı ve bir birleri ile uyum içinde olması gerekir. Sistemin bileşenlerinin birinde yaşanacak sıkıntı ve sorunlar, tüm sistemin varlığını ve işleyişini de olumsuz yönde etkileyecektir.

Hâl böyle olunca, öğretmenlerin yaşadıkları sorunlar ve içinde buldukları açmazlar, üstlendikleri işlev ve rolleri etkin ve verimli bir şekilde yerine getirmelerinin önünde engel oluşturacaktır. Bu sorunlar ve sıkıntılar, öğretmenleri etkilemekle sınırlı kalmayacak, Türk eğitim sisteminin yapısını ve işleyişini olumsuz yönde etkileyecektir. Doğal olarak sorunlar yığını altında ezilmiş, çözümsüzlükler karşısında bunalmış öğretmenlerin, eğitim sisteminin yapı ve işleyişine, istenilen ve beklenen katkıyı, gerektiğince yapamayacaktır. Kısacası, öğretmenin sorunları ya da sorunlu öğretmen, eğitim sisteminin en temel sorunlarından biri hâline dönüşecektir.

Genel anlamda öğretmenler için yapılan bu değerlendirme, özelde müzik eğitimcileri açısından da geçerlidir. Müzik öğretmenlerinin, Türk kültürünün üretilmesinde ve yarınlara aktarılmasında çok önemli sorumluluklar ve roller üstlendikleri gerçeği dikkate alındığında, yaşanan sorunlardan kültürel üretim ve aktarım süreci de olumsuz yönde etkilenecektir. Bütün bu saptamalar dikkate alınarak, çalışmada müzik öğretmen adaylarının içinde bulunduğu sorunlar araştırıldı. Bireylerin içinde bulunduğu ana sistemden, yani yaşadıkları toplumdan bağımsız olarak düşünülmemeyeceği gerçeği de gözönünde bulundurulduğunda, Türk toplumun genel anlamda yaşadığı sorunları araştırmak da kaçınılmaz bir zorunluluk oldu. Günümüz Türk toplumunun sorunları da yine, geleceğin müzik öğretmen adaylarının algılama ve saptamalarından hareketle irdelendi.

### **1. Materyal ve Yöntem**

Araştırmada metodolojik (Balcı, 2004; Bouma, 1995; Bulmer, 1994; 1993; Gilbert, 1993) açıdan, sistem yaklaşımı temelinde, ağırlıklı olarak yapısal-ışlevselci bir yaklaşımla betimleyici bir sosyolojik (Horton & Hunt, 1980) çalışma gerçekleştirmek hedeflendi. Başlangıçta belirlenen hedefler doğrultusunda, müzik öğretmen adaylarına yönelik bir anket formu hazırlandı. Görüşmelerin önemli bir kısmı müzik öğretmen adayları ile yüz yüze görüşülerek gerçekleştirildi. Hazırlanan anket formu 47 soru ve onların alt açılımlarını içermektedir. Anket formunda yer alan sorulardan bazıları yapılandırılmış (kapalı uçlu), bazıları yarı sistematik, önemli bir kısmı da açık uçlu soru niteliğini taşımaktadır.

Müzik öğretmen adaylarının oluşturduğu evrenden, kolayda örnekleme tekniği kullanılarak Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı ve Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencileri seçilmiştir. Toplam 200 anket formundan 150'ye yakını öğrenciler tarafından dolduruldu. Doldurulan anket formlarından 130 tanesi değerlendirmeye alındı.

Saha araştırmalarından (Fink, 1995; De Vaus, 1991; Frankfour, 1992; Loeber, 1995) elde edilen verilerden hareketle, müzik öğretmen adayları ile ilgili bir "veri seti (veri set) oluşturuldu. Elde edilen bu veriler, SPSS (Statistical Package for Social Sciences) (Healey, 1993; Altunışık, 2004; Gilbert, 1993) ortamında bilgisayara yüklendi ve yine SPSS programı kullanılarak analiz edildi.

### **2. Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Öğretmenlerin Sorunları**

Müzik öğretmen adaylarının, kendilerinin de belli bir süre sonra aralarına katılacakları öğretmenlerin sorunları ile ilgili nasıl bir algılanım içinde oldukları, hangi sorunlara öncelik atfettiklerini belirlemek araştırmanın temelini oluşturdu. Bu bağlamda sorulan soruda geleceğin Türk müzik öğretmenlerinden, günümüz

Türkiyesi'nde öğretmenlerin içinde buldukları sorunlardan en önemli üç tanesini, önem sırasına göre yazmaları istendi. Söz konusu soruya verilen yanıtlar **Tablo 1, 2 ve 3**'te ayrıntılı bir şekilde sergilenmektedir.

**Tablo 1:** Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Öğretmenlerin Birinci Öncelikli Sorunları

	Yüzde (%)	
<b>Müzik Öğretmen Adaylarının Sorunları</b>	Cevapsız	24.6
	Ekonomik sorunlar	33.8
	Atama sorunları, atanma sorunları	6.9
	Okullar arasında olanak adaletsizlikleri	6.2
	Eğitim sistemi	1.5
	Teknolojik gelişmeleri takip etmeme-yeterince yararlanamama	1.5
	Kırsal kesimde görev yapmanın zorlukları	1.5
	Araç-gereç yetersizliği	6.2
	Hak ettiği ilgi ve saygınlığı görememesi	2.3
	Müfredattaki aşırı sınırlama	4.6
	Önemsenmeme-sosyal statü erozyonu	3.1
	Kendini yenileyememe, statikleşme	2.3
	Nitelikli öğretmen yetiştirme sorunu	4.6
	Üst eğitim kurumları (MEB-YÖK) arasında koordinasyon az	0.8
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 1**'de de görüldüğü gibi, Türk eğitim sisteminin temelini oluşturan öğretmenlerin içinde buldukları, öncelikli çözüm getirilmesi gereken sorunların başında ekonomik sorunlar yer almaktadır. Görüşülen gençlerin yaklaşık üçte biri, öğretmenlerin içinde buldukları ekonomik sıkıntıları öncelikli olarak dile getirmişlerdir. Birinci öncelikli olarak dile getirilen ilk on sorun, önem sırasına göre şöylece sıralanabilir:

1. Ekonomik sorunlar,
2. Atama sorunları, atanma sorunları,
3. Okullar arasında olanak adaletsizlikleri,
4. Araç-gereç yetersizliği,
5. Nitelikli öğretmen yetiştirme sorunu,
6. Müfredattaki aşırı sınırlama,
7. Önemsenmeme-sosyal statü erozyonu,
8. Kendini yenileyememe, statikleşme,
9. Teknolojik gelişmeleri takip etmeme-yeterince yararlanamama,
10. Kırsal kesimde görev yapmanın zorlukları.

Dikkat edilirse, öğretmenlerin öncelikli sorunlarından en önemli üç tanesi öğretmenlerin dışındaki etkenlere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Hal böyle olunca, bu sorunların çözüme kavuşturulmasında da, öğretmenden ziyade, eğitim sistemi içindeki öteki aktörlerin etkin çaba ve kararlılığı belirleyici rol oynayacaktır. Bu aktörler arasında ise başta siyasi karar verme mekanizması durumundaki hükümet ve hükümetin eğitim sistemi içindeki uzantısı olan Milli Eğitim Bakanlığı olmak üzere, bakanlık merkez ve taşra teşkilatı bürokrasisi, sendikalar ve okul yöneticileri sayılabilir.

**Tablo 2:** Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Öğretmenlerin İkinci Öncelikli Sorunları

	Yüzde (%)	
<b>Müzik Öğretmen Adaylarının Sorunları</b>	Cevapsız	42.3
	Ekonomik sorunlar	12.3
	Atama sorunları, atanma sorunları	2.3
	Üniversite sonrası tekrar sınava tabi tutulma	0.8
	Okullar arasında olanak adaletsizlikleri	9.2
	Eğitim sistemi	4.6
	Alan dersine verilen yetersiz önem	0.8
	Teknolojik gelişmeleri takip etmeme-yeterince yararlanamama	1.5
	Sınıfların kalabalık olması	0.8
	Sık program değişmesi	0.8
	Araç-gereç yetersizliği	3.8
	Hak ettiği ilgi ve saygınlığı görememesi	2.3
	Müfredattaki aşırı sınırlama	1.5
	Önemsinmeme-sosyal statü erozyonu	4.6
	Kendini yenileyememe, statikleşme	8.5
	Nitelikli öğretmen yetiştirme sorunu	3.1
	Üst eğitim kurumları (MEB-YÖK) arasında koordinasyon az	0.8
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Geleceğin müzik öğretmenlerinin vurguladıkları ikinci öncelikli önemdeki sorunlar arasında da yine ekonomik sorunlar ön plana çıkmaktadır. **Tablo 2**'de de açıkça görüldüğü gibi, okullar arasındaki olanak adaletsizlikleri de öğretmenlerin belini bükten, verimliliğini düşüren son derece önemli sorunlar arasındadır. Öğretmenlerin alanındaki gelişmeleri yakından takip edip kendilerini yenilemeleri konusu da, çağdaş ve nitelikli bir eğitimin olmazsa olmaz ön koşullarındandır. Öğretmen adaylarının bu konunun farkında olmaları ve çevrelerinde yaptıkları gözlemlerden yola çıkarak, bir öz eleştiri niteliği de taşıyacak bir şekilde bu konuya atıfta bulunmaları oldukça önemli ve anlamlıdır.

Müzik öğretmen adaylarının ikinci öncelikli sorun ile ilgili saptamaları, yine önem sırasına göre şöylece özetlenebilir:

1. Ekonomik sorunlar,
2. Okullar arasında olanak adaletsizlikleri,
3. Kendini yenileyememe, statikleşme,
4. Eğitim sistemi,
5. Önemsenmeme-sosyal statü erozyonu,
6. Araç-gereç yetersizliği,
7. Nitelikli öğretmen yetiştirme sorunu,
8. Atama sorunları, atanma sorunları,
9. Hak ettiği ilgi ve saygınlığı görememesi,
10. Müfredattaki aşırı sınırlama.

**Tablo 3:** Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Öğretmenlerin Üçüncü Öncelikli Sorunları

	Yüzde (%)	
<b>Müzik Öğretmen Adaylarının Sorunları</b>	Cevapsız	53.8
	Ekonomik sorunlar	3.8
	Atama sorunları, atanma sorunları	3.8
	Okullar arasında olanak adaletsizlikleri	0.8
	Eğitim sistemi	2.3
	Alan dersine verilen yetersiz önem	1.5
	Siyasi etki	1.5
	Sınıfların kalabalık olması	1.5
	Kırsal kesimde görev yapmanın zorlukları	1.5
	Araç-gereç yetersizliği	3.1
	Hak ettiği ilgi ve saygınlığı görememesi	3.1
	Müfredattaki aşırı sınırlama	2.3
	Önemsenmeme-sosyal statü erozyonu	6.2
	Kendini yenileyememe, statikleşme	4.6
	Nitelikli öğretmen yetiştirme sorunu	8.5
	Üst eğitim kurumları (MEB-YÖK) arasında koordinasyon az	1.5
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Üçüncü öncelikli sorunlar arasında ise “nitelikli öğretmen yetiştirme sorunu” ön plana çıkmaktadır. Bu sorunu, “önemsenmeme ve yaşanılan statü erozyonu” sorunu izlemektedir. **Tablo 3**’teki veriler temelinde, müzik öğretmen adaylarının vurguladıkları üçüncü öncelikli 10 temel sorun şöylece sıralanabilir:

1. Nitelikli öğretmen yetiştirme sorunu,
2. Önemsenmeme-sosyal statü erozyonu,
3. Kendini yenileyememe, statikleşme,
4. Ekonomik sorunlar,
5. Atama sorunları, atanma sorunları,
6. Hak ettiği ilgi ve saygınlığı görememesi,
7. Araç-gereç yetersizliği,
8. Eğitim sistemi,
9. Müfredattaki aşırı sınırlama,
10. Alan dersine gerekli önemin verilmemesi.

Bulgular ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde, üçüncü öncelikli sorunlar kategorisinde yer alan ilk üç sorunun öğretmenlerin kendilerinden kaynaklanan sorunlar olduğu görülür. İçsel sorunlar olarak da adlandırılabilen bu sorunların çözümünde ağırlıklı olarak öğretmenlerin çaba göstermeleri gerekmektedir. Diğer yedi sorunun tamamına yakını ise büyük ölçüde öğretmenin dışındaki nedenlere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Dışsal sorunlar olarak da tanımlanabilen bu problemlerin çözümün, öğretmenlerin kendinden çok dış etken ve aktörlere bağlıdır.

### 3. Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Üniversite Gençliğinin Sorunları

Gençlik kavramı, insan yaşamı içinde biyolojik, psikolojik ve sosyolojik bakımdan son derece önemli bir dönemi tanımlamak için kullanılır (Bayhan, 1997: 207-215). Üniversite gençliği kavramı ise, üniversite de eğitim görmekte olan ve gelecekte toplumun yarınlarını şekillendirmede aktif roller üstlenecek olan genç bireyleri tanımlamak için kullanılır. Müzik öğretmen adayları da, Türk toplumunun ve kültürünün aydınlık yarınlarına taşınmasında oldukça önemli roller ve fonksiyonlar üstlenecek olan bireyler olup, Türk üniversite gençliğinin ayrılmaz bir bileşeni oluştururlar. Bu nedenle, müzik öğretmen adaylarının gözüyle üniversite gençliğinin sorunları incelendiğinde, hem bir ölçüde Türk üniversite gençliğinin yaşadıkları sorunlar ortaya konmuş olacak, hem de özelde geleceğin müzik eğitimcilerinin sorularına ışık tutulmuş olacak.

**Tablo 4**’te de görüldüğü gibi, özelde müzik öğretmen adaylarının, genelde de Türk üniversite gençliğinin yaşadıkları sorunların başında ekonomik sıkıntılar gelmektedir. Öğretmen adayları ikinci olarak da iyi bir eğitim alamıyor olmaktan ve verilen eğitimin pratiğe yönelik değil de, daha çok teorik ağırlıkta olmasından yakınmaktadır. Üniversiteden mezun olduktan sonra iş

bulamama endişesi de üniversite gençliğinin kafasını meşgul eden bir başka önemli sorun durumundadır.

**Tablo 4: Üniversite Gençliğinin Birinci Öncelikli Sorunları**

		Yüzde (%)
<b>Üniversite Gençliğinin Birinci Öncelikli Sorunları</b>	Cevapsız	13.8
	Ekonomik sorunlar	23.1
	Okuma alışkanlığı olmayışı	2.3
	İyi bir eğitim alamama-teorik olması	16.9
	Siyasi etki -gruplaşma	2.3
	Güvensizlik	0.8
	Kuşak çatışması	3.8
	Ulaşım-pahalı	3.8
	Beslenme	0.8
	İşsizlik	0.8
	Önem verilmeme	1.5
	Arkadaş ilişkileri sorunu	0.8
	Sosyal faaliyet azlığı	1.5
	Üniversite sonrası iş kaygısı	14.6
	Üniversite gençliğinin bilinçsiz-amaçsız oluşu	10.0
	İdeallerinin olmayışı	1.5
	Barınma-yurt sorunu	1.5
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Müzik öğretmen adaylarına göre, kendilerinin de bir parçası olduğu üniversite gençliğinin en öncelikli 10 sorunu, önem sırasına göre incelendiğinde şöyle bir görünüm ortaya çıkmaktadır:

1. Ekonomik sorunlar,
2. İyi bir eğitim alamama-teorik olması,
3. Üniversite sonrası iş kaygısı,
4. Üniversite gençliğinin bilinçsiz-amaçsız oluşu,
5. Kuşak çatışması,
6. Ulaşımın sorunlu ve pahalı olması,
7. Siyasi etki ve gençler arasında gruplaşma,
8. Gençlerin okuma alışkanlığının olmayışı,
9. Gençliğin ideallerinin olmayışı,
10. Barınma-yurt sorunu.



**Tablo 5:** Üniversite Gençliğinin İkinci Öncelikli Sorunları

		Yüzde (%)
<b>Üniversite Gençliğinin İkinci Öncelikli Sorunları</b>	Cevapsız	30.0
	Ekonomik sorun	7.7
	Okuma alışkanlığı olmayışı	1.5
	İyi bir eğitim alamama-teorik olması	13.1
	Siyasî etki -gruplaşma	10.0
	Güvensizlik	1.5
	Kuşak çatışması	3.8
	Bilgiye ulaşmada yetersizlik	2.3
	Ulaşım-pahalı	3.8
	İşsizlik	2.3
	Önem verilmeme	4.6
	Arkadaş ilişkileri sorunu	0.8
	Sosyal faaliyet azlığı	3.1
	Üniversite sonrası iş kaygısı	4.6
	Üniversite gençliğinin bilinçsiz-amaçsız oluşu	3.8
	İdeallerinin olmayışı	3.8
	Barınma-yurt sorunu	3.1
<b>Toplam</b>	<b>100</b>	

Yarının müzik öğretmenlerinin ikinci öncelikli sorunları arasında, verilen eğitimin niteliğinin düşük ve teorik ağırlıkta olması sorunu ön plana çıkmaktadır. Bu sorunun hemen ardından siyasi etki ve gruplaşma sorunu gençleri rahatsız etmektedir. Ekonomik sorunlar da, Türk toplumunun genelini olduğu gibi üniversite gençliğinin de belini büken bir başka önemli sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine önem sırası dikkate alınarak, müzik öğretmen adaylarının yaşadıkları ikinci öncelikteki en önemli 10 sorun şöylece sıralanabilir (**Tablo 5**):

1. İyi bir eğitim alamama, verilen eğitimin teorik ağırlıkta olması,
2. Siyasî baskı ve gençler arasında siyasi gruplaşma,
3. Ekonomik sorunlar,
4. Üniversite sonrası iş kaygısı,
5. Gençliğe gerekli önemin verilmemesi,
6. Üniversite gençliğinin bilinçsiz-amaçsız oluşu,

7. Üniversite gençliğinin ideallerinin olmayışı,
8. Kuşak çatışması,
9. Ulaşımın pahalı ve sorunlu olması,
10. Barınma-yurt sorunu.

**Tablo 6:** Üniversite Gençliğinin Üçüncü Öncelikli Sorunları

		Yüzde (%)
<b>Üniversite Gençliğinin Üçüncü Öncelikli Sorunları</b>	Cevapsız	46.2
	Ekonomik sorun	7.7
	Okuma alışkanlığı olmayışı	2.3
	İyi bir eğitim alamama-teorik olması	5.4
	Siyasi etki-gruplaşma	4.6
	Güvensizlik	2.3
	Kuşak çatışması	3.1
	Bilgiye ulaşmada yetersizlik	0.8
	Ulaşım-pahalı	1.5
	İşsizlik	3.1
	Önem verilmeme	1.5
	Arkadaş ilişkileri sorunu	0.8
	Sosyal faaliyet azlığı	2.3
	Üniversite sonrası iş kaygısı	4.6
	Üniversite gençliğinin bilinçsiz-amaçsız oluşu	5.4
	İdeallerinin olmayışı	3.1
	Barınma-yurt sorunu	5.4
<b>Toplam</b>	<b>100</b>	

Geleceğin Türk toplumunun müzik öğretmenlerinin yaşadıkları üçüncü öncelikteki sorunları arasında da, birinci öncelikteki sorunlarda olduğu gibi, ekonomik sorunlar ön plana çıkmaktadır. Ekonomik sorunları, iyi bir eğitim alamama, verilen eğitimin teorik ağırlıkta olması problemi izlemektedir. Müzik öğretmen adaylarının çok yakındıkları bir başka sorun ise üniversite gençliğinin bilinçsiz-amaçsız olmasıdır. **Tablo 6**'da da görüldüğü gibi bu kategoride dile getirilen en önemli 10 sorun şöyle özetlenebilir:

1. Ekonomik sorunlar,
2. İyi bir eğitim alamama, verilen eğitimin teorik ağırlıkta olması,
3. Üniversite gençliğinin bilinçsiz-amaçsız olması,
4. Barınma-yurt sorunu,
5. Mezuniyet sonrası iş kaygısı,
6. Siyasi baskı ve gençler arasında siyasi gruplaşma,
7. Kuşak çatışması,
8. Üniversite gençliğinin ideallerinin olmayışı,
9. İşsizlik,
10. Gençliğe karşı güvensizlik.

#### 4. Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Türk Toplumunun Sorunları

İyi bir öğretilerde bulunması gereken temel niteliklerden biri de, yakından uzağa doğru, içinde bulunduğu çevrenin ve toplumunun, hatta bunun da ötesinde insanlığın sorunları karşısında duyarlı olması, bu konular ile ilgili ve bilgili olmasıdır. Bu realiteden hareketle, Türk toplumunun yarınlarında önemli roller üstlenecek olan müzik öğretmeni adaylarına, günümüz koşullarında Türk toplumunun en temel sorunlarının hangileri olduğu da soruldu.

Verilen yanıtlarda Türkiye'nin temel sorunları arasında önceliği ekonomik sorunlar ve işsizlik almaktadır. **Tablo 7** ve **8**'de de görüldüğü gibi, gençlerin önemli bir bölümü, Türk toplumunun öncelikle çözülmesi gereken sorununun enflasyon, bölüşüm ve gelir dağılımındaki adaletsizlikler, toplum kesimleri arasındaki gelir uçurumu, her geçen gün daha da artan yoksulluk gibi ekonomik sorunlar olduğunu belirtmişlerdir. **Tablo 7**'de de görüldüğü gibi, yarının müzik öğretmenlerine göre günümüz Türk toplumunun birinci öncelikli 10 sorunu şu şekilde sıralanabilir:

1. Ekonomik sorunlar,
2. İşsizlik,
3. Eğitim sorunları,
4. Gelir dağılımı adaletsizliği-yoksulluk-ücret adaletsizliği
5. Siyasî dağımlıklık-siyasî kavgalar-istikrarsızlık,
6. Kötü yönetim,
7. Nitelikli insan yetiştirme sorunu
8. Ulusal kaynakların etkin ve verimli kullanılamayışı,
9. Terör-güvenlik,
10. İnsanların gelecek kaygısı,

**Tablo 7:** Türk Toplumunun Birinci Öncelikli Sorunları

		Yüzde (%)
<b>Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Türk Toplumunun Birinci Öncelikli Sorunları</b>	Cevapsız	16.9
	Terör-güvenlik	2.3
	Kötü yönetim	3.1
	Batıdaki Türk imajı	0.8
	Devlet düşmanlığı	1.5
	İnsanların gelecek kaygısı	2.3
	Siyasi dağınıklık-siyasi kavgalar-istikrarsızlık	3.8
	Ekonomik sorunlar	22.3
	Din istismarı-cumhuriyet karşıtı örgütlenme	1.5
	Dış borç sarmalı-dışa bağımlılık	0.8
	Ulusal kaynakların etkin ve verimli kullanılmayışı	2.3
	Nitelikli insan yetiştirme sorunu	3.1
	İşsizlik	19.2
	Gelir dağılımı adaletsizliği-yoksulluk-ücret adaletsizliği	5.4
	Eğitim sorunları	13.8
	Çıkar ilişkileri egemenliği	0.8
<b>Toplam</b>	<b>100</b>	

İkinci öncelikli sorunlar arasında da başı yine ekonomik sorunlar çekmektedir. İkinci sırada ise eğitim ile ilgili sorunlar ön plana çıkarılmıştır. Eğitim ile ilgili sorunların ardından da yine temel ekonomik sorunlardan olan işsizlik, gelir dağılımı adaletsizliği, yoksulluk, ücret adaletsizliği gibi sorunların çözümüne öncelik atfedilmektedir. İkinci öncelikli sorunları da önem sırasına göre sıralamak gerekirse (**Tablo 8**):

1. Ekonomik sorunlar,
2. Eğitim sorunları,
3. İşsizlik,
4. Gelir dağılımı adaletsizliği-yoksulluk-ücret adaletsizliği,
5. Nitelikli insan yetiştirme sorunu,
6. Kötü yönetim,
7. Din istismarı-cumhuriyet karşıtı örgütlenme,
8. Dış borç sarmalı-dışa bağımlılık,
9. Ulusal kaynakların etkin ve verimli kullanılmayışı,
10. İnsanların gelecek kaygısı.

**Tablo 8:** Türk Toplumunun İkinci Öncelikli Sorunları

	Yüzde (%)	
<b>Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Türk Toplumunun İkinci Öncelikli Sorunları</b>	Cevapsız	20.0
	Terör-güvenlik	0.8
	Adam kayırma, torpil	0.8
	Kötü yönetim	5.4
	Devlet düşmanlığı	0.8
	İnsanların gelecek kaygısı	2.3
	Sağlık	1.5
	Siyasi dağınıklık-siyasi kavgalar-istikrarsızlık	0.8
	Savurganlık	0.8
	Ekonomik sorunlar	18.5
	Yolsuzluk, kolay yoldan zengin olma arzusu	1.5
	Din istismarı-cumhuriyet karşıtı örgütlenme	3.1
	Dış borç sarmalı-dışa bağımlılık	2.3
	Ulusal kaynakların etkin ve verimli kullanılmayışı	2.3
	Niteliksiz ve yanlış medya	0.8
	Nitelikli insan yetiştirme sorunu	5.4
	İşsizlik	7.7
	Gelir dağılımı adaletsizliği-yoksulluk-ücret adaletsizliği	6.9
	Kültürel yozlaşma, kimlik kaybı	1.5
	Eğitim sorunları	13.1
	Çıkar ilişkileri egemenliği	1.5
Demokratikleşme	2.3	
Toplam	100	

Müzik öğretmen adaylarının vurgu yaptıkları üçüncü öncelikli sorunların başında ise yine işsizlik ve ekonomik sorunlar gelmektedir. **Tablo 9'** da da görüldüğü gibi, nitelikli insan yetiştirme sorunu da Türk toplumunun üzerinde önemle durulması gereken sorunları arasında yer almaktadır. Yine sistematik bütünlük sağlamada yararlı olacağı düşüncesinden yola çıkarak, üçüncü öncelikli sorunlar kategorisinde yer alan 10 temel sorun şöyle özetlenebilir:

1. İşsizlik,
2. Nitelikli insan yetiştirme sorunu,

3. Ekonomik sorunlar,
4. Eğitim sorunları,
5. Terör-güvenlik,
6. Kötü yönetim,
7. Sağlık,
8. Kültürel yozlaşma, kimlik kaybı,
9. Çıkar ilişkileri egemenliği,
10. Siyasi dağınıklık-siyasi kavgalar-istikrarsızlık.

**Tablo 9:** Türk Toplumunun Üçüncü Öncelikli Sorunları

	Yüzde (%)	
<b>Müzik Öğretmen Adaylarına Göre Türk Toplumunun Üçüncü Öncelikli Sorunları</b>	Cevapsız	35.4
	Terör-güvenlik	4.6
	Kötü yönetim	4.6
	Devlet düşmanlığı	1.5
	İnsanların gelecek kaygısı	2.3
	Sağlık	4.6
	Siyasi dağınıklık-siyasi kavgalar-istikrarsızlık	3.1
	Savurganlık	0.8
	Ekonomik sorunlar	6.2
	Yolsuzluk, kolay yoldan zengin olma arzusu	0.8
	Din istismarı-cumhuriyet karşıtı örgütlenme	0.8
	Dış borç sarmalı-dışa bağımlılık	0.8
	Ulusal kaynakların etkin ve verimli kullanılmayışı	2.3
	Niteliksiz ve yanlı medya	0.8
	Nitelikli insan yetiştirme sorunu	6.2
	Bilim adamlarına gerekli desteğin verilmemesi	2.3
	İşsizlik	6.9
	Gelir dağılımı adaletsizliği-yoksulluk-ücret adaletsizliği	2.3
	Kültürel yozlaşma, kimlik kaybı	3.8
	Eğitim sorunları	6.2
	Çıkar ilişkileri egemenliği	3.1
	Demokratikleşme	0.8
	Toplam	100

## GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Millî kültürün ve millî duyguların gelişip güçlenmesinde sanat ve özellikle de müzik hayati bir öneme ve işleve sahiptir. Ulusal bilincin, millî duyguların ve ulusal kültürün canlı tutulması ve yeni nesillere aktararak yaşatılmasında müzik, müzisyenler ve müzik eğitimcileri son derece önemli işlevlere sahiptirler. Bu işlevlerin etkin bir şekilde yerine getirilebilmesi için eğitim sisteminin, sorunlarının mümkün olduğunca en aza indirgenmiş olması gerekir. Millî eğitim sistemimizin en önemli bileşenlerinden birini öğretmenlerin oluşturduğu su götürmez bir gerçektir. Onların yaşadığı açmazlar ve karşılaştığı sorunlar da, doğrudan ya da dolaylı olarak, eğitim sistemin işleyişine de yansımaktadır.

Bu yüzden sistemde yaşanan aksaklıkları, karşılaşılan sorunları belirlemek ve sağlıklı çözümler üretebilmek için girilen çabalarda, öğretmenlerin yaşadığı sorunları da gözden ırak tutmamak gerekir. Araştırmada, öğretmenlerin yaşadığı sorunları ortaya koyabilmek için yarının müzik öğretmenlerinin görüşlerine başvuruldu. Bulgular, öğretmenlerin içinde bulunduğu en önemli açmazların başında ekonomik sorunlar geldiğini göstermektedir. Ekonomik sorunların yalnızca müzik öğretmenlerinin değil, ortaöğretimden yükseköğretime bütün eğitimcilerin ortak sorunu olduğu gerçeğini de gözden uzak tutmamak gerekir. Özellikle de üçüncü bin yılın Türkiye'si'nde üniversitelerin ve üniversite öğretim elemanlarının, içinde çıkılması neredeyse imkânsız hâle gelmiş ekonomik sorunlardan bunaldığını, bütün sorunlarına rağmen büyük bir özveriyle akademik üretim ve eğitim yapmaya çalıştığını üzerine basarak vurgulamak gerekir.

Unutulmamalıdır ki eğitim devrimi, Atatürk devrimlerinin en önemli ayaklarından birini oluşturur. Atatürk devrimlerinin kazanımlarını geri döndürme emeli peşinde koşan karanlık güçler de bu durumun farkındadır. Bu nedenle, dün olduğu gibi bugün de eğitim olgusu ve kurumları, siyasî partiler ve ideolojik çıkar gruplarının yanı sıra, iç ve dış çıkar ve güç odakları için de özel bir ilgi odağı oluşturmaktadır. Bu ilgiyi anlamak ve açıklayabilmek için sosyolog ya da siyaset bilimci olmaya hiç gerek yoktur. Çünkü eğitim, bireylerin siyasal görüşlerinin şekillenmesinde çok önemli rol oynayan bir kurumdur.

Ulusal varlığın ve toplumun geleceği için, öncelikle eğitimi siyasetten ayırmak gerekir. Bu ise ancak birey-eğitim-devlet arasındaki ilişkiyi, sağlam bir anayasal temele oturtmakla gerçekleştirilebilir. Ancak bu sayede eğitim, bir siyasi görüşün ya da iktidarı eline geçirmiş siyasi partilerin çıkarlarına payanda olmaktan, partizanca çıkarlara alet edilmekten kurtarılabilir. Millî eğitim bakanı ve iktidara gelen her hükümete göre değişen eğitim politikaları yerine, Türk eğitim tarihinden alınan derslere de dayanarak, ulusal ve evrensel değerlerle yoğrulmuş, dinamik ve sürekliliği olan bir eğitim sistemi oluşturulmalıdır.

Türk toplumunun ve eğitim sisteminin içine düştüğü temel sorunların başlıca sorumluları yalnızca, onlarca yıldır Atatürk devrimlerinin kazanımlarını geri döndürme emeli peşinde koşan karanlık güçler değildir. Kuşkusuz bunlar sorunların baş aktörüdür. Fakat en az bunlar kadar, sözüm ona Kemalizm'i benimsemiş gibi görünenlerin içine düştükleri aymazlık, sergiledikleri korkaklık, kararsızlık ve kendi çıkarlarını koruma eğilimleri de en az çağdaş (!) molla zihniyeti kadar bu topluma ve Türk eğitim sistemine zarar vermiştir ve vermeye de devam etmektedir.

Türk Ulusu'nun ve Ulu Önder Atatürk'ün güzide mirası laik-demokratik Türkiye Cumhuriyeti'nin, sonsuza kadar bağımsız yaşaması ve yükselmesi ülküsüne gönülden sevdalı, Türk toplumunu aydınlık yarınlara taşıma idealinde olanlar, asla tarihin belli dönemlerine saplanıp kalamazlar. Bağnazlığın, fanatizmin, tek yönlü bakış açılarının da aydınlık savaşçıların hayatında yeri olamaz. Üstlenilen sorumluluk ve görevler yerine getirilirken hedef hep ileri, yegâne önder ve ilham kaynağı Mustafa Kemal Atatürk, yegâne kılavuz akıl ve bilim olmalıdır.

**Sonuç olarak** denilebilir ki, günümüz Türk eğitim sisteminin sorunlarının ana kaynağı, 1940'lı yılların sonundan itibaren, ulusal eğitim düşüncesinden ve politikalarından sapılmaya başlanmış olmasıdır. Büyük Türk sosyologu ve eğitimcisi Ziya Gökalp'ın, yaklaşık bir asır öncesinden, Türkiye'nin eğitim sorunlarına ilişkin şu saptamaları, ne acıdır ki, bu günde geçerliliğini korumaktadır: "Türk eğitiminin sorunu, Türk toplumunu toplumcu bir temelden bireyci bir temele çevirmek değil, onu ulusal olmayan ümmet temelinden, ulusal olan toplumcu bir temele çevirmek sorunudur. Türk eğitimcilerinin amacı, temelinde hem çağdaş, hem ulusal olan bir öğretim sistemi ortaya çıkarmaktır. Bu yoldan doğacak olan uygarlık ve kültür hem çağdaş, hem de ulusal olacaktır" (Kirby, 2000: 8-9).

#### KAYNAKÇA

ALTUNIŞIK, R. (Vd.) (2004), **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri-SPSS Uygulamalı**, Sakarya: Sakarya Kitabevi.

BALCI, A. (2004), **Sosyal Bilimlerde Araştırma**, Ankara: Pegem Yayınları.

BAYHAN, V. (1997), **Üniversite Gençliğinde Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

BOUMA, G. D. - Atkinson, G. (1995), **A Handbook of Social Science Research**, London: Sage.

BULMER, M. (1994), **Sociological Research Methods**, London: Macmillan.

DE VAUS, D. (1991), **Surveys in Social Research**, London: Unwin Hyman.



- FINK, A. (1995), *The Survey Kit*, London: Sage.
- FRANKFORT, N. C. (1992), **Research Methods in Social Sciences**, London: Edward Arnold.
- GILBERT, N. (1994), **Researching Social Life**, London: Sage.
- GILBERT, N. (1993), **Analysing Tabular Data**, London: UCL.
- HEALEY, J. F. (1993), **Statistics: A Tool For Social Research**, California: Wadsworth.
- HORTON, B. - Hunt, C. (1980), **Sociology**, London: McGraw Hill.
- KIRBY. F. (2000), **Köy Enstitüleri**, Ankara: Güldiken Yayınları.
- LOEBER, M. S. - KAMMEN, W. B. (1995), **Data Collection and Management**, London: Sage.
- SÖNMEZ, V. (1998), **Hayat Bilgisi Öğretimi**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- SÖNMEZ, V. (1997), **Sosyal Bilgiler Öğretimi ve Öğretmen Kılavuzu**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- TANİLLİ, S. (1988), **Nasıl Bir Eğitim İstiyoruz?** İstanbul: Amaç Yayınları.
- TEZCAN, M. (1993), **Eğitim Sosyolojisinde Çağdaş Kuramlar ve Türkiye**, Ankara: Ankara Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Yayınları.
- TEZCAN, M. (1988), **Eğitim Sosyolojisi**, Ankara: Bilim Yayınları.



## ULUSAL KÜLTÜRÜN YARINLARA TAŞINMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ VE YARININ MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN TOPLUMSAL PROFİLLERİ\*

ARSLAN, D. Ali\*\*  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

Genel anlamda insanlığın, özel anlamda da ulusların toplumsal ve kültürel varlıklarının yaşatılması, yeniden üretilerek (geliştirilerek) yeni kuşaklara aktarılması; daha öz bir anlatımla “Öğrenme-Yaşatma-Geliştirme-Aktarma” işlemlerinin zincirleme devam ederek ulusal ve evrensel mirasın sonsuza kadar yaşatılması, eğitim süreci ile mümkün olur.

Öte yandan güzel sanatlar ve güzel sanatlar içinde de özellikle müzik, ulusal kültürün en temel bileşenlerinden birini oluşturur. Bu durumda ulusal kültürün yaşatılmasında, geliştirilmesinde ve yeni kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılmasında, sanatçılara ve sanat eğitimcilerine hayati sorumluluklar ve roller düşmektedir. Özellikle de müzik eğitimcilerinin toplumsal sorumluluk ve görevleri yalnızca bunlarla da sınırlı kalmamaktadır: “Sanatın, insanlığın ortak yarattığı olduğu gerçeği dikkate alındığında”, müzik eğitimcilerini, dünyada kendi alanında olup-bitenlerden de haberdar olmak gibi bir zorunlulukla da karşı karşıya bırakmaktadır. Bu durum ise bir kültür üreticisi ve aktarıcısı konumundaki müzik eğitimcilerine, ulusal olanı bilmek, evrensel olandan haberdar olmak gibi görevlerin yanı sıra, “ulusal olan ile evrensel olanın özgün sentezlerini yapabilmek” gibi büyük sorumluluklar ve ödevler de yüklemektedir.

Çalışmada, “Ulusal kültürün yaşatılması” ve “Muasır medeniyetler seviyesinin de ötesine çıkabilmek, idealleri temelinde yarının müzik öğretmenlerinin (bugünkü öğretmen adaylarının) görevleri ile onların toplumsal profillerinin sosyolojik açıdan incelenmesi hedeflenmiştir. Yarının sanatçı ve eğitimcileri nasıl bir toplumsal görüntü sergilemektedirler? Toplumun yarınılardaki hedef ve beklentilerini ne ölçüde yanıt verebilecek durumdadırlar? Bütün bunlarla ilintili olarak kısa, orta ve uzun vadede yapılması gerekenler nelerdir?... ve benzeri türden sorular, çalışmanın temel sorunsalını oluşturdu.

\* Bu çalışmanın bazı bölümlerinde, Araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiş ve Gaziosmanpaşa Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenmiş olan 2005/22 No’lu projenin verilerinden yararlanılmıştır.

\*\* Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi. **Adres:** Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Çiftlikköy Kampüsü, 33343-Mersin/TÜRKİYE, **Tel:** (0324) 361 00 01/ 46 83, **Belgegeçer:** (0324) 361 00 46, **GSM:** 0532 270 81 45, **e-posta:** aliarslan@mersin.edu.tr cimderaslan@hotmail.com.

Bu bağlamda, müzik eğitimcisi adaylarına, yönelik olarak yaklaşık 50 sorudan oluşan bir anket formu hazırlandı. Anket formunda yer alan sorulardan bazıları yapılandırılmış (kapalı uçlu), bazıları yarı sistematik, önemli bir kısmı da açık uçlu sorulardan oluşmaktadır.

“Örneklem kümesi” olarak Ankara Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı ve Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencileri seçildi. Araştırma kapsamında, 200 öğrenci ile görüşmek hedeflendi. Saha araştırmasından elde edilen verilerden hareketle “veri seti (veri set)” oluşturuldu ve bu veriler, SPSS programı kullanılarak analiz edildi.

**Anahtar Kelimeler:** Ulusal kültür, müzik eğitimi, müzik öğretmeni, müzik öğretmeni adayı, müzik öğretmeni adaylarının toplumsal profilleri.

## ABSTRACT

### **Sociological Profiles of the Candidate Music Teachers & the Functions of the Music within the National Culture**

Music has a greater importance within fine arts. Also it is a very important part of the national culture. Therefore music teachers serve rather important duties to preserve and communicate the national culture.

On the other hand, teachers define the tomorrow's of the society. In order to know and predict about future of the society, It has to be known the sociological profiles of the educators. In other words, it should be helpful to plan the education and to define the socio-political decisions on issue, if the social and psychological characteristics of the today's teachers were known before.

Therefore, It was aimed to examine and analyse the sociological and social-psychological backgrounds of the candidate music teachers. What a kind of social profile do they have? What are their opinion on particular actual social and political issues of the society. Do they present a homogeneous group character? The answers of the these kind of questions were examined within the research.

A comprehensive field research realised to achieve the aim. A questionnaire form was developed and used for the interviews. There were structured, semi structured and open-ended questions in the questionnaire. A data sets was created from the data that were gathered from the field. The computer program of the SPSS (Statistical Packages for Social Sciences) was used for analysing the data sets.

**Key Words:** National culture, music education, music teacher, candidate music teacher, sociological profiles of the music teachers.

## GİRİŞ

**“Yaşamda müzik gerekli değildir, çünkü yaşam müziktir. Müzikle ilgisi olmayan yaratıklar insan değildirler. Eğer söz konusu olan yaşam insan yaşamı ise, müzik kesinlikle vardır. Müziksiz yaşam aslında var olamaz. Müzik yaşamın coşkusu, ruhu, sevinci, her şeyidir. Yalnız müziğin türü düşünülmeğe değer.” *Mustafa Kemal ATATÜRK***

Güzel sanatlar ve güzel sanatlar içinde de özellikle müzik, ulusal kültürün en temel bileşenlerinden birini oluşturur. Müzik kısaca, “insan duyu ve düşüncelerinin sesler dünyasının olanaklarıyla (özellikle sözle ve ezgiyle) anlatıma kavuşturulması” şeklinde tanımlanabilir (Ozankaya, 1995: 465). Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’ün şu sözleri, müziğin güzel sanatlar içindeki yerini ve özellikle de Türk müziğinin, Türk kültürü ve toplumu açısından önemini olanca açıklığı ile gözler önüne sermektedir (Ozankaya, 1995: 466):

**“Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim; bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gereken Türk müziğidir. Bir ulusun yeniyi almasında ölçü, müzik değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.**

Bugün dinletilmeğe yeltenilen müzik, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusa ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce günün son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel müzikteki yerini alabilir.

**Bugünkü Türkler, müzikten, yüksek ve duyarlı başka ulusların beklediği hizmeti bekliyorlar. İşte bu bakımdan klasik Osmanlı müziğini canlandırmaya çalışanların çok dikkatli bulunmaları gerekir.”**

Bu realite ulusal kültürün yaşatılması, geliştirilmesi ve yeni kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılması sürecinde, sanatçılara ve sanat eğitimcilerine son derece önemli sorumluluk ve görevler yüklemektedir. Sanata ve sanatçıya ayrı bir önem veren Atatürk bir konuşmasında bu gerçeği, çok çarpıcı bir şekilde şöyle dile getirir (Ozankaya, 1995: 466):

**“Efendiler, hepiniz milletvekili olabilirsiniz, bakan olabilirsiniz; hatta Cumhurbaşkanı olabilirsiniz; ama sanatçı olamazsınız. Yaşamlarını büyük bir sanata adayan bu çocukları sevelim.”**

Özellikle de müzik eğitimcilerinin toplumsal sorumluluk ve görevleri yalnızca bunlarla da sınırlı kalmamaktadır: “Sanatın, insanlığın ortak yaratısı olduğu gerçeği” müzik eğitimcilerini, dünyada müzik alanında yaşanan değişim ve gelişmelerden de haberdar olmakla da yükümlü kılmaktadır. Bu durum ise bir kültür üreticisi ve aktarıcısı konumundaki müzik eğitimcilerine, ulusal olanı bilmek, evrensel olandan haberdar olmak gibi görevlerin yanı sıra, “ulusal olan ile evrensel olanın özgün sentezlerini yapabilmek” gibi büyük sorumluluklar ve ödevler de yüklemektedir.

Araştırmada, “Ulusal Kültürün yaşatılması” ve “Muasır medeniyetler seviyesinin de ötesine çıkabilmek.” idealleri temelinde yarının müzik öğretmenlerinin (bugünkü öğretmen adaylarının) görevleri ile onların toplumsal profillerinin sosyolojik açıdan incelenmesi hedeflenmiştir. Yarının sanatçı ve eğitimcileri nasıl bir toplumsal profil sergilemektedirler? Toplumun yarınılardaki hedef ve beklentilerini ne ölçüde yanıt verebilecek durumdadırlar? Bütün bunlarla ilintili olarak kısa, orta ve uzun vadede yapılması gerekenler nelerdir?... ve benzeri türden sorular, çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır.

### 1. Materyal ve Yöntem

Araştırmada metodolojik (Balcı, 2004; Bouma, 1995; Bulmer, 1994; 1993; Gilbert, 1993) açıdan, yapısal-işlevselci bir yaklaşımla, betimleyici bir sosyolojik (Horton & Hunt, 1980) çalışma gerçekleştirmek hedeflendi. Başlangıçta belirlenen hedefler doğrultusunda, müzik öğretmen adaylarına yönelik bir anket formu hazırlandı. Anketlerin önemli bir kısmı müzik öğretmen adayları ile yüz yüze görüşülerek gerçekleştirildi. Hazırlanan anket formu 47 soru ve onların alt açılımlarını içermektedir. Anket formunda yer alan sorulardan bazıları yapılandırılmış (kapalı uçlu), bazıları yarı sistematik, önemli bir kısmı da açık uçlu soru niteliğini taşımaktadır.

Müzik öğretmen adaylarının oluşturduğu evrenden, rastlantısal örnekleme tekniği kullanılarak Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği anabilim dalı ve Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği anabilim dalı öğrencileri seçilmiştir. Toplam 200 anket formundan 150'ye yakını öğrenciler tarafından doldurulmuş. Doldurulan anket formlarından 130 tanesi değerlendirmeye alınmıştır.

Saha araştırmalarından (Fink, 1995; De Vaus, 1991; Frankfour, 1992; Loeber, 1995) elde edilen verilerden hareketle, müzik öğretmen adayları ile ilgili bir veri seti (data set) oluşturuldu. Elde edilen bu veriler, SPSS (Statistical Package for Social Sciences) (Healey, 1993; Altunışık, 2004; Gilbert, 1993) ortamında bilgisayara yüklendi ve yine SPSS programı kullanılarak analiz edildi. Araştırmanın temel bulgularına geçmeden önce kültür, ulusal kültür ve ulusal kültür içinde müziğin yerine kısaca bir göz atmak yararlı olacaktır.

### 2. Kültür, Ulusal Kültür ve Ulusal Kültürün Önemli Bir Bileşeni Olarak Müzik

Kültür, çok öz olarak “*bir toplumun yaşam tarzı*” şeklinde tanımlanabilir. İnsan düşüncesinin, duygusunun ve emeğinin ürünü olan her şeyi kültürün temel unsurları arasında sayabiliriz. Konu bu açıdan ele alındığında örf, adet, gelenek, görenek, ahlak kuralları, inanç sistemleri ve her türlü toplumsal değerler, normlar ve davranış biçimlerinin yanı sıra bilgi, her dahlıyla sanat, bütün unsurlarıyla bir iletişim aracı olan dil, her türlü semboller, giyim-kuşam

tarzı, yeme-içme alışkanlıkları ve biçimleri gibi maddi olmayan unsurlar ile giysiler, besin ürünleri, teknik, günlük yaşanda kullanılan her türlü araç-gereçler gibi maddi unsurlar da kültürün ayrılmaz bir parçasını oluşturur.

Tanımlamada da belirtildiği gibi kültürün hem maddî yönleri hem de maddî olmayan yönleri vardır. Türk sosyolojisinin en önemli öncülerinden biri olan Ziya Gökalp, kültür kavramını ifade etmek için “**hars**” terimini kullanır. Gökalp kültürün özellikle millilik boyutu üzerinde önemle durur. Hars ya da kültürü, bir toplumun kendine özgü örf-âdet, gelenek-görenek, sanat ve inanç sistemleri olarak tanımlayan Gökalp’in, Türk kültürünün gelişmesinde büyük emeği geçmiştir. Özellikle de kozmopolit nitelikli Osmanlı kültüründen, ulusal (millî) karakterli Türk kültürü anlayışına geçişte çok büyük hizmetleri olmuştur. Gökalp kültürü milletin öz malı, medeniyeti ise insanlığın (dünya uluslarının) ortak malı olarak görür. Yani kültürün millî olmasına karşın, medeniyetin evrensel nitelikte olduğunu vurgular.

Toplumun olduğu gibi kültürün de aslî unsuru insandır. Kültür insanın insanla, insanın eşyayla ve insanın doğayla olan ilişkilerinin ürünüdür. Kültürün yaratıcısı ya da oluşturucusu insandır. Yalnızca yaratmakla kalmayıp kültürü yaşatan, onu taşıyarak yeni kuşaklara aktaran da yine insandır. Kültür donuklaşmış, katı, statik bir karaktere değil, dinamik bir niteliğe sahiptir. Kuşaktan kuşağa aktarılacak varlığını sürdürür. Bu ise sosyalizasyon olarak nitelendirdiğimiz süreç sayesinde gerçekleşir. Zaten Ziya Gökalp de sosyalizasyonu “*yetişkin kuşağın sahip olduğu duygu ve düşünce birikimini yetismekte olan kuşağa aktarması süreci*” olarak tanımlar.

Bir bakıma sosyalizasyon, *bir toplumun kendi kültürünü üyelerine aktarması süreci* olarak da tanımlanabilir. Bu süreç kültür temelinde ele alındığında, “**kültürleme**” süreci olarak da adlandırılabilir. Söz konusu süreç toplumun varlığı açısından olduğu kadar, onun ayrılmaz bir parçası olan kültürün varlığı ve sürekliliği açısından da hayati önem taşır. Yeni kuşak, kendinden önceki kuşaktan devraldığı toplumsal kültürünü önce korumak ve yaşatmak, sonra da geliştirip kendinden sonra gelecek kuşaklara aktarmakla yükümlüdür. Bu kültürün öğrenilmesi, geliştirilerek yaşatılması ve sonra da yeni kuşaklara aktarılması işlemleri zincirleme devam ettiği sürece toplumlar ve kültürler, doğal olarak da uluslar ve devletler ayakta kalabilirler. Aksi takdirde çöküntü ve yok olma kaçınılmaz olur.

Kültür konusu, çağdaş Türk sosyologlarından Nihat Nirun’un üçlü kategorizasyonu temelinde şöylece ayrıntılı bir şekilde incelenebilir (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1990: 252):

<b>Fikirler</b>	<b>Normlar</b>	<b>Maddi Unsurlar</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• İdeolojiler</li> <li>• Bilimsel gerçekler</li> <li>• Dinî inançlar</li> <li>• Mitler</li> <li>• Efsaneler</li> <li>• Batıl inanışlar</li> <li>• Vecizeler, darbimeseller</li> <li>• Atasözleri</li> <li>• Folklor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kanunlar</li> <li>• Hükümler</li> <li>• Kaideler</li> <li>• Yönetmelikler</li> <li>• Âdetler</li> <li>• Örf-töre</li> <li>• Görenekler</li> <li>• Yasaklar (Tabular)</li> <li>• Ayinler</li> <li>• Dinî Törenler</li> <li>• Törenler</li> <li>• Moda</li> <li>• Sosyal kurallar</li> <li>Adabı Muaşeret Kuralları</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teknolojiler</li> <li>• Makineler</li> <li>• Aletler</li> <li>• Araçlar</li> <li>• Binalar</li> <li>• Yollar</li> <li>• Köprüler</li> <li>• Elbiseler</li> <li>• Taşıtlar</li> <li>• Mobilya</li> <li>• Gıda Maddeleri</li> <li>• İlaçlar</li> </ul>

Aydın Sayılı'nın da belirttiği gibi (a.g.e.: VIII) *“kültür bir milletin duygu, düşünce ve davranış kalıplarını, belirli dönemlerdeki bilgi, beceri ve sanat birikimlerini, kendi varlığı hakkındaki tarih bilincini ve milletin belirginleşen objektif sosyal yapısına sahip olan sistemler bütünü, din, ahlak, hukuk, dil, bilim, sanat ve edebiyat gibi ögelere ait ekonomik ve teknolojik biçim ve içeriklerini kapsayan hayat tarzıdır.”*

Bu bağlamda millî kültürün temel unsurlarına da kısaca değinmek yararlı olacaktır. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'nca gerçekleştirilen bir çalışmaya göre (a.g.e.: XI) millî kültürümüzün temel unsurları şöylece sıralanabilir

- \* Atatürkcülük ve Atatürkcü düşünce
- \* Dil
- \* Tarih
- \* Din
- \* Bilim ile entelektüel kültür ve teknoloji
- \* Klasik Türk Müziği
- \* Çağdaş müzik
- \* Mimarlık
- \* Edebiyat
- \* Tiyatro
- \* Âdetler, örfler, gelenekler
- \* Folklor (halk kültürü)
- \* Ahlak
- \* Hukuk
- \* Devlet anlayışı ve devlet yapısı



- \* Tarım
- \* Askerlik
- \* Spor
- \* Basın, yayın ve kitap

Ulusal kültür bileşenleri içinde Atatürkçü düşünce ve Atatürkçülüğün ayrı bir yeri ve önemi vardır. Atatürkçülük öteki bütün kültür unsurları üzerinde belirleyici ve şekillendirici bir etkiye sahiptir. Sayılı'nın da belirttiği gibi (a.g.e.: IX), “*Atatürkçü düşünce Türk milletinin tarihten çıkardığı bir sonuç, bir düşünce ürünüdür. Türk milli hayatının olduğu kadar, Türk milletinin geleceğinin de her türlü tehlikelere karşı bir teminatıdır.*” Atatürkçü düşünce, Türk tarihinin derinliklerinden süzülerek ve insanlık tarihinin kazanımlarından beslenerek günümüze kadar gelebilmiş, rafine ve özgün bir sentezdir.

Kültür konusunda son söz olarak denilebilir ki; kültür insan yaratusıdır, insan ürünüdür. Fakat insanın dışındadır. İnsanlar üzerinde belirleyici, kontrol edici bir yapıya sahiptir. İnsanın toplumsal yönlerini bir yana bırakın, onun en doğal yönleri (yaş, cinsiyet, ölüm gibi) bile kültürün şekillendirici etkisinden kurtulamaz. Hatta beslenme konusunda bile bu baskı, bu belirleyicilik bütün ağırlığıyla kendini gösterir. İnsanların hangi maddeleri yiyebileceğinden tutun da, o yiyecekleri nasıl ve ne şekilde yiyebileceklerine kadar her şey insanın sosyalle olduğu toplumun kültürünün damgasını taşır. Kültürün etkisinden kurtulabilmiş hiç bir insan davranışı yoktur demek, yanlış bir betimleme olmasa gerek.

Başta da vurgulandığı gibi müzik de, kültür denilen toplumsal realitenin ayrılmaz bir parçasıdır. Bütün türleri ile Türk müziği de, Türk milli kültürünün en önemli unsurlarından birini oluşturur. Hâl böyle olunca ulusal kültürün geliştirilmesinde ve yeni kuşaklara aktarılmasında, müzisyenlere ve müzik eğitimcilerine çok büyük görev ver sorumluluklar düşmektedir. Araştırmanın bundan sonraki bölümlerinde, Türk toplumunun yarınlarda, ulusal kültürün geliştirilmesi ve yaşatılması hedefleri doğrultusunda önemli görevlere talip olan, müzik öğretmen adaylarının sosyolojik profilleri incelenecek

### **3. Yarının Müzik Öğretmenlerinin (Müzik Öğretmen Adaylarının) Sosyolojik Profilleri**

#### **3.1. Müzik Öğretmen Adaylarının Yaş Özellikleri**

Yaş, toplumsal profil araştırmalarında sıklıkla kullanılan sosyal-demografik faktörlerden başta gelenidir. Bu etken, dün olduğu gibi bugün de, hem gelişmekte olan hem de gelişmiş toplumlarda toplumsal hayatta etkin bir rol oynamaya devam etmektedir. Bu gerçek dikkate alınarak, müzik öğretmen adayları öncelikle yaş özellikleri bakımından incelendi. **Tablo 1**'de de görüldüğü gibi, yarının müzik öğretmenlerinin yaş ortalamasının 20.32'dir. Öğretmen adaylarının en genci 17, en yaşlısı ise 29 yaşındadır.

**Tablo 1:** Müzik Öğretmen Adaylarının Yaş Özellikleri

	<b>YAŞ</b>
Aritmetik Ortalama	20.32
Medyan	20
Mod	18
Minimum	17
Maksimum	29

Öte yandan, müzik öğretmen adaylarının yüzde 60'a yakını 20 yaş ya da altındadır. Yaklaşık yüzde 40'ı da 21-25 yaş arasındadır. En büyük kategoriye ise 18 yaş grubu, ardından da 21 yaş grubu gençler oluşturmaktadır (**Tablo 2**).

**Tablo 2:** Müzik Öğretmen Adaylarının Yaş Gruplarına Göre Dağılımı

		<b>Yüzde (%)</b>
<b>Yaş</b>	17.00	0.9
	18.00	21.6
	19.00	17.1
	20.00	16.2
	21.00	20.7
	22.00	10.8
	23.00	6.3
	24.00	2.7
	25.00	0.9
	26.00	1.8
	29.00	0.9
<b>Toplam</b>		<b>100</b>

### 3.2. Müzik Öğretmen Adaylarının Cinsiyet Dağılımı

Bu tür araştırmalarda kullanılan bir başka önemli toplumsal faktör ise, cinsiyettir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde cılız bir şekilde kamusal alanda boy göstermeye başlayan Türk kadını, Atatürk Devrimleri ile birlikte toplumsal yaşam içinde medeni haklarına kavuştu ve toplumsal yaşamın her alanında varlık göstermeye başladı. Günümüzde, henüz birçok alanda istenilen düzeyde ve gerektiğince etkin olamasa da, hemen her meslek alanında Türk kadınına önemli görevler üstlendiğini görmek mümkündür. Türk kadınının etkin görevler üstlendiği mesleklerin başında ise hiç kuşkusuz öğretmenlik mesleği gelir.

**Tablo 3: Müzik Öğretmen Adaylarının Cinsiyet Dağılımı**

		Yüzde (%)
<b>Cinsiyet</b>	Yanıtsız	12.3
	Kadın	57.7
	Erkek	30.0
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Araştırmanın başlangıcında, Atatürk'ün toplumsal yaşamda kadına verdiği değer ve güzel sanatlar alanında da müziğe yüklediği misyon ve önemin doğal bir sonucu olarak, geleceğin müzik öğretmenleri arasında kız öğrencilerin önemli bir oran teşkil etmesi beklentisi ağır basmaktaydı. Saha araştırmasının bulguları, bu beklentinin doğruluğunu olanca açıklığı ile gözler önüne serdi. **Tablo 2** incelendiğinde müzik öğretmen adaylarının çok büyük bir bölümünün kızlardan oluştuğu açıkça görülür. Bir başka anlatımla, yarının müzik öğretmenlerinin % 57'den fazlası bayandır.

### 3.3. Müzik Öğretmen Adaylarının Kardeş Sayısı Temelinde Aile Büyüklüğü

Kardeş sayısı temelinde aile büyüklüğü, aile yapısının incelendiği toplumsal profil araştırmalarında öncelikli olarak üzerinde durulan konulardandır. Bu faktör temelinde yarının müzik öğretmenleri incelendiğinde oldukça önemli bulgularla karşılaşılır. **Tablo 4**'te de görüldüğü gibi, yarının öğretmenlerin mensubu olduğu ailelerin ortalama çocuk sayısı yaklaşık 2'dir. Ailelerin sahip oldukları çocuk sayısı ise sıfır ile 7 arasında dağılım göstermektedir (**Tablo 5**).

**Tablo 4: Müzik Öğretmen Adaylarının Kardeş Sayısına İlişkin Veriler**

	Kardeş Sayısı
Aritmetik Ortalama	2.16
Medyan	2
Mod	2
Minimum	0
Maksimum	7

**Tablo 5: Müzik Öğretmen Adaylarının Kardeş Sayısı**

		Yüzde (%)
<b>Kardeş Sayısı</b>	0	13.8
	1	5.4
	2	50.8
	3	16.2
	4	10.8
	5	1.5
	6	0.8
	7	0.8
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Öte yandan, yarının müzik eğitimcileri, ağırlıklı olarak 2 çocuklu ailelerin çocukları arasından çıkmaktadır. Eğitim ve sosyokültürel düzeyi yükseldikçe, ailelerin daha az sayıda çocuk yapma eğiliminin arttığı sosyolojik gerçeği dikkate alındığında, eğitim düzeyi yüksek ailelerin çocuklarının, sanata ve özellikle de müziğe daha fazla ilgi gösterdiği gibi bir ön bulgu ile karşılaşılır. **Tablo 5**'teki bulgular bu savı açıkça destekler doğrultudadır. Bir başka anlatımla, müzik öğretmen adaylarının yaklaşık üçte ikisi, iki çocuklu ailelerden gelmektedir. Ailelerin eğitim-ekonomik-kültür düzeyi ile çocukların müziğe olan ilgileri arasındaki, doğrusal ilişkişim takip eden bölümlerde ortaya çıkacak bulgularla daha bir netlik kazanacaktır.

### 3.4. Müzik Öğretmen Adaylarının Babalarının Eğitim Durumları

Bireylerin babalarının eğitim düzeyleri de, onların toplumsal kökenleri konusunda oldukça önemli ipuçları verir. Bu nedenle eğitim düzeyi ve eğitim türü (Arslan, 2006; 2005) de, toplumsal profil araştırmalarında öncelikle incelenen konulardandır. Bu realite dikkate alınarak müzik öğretmen adaylarının babalarının eğitim düzeyi de araştırıldı. **Tablo 6**'da da görüldüğü gibi geleceğin müzik öğretmenlerinin babalarının üçte birinden fazlası üniversite mezunudur. Üniversite mezunu babaların çocuklarını, yaklaşık yüzde 25'lik oranla babası lise mezunu olan gençler izlemektedir. Buna karşın öğretmen adayları arasında babası ilkokul mezunu olan gençler yaklaşık % 15 civarındadır.

**Tablo 6:** Müzik Öğretmen Adaylarının Babalarının Eğitim Düzeyi

	Yüzde (%)
Yanıtsız	19.2
İlkokul	14.6
Ortaokul	5.4
Lise	24.6
Üniversite	35.4
Okul eğitimi yok	0.8
<b>Toplam</b>	<b>100</b>

### 3.5. Müzik Öğretmen Adaylarının Anne ve Babalarının Mesleki Durumları

Bireylerin anne ve babaların meslekleri de, bireylerin kökenleri ve toplumsal kimlikleri hakkında son derece önemli ipuçları verir. Bu realiteden yola çıkılarak araştırmada, öğretmenlerin anne ve babalarının meslekleri de araştırıldı. Araştırmanın bu konudaki son derece çarpıcı bulgularına **Tablo 7** ve **Tablo 8**'de yer verilmektedir. Öncelikle, baba meslekleri incelendiğinde, müzik öğretmen adaylarının yaklaşık beşte birinin babasının memur olduğu görülür. Küçük esnaf, tüccar ya da öteki serbest meslekler grubundan bireylerin çocukları ise ikinci önemli grubu oluşturmaktadır. Müzik öğretmen adayları

arasında, öğretmen babaların çocuklarının üçüncü büyük meslek grubunu oluşturması ise son derece dikkat çekicidir. Birinci durumdaki memur kategorisi ile ikinci sıradaki serbest meslekler kategorisinin, birçok farklı mesleği bünyesinde barındıran son derece geniş kategoriler olduğu gerçeği dikkate alındığında, geleceğin müzik öğretmenleri arasında en büyük grubu, öğretmen çocuklarının oluşturduğu kolaylıkla söylenebilir.

Günümüz koşullarında Türk toplumunun hiyerarşik yapısı içinde mesleklerin konumlanması dikkate alındığında, yarının müzik öğretmenleri arasında ortanın altı ve orta meslek konumlarına sahip babaların çocuklarının ağırlıkta olduğu görülür. Bu bulgular, baba mesleği bakımından müzik öğretmen adaylarının öteki branşlardan öğretmen adaylarından daha farklı bir görünüm sergilediğini işaret etmektedir. Örneğin, sosyal bilgiler öğretmen adayları ile kıyaslandığında, daha üst konumdaki ailelerin çocukları müzik öğretmenliğini tercih etmektedir (Arslan, 2007). Ayrıntısı **Tablo 7**'de sergilenen bu veriler, özellikle öğretmen adaylarının aile yapısı ve içinde yetiştiği sosyo-ekonomik çevre hakkında da son derece önemli ipuçları ortaya koymaktadır.

**Tablo 7:** Müzik Öğretmen Adaylarının Babalarının Meslekleri

		<b>Yüzde (%)</b>
<b>Baba Mesleği</b>	<b>Yanıtız</b>	15.4
	Çiftçi	1.5
	Küçük esnaf-serbest meslek	17.7
	Bankacı-emekli bankacı	0.8
	Polis-emekli polis-astsubay	5.4
	Muhasebeci	0.8
	Öğretim Üyesi	0.8
	Savcı-avukat	1.5
	Müziyen-devlet sanatçısı	2.3
	Teknisyen-tekniker-mühendis	6.9
	Öğretmen	14.6
	Şoför	2.3
	İşçi-emekli işçi	10.8
	Memur-emekli memur	19.2
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 8:** Müzik Öğretmen Adaylarının Annelerinin Meslekleri

		Yüzde (%)
Anne Mesleği	Yanıtsız	14.6
	Ev hanımı	48.5
	Öğretmen	14.6
	Bankacı-emekli bankacı	2.3
	Memur-emekli memur	13.8
	İşçi-emekli işçi	3.1
	Hemşire-Sağlıkçı	3.1
	Toplam	100

Müzik Öğretmen adaylarının annelerinin meslekleri incelendiğinde de, oldukça önemli bulgularla karşılaşılır. **Tablo 8**'de de görüldüğü gibi, geleceğin müzik öğretmenlerinin yaklaşık % 50'sinin annesi herhangi bir ücretli işte çalışmamaktadır. Bir başkan anlatımla, öğretmenlerin annelerinin yaklaşık yarısı, geleneksel ev hanımlığı rollerini üstlenmiş durumdadırlar. Bununla birlikte ücretli bir işte çalışan annelerin oranı, öteki branşlardaki öğretmenler ile ilgili bulgular dikkate alındığında, müzik öğretmen adayları arasında anneleri ev dışında çalışan bireylerin oranının yine de oldukça yüksek olduğu dikkat çekmektedir (Arslan, 2007). **Tablo 8**'de de görüldüğü gibi, anneleri ücretli bir işte çalışanlar arasında özellikle öğretmen annelerin çocukları dikkat çekecek oranda yüksektir. Memur annelerin çocukları da ikinci önemli kategoriye oluşturmaktadır. Bunları hemşire ve ebe çocukları ile işçi çocukları izlemektedir. Annelerin meslekleri ile ilgili bulgular ile baba mesleğine yönelik bulgular bir arada değerlendirildiğinde, öğretmenlerin ailesel özgeçmişleri ve toplumsal profilleri çok daha bir netlik kazanmaktadır.

### 3.6. Müzik Öğretmen Adaylarının ve Babalarının Doğum Yerleri

Bireylerin toplumsal kökenleri konusunda yapılan araştırmalarda, bireylerin kendisinin ve babalarının doğum yerlerine ilişkin bulgular da önemli bir yer tutar. Bulgular yarının müzik öğretmenlerinin ağırlıklı olarak kent doğumlu olduğunu göstermektedir. **Tablo 9**'da da görüldüğü gibi, müzik öğretmen adaylarının yaklaşık dörtte üçünün kentsel ortamlarda doğup büyüdüklerine işaret etmektedir. Kırsal ortamda doğmuş bireylerin oranı ise % 15'i bulmamaktadır.

**Tablo 9: Müzik Öğretmen Adaylarının Doğum Yeri**

		<b>Yüzde (%)</b>
	Yanıtsız	13.1
	Kır	14.6
	Kent	72.3
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 10: Müzik Öğretmen Adaylarının Babalarının Doğum Yeri**

		<b>Yüzde (%)</b>
	Yanıtsız	13.8
	Kır	43.8
	Kent	42.3
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Öte yandan müzik öğretmen adaylarının babalarının doğum yerleri ile ilgili bulgular incelendiğinde de, son derece önemli bulgular ile karşılaşılır: Babası kır kökenli müzik gençler ile babası kent kökenli gençlerin oranı aşağı yukarı aynıdır. **Tablo 10**'da görüldüğü gibi, geleceğin sosyal bilgiler öğretmenlerinin babalarının % 43'e yakını kır kökenlidir. Kent doğumlu babaların çocukları ise % 42'nin biraz üzerindedir. Öteki çalışmalarda da vurgulandığı gibi bu rakamlar, Türk toplumunun, bir kuşaklık bir zaman dilimi içinde geçirmiş olduğu toplumsal değişim ve dönüşümü açık bir şekilde gözler önüne sermektedir

### **3.7. Müzik Öğretmen Adaylarının Babalarının Toplumsal Konumları**

Geleceğin Türk müzik öğretmenlerinin toplumsal kimliklerine daha bir netlik ve bütünlük kazandırmak amacıyla, öğretmen adaylarının babalarının toplumsal konumları da araştırıldı. Öteki araştırmalarda olduğu gibi bu araştırmada da gençlere, konu ile ilgili iki ayrı soru yöneltildi: Bunlardan biri babalarının sosyo-ekonomik konumları ile ilgili, ikincisi ise sosyo-kültürel konumlarına ilişkin. **Tablo 11** ve **12**'de sergilenen bulgular bu konuyu oldukça aydınlatacak niteliktedir. Özellikle **Tablo 11** incelendiğinde, geleceğin müzik öğretmenlerinin yaklaşık beşte dördünün sosyo-ekonomik anlamda orta ve ortanın üstü tabakalara mensup ailelerin çocukları oldukları görülür. Ortanın altı ya da alt ekonomik konuma sahip ailelerin çocukların oranı ise % 7'yi bile bulmamaktadır.

**Tablo 11:** Müzik Öğretmen Adaylarının Babalarının Sosyo-Ekonomik Statüsü

	Yüzde (%)
Yanıtsız	13.8
Üst	2.3
Orta üst	21.5
Orta	55.4
Orta alt	5.4
Alt	1.5
<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 12:** Müzik Öğretmen Adaylarının Babalarının Sosyo-Kültürel Statüsü

	Yüzde (%)
Yanıtsız	1.5
Üst	25.4
Orta Üst	39.2
Orta	31.5
Orta Alt	0.8
Alt	1.5
<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Öğretmen adaylarının babalarının sosyo-kültürel düzeylerine ilişkin bulgular da, yarının müzik öğretmenlerinin, toplumsal yapı içindeki sınıfsal konumuna ilişkin son derece önemli ve tamamlayıcı bulgular ortaya koymaktadır. Daha net bir anlatımla müzik öğretmen adaylarının babalarının sosyo-kültürel konumları, sosyal ekonomik düzeylerinin daha da üzerindedir. **Tablo 12'**de de görüldüğü gibi, gençlerin % 96'dan fazlası, sosyo-kültürel bakımdan orta ve üst sınıf ailelerden gelmektedir. İşin daha da çarpıcı boyutu, müzik öğretmen adaylarının yaklaşık üçte ikisi ortanın üstü ve üst sınıfsal konumlara mensuptur. Bu bulgular daha önce yapılan bazı araştırmaların bulguları ile karşılaştırıldığında, geleceğin Türk müzik öğretmenlerinin, geleceğin sosyal bilgiler ve sınıf öğretmenlerine oranla daha elitist bir toplumsal kökenlerden geldiği açıkça görülmektedir (Arslan, 2007).

## GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışmada, öncelikli olarak ulusal kültürün en önemli bileşenlerinden birini oluşturan müzik olgusu üzerinde duruldu. Ardından da Türk toplumunun yarınlarını şekillendirmede ulusal kültürün geliştirilerek yarınlara taşınmasının son önemli görev ve roller üstlenecek olan müzik öğretmen adaylarının toplumsal profilleri araştırıldı.



Genelde güzel sanatlar, özelde de müzik, insanın yapıp-etmelerini kapsayan kültürün en önemli unsurlarındandır. Bir başka anlatımla, çağdaş Türk müziğinin önemli simalarından Prof. Nevzad Atlığ'ın da vurguladığı (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1999: 183) gibi kendine özgü müziği olmayan toplumların uluslaşması mümkün değildir. Türk müziği de, Türk milletini Türk milleti yapan temel unsurlardan olup, Türk milli kültürünün ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Tarihin derinliklerinden bugüne binlerce yıldan beridir süzülerek gelmiş engin bir kültürel birikime sahip olan Türk milleti, müzik alanında da çok zengin bir birikime sahiptir. Atlığ (age: 184)'ın da belirttiği gibi, Türk musikisinin millî ve Türk'e ait bir sanat ve sistem olduğu Hüseyin Saadettin Arel tarafından, "Türk Musikisi Kimindir?" adlı eserde, bilimsel olarak açıkça ortaya konulmuştur. Profesör Ersin Onayın'da vurguladığı gibi (age: 184-5) yalnızca ulusal değil, uluslararası alanda da oldukça büyük önem taşıyan Çağdaş Türk Musikisi de yüzlerce yıllık bir birikimin ürünüdür.

Hâl böyle olunca, kültürün yeni kuşaklara aktarılmasında olduğu kadar kültürel üretim sürecinde de müzik eğitimcilerine oldukça önemli görevler düşmektedir. Böylesi önemli toplumsal ve kültürel sorumluluklar üstlenmiş durumda bulunan geleceğin müzik öğretmen adaylarının toplumsal kökenlerine ilişkin bulguları kısaca özetlemek gerekirse: müzik bilgileri öğretmen adaylarının yaş ortalaması yaklaşık 20'dir. En genci 17 yaşında, en yaşlısı ise 29 yaşındadır. Çoğunluğunu bayanların oluşturduğu yarının Türk müzik öğretmenleri arasında, bayanların oranı erkeklerden yüzde 92.33 daha fazladır. Ortalama kardeş sayısı 2,16'dır. Üçte birinden fazlasının babası üniversite mezunudur. Öte yandan, yaklaşık yarısının babası profesyonel meslek sahibidir. Meslek grupları arasında, öğretmen çocukları ön plana çıkmaktadır.

Öte yandan, geleceğin müzik öğretmenlerinin kendilerinin dörtte üçe yakını, babalarının da yüzde 42'den fazlası kent doğumludur. Bütün bu bulgular bir arada değerlendirildiğinde, geleceğin Türk müzik öğretmenlerinin ezici bir çoğunluğunun, sosyo-ekonomik anlamda orta ve üst tabakalara mensup ailelerin çocukları oldukları gerçeği açıkça gözler önüne serilir. Bir başka anlatımla müzik öğretmenliği büyük ölçüde, orta ve üst tabakalara mensup ailelerin çocuklarının uğraş alanı olarak görülmektedir.

## KAYNAKÇA

ALTUNIŞIK, R. (Vd.) (2004), **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri-SPSS Uygulamalı**, Sakarya: Sakarya Kitabevi.

ARSLAN, A. (2007), "Sosyal Bilgiler Öğretmenlerinin Toplumsal Profillerinin Sosyolojik Analizi", **3. Sosyal Bilimler Eğitimi Kongresi**, Çukurova Üniversitesi-Adana Valiliği-T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 19.6.2007, 13:30-15:00, Adana, 18-20 Haziran 2007.

ARSLAN, A. (2006), “Social Anatomy Of The Top Of Turkish Politics: A Comparative Study Of Social Profiles Of The Turkish Parliamentary Elites And Turkish Political Leaders”, **20<sup>th</sup> World Congress of Politics, (20. Dünya Siyaset Bilim Kongresi), IPSA (International Political Science Association – Uluslararası Siyaset Bilim Birliği) 8-13 July 2006**, Fukuoka, Japan.

ARSLAN, A. (2005), “Educational Bases of Turkish Democracy: Educational Backgrounds of Turkish Elites”, **Sosyoloji Araştırmaları Dergisi** (Journal of Sociological Research), Cilt: 8, Sayı: 1, Bahar / Spring 2005, ss. 5-30.

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU (1990), **Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

BALCI, A. (2004), **Sosyal Bilimlerde Araştırma**, Ankara: Pegem Yayınları.

BOUMA, G.D. & Atkinson, G. (1995), **A Handbook of Social Science Research**, London: Sage.

BULMER, M. (1994), **Sociological Research Methods**, London: Macmillan.

DE VAUS, D.(1991), **Surveys in Social Research**, London: Unwin Hyman.

FINK, A. (1995), **The Survey Kit**, London: Sage.

FRANKFORT-Nachmias, C. (1992), **Research Methods in Social Sciences**, London: Edward Arnold.

GILBERT, N. (1994), **Researching Social Life**, London: Sage.

OZANKAYA, Ö. (1995), **Cumhuriyet Çınarı**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

## MÜZİK ÖĞRETMEN ADAYLARININ, ÖĞRETMENLİK MESLEĞİNE YÖNELİK TUTUMLARININ İNCELENMESİ\*

ARSLAN, D. Ali\*\*  
TÜRKİYE/TURPIYA

### ÖZET

Sosyolojik anlamda altı temel toplumsal kurumdan biri olan eğitim kurumu, toplumsal gelişmenin ve çağdaşlaşmanın dinamosudur. Öğretmenler ise, eğitim kurumunun ve sisteminin en temel öğelerinden birini oluşturur. Bunun yanı sıra hem sosyolojik ve demografik anlamda toplumun yarınlarnını oluşturacak, hem de toplumun yarınlarnına yön ve şekil verecek bireyleri, öğretmenler yetiştireceklerdir.

Çalışmada, “Ulusal Kültürün yaşatılması” ve “toplumun muasır medeniyetler seviyesinin de ötesine çıkarılması” idealleri temelinde büyük sorumluluk ve görevler düşen yarının müzik öğretmenlerinin (bugünkü öğretmen adaylarının), öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarının incelenmesi hedeflenmiştir. Yarının sanatçı ve eğitimcileri öğretmenlik mesleğini nasıl algılamaktadırlar? Meslekleri konusunda geleceğe yönelik beklentileri ve bakış açıları nasıldır? Uzmanlık alanı olarak müzik öğretmenliğini seçmiş olmaktan duydukları tatminlik düzeyleri? Öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine yönelik tutum ve beklentilerinde, bireysel ve toplumsal özellikleri farklılıklar yaratıyor mu? ... ve benzeri konular, çalışmanın temel sorunsalını oluşturdu.

Belirlenen amaçlar doğrultusunda, müzik eğitimcisi adaylarına yönelik yaklaşık 50 sorudan oluşan bir anket formu hazırlandı. Anket formunda yapılandırılmış (kapalı uçlu) sorunların yanı sıra, yarı sistematik ve açık uçlu sorulara da yer verildi. Çalışmada “Örneklem kümesi” olarak Ankara Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği anabilim dalı ve Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği anabilim dalı öğrencileri seçildi. Araştırma kapsamında, 200 öğrenci ile görüşmek hedeflendi. Saha araştırmasından elde edilen verilerden hareketle “veri seti” oluşturuldu ve bu veriler, SPSS programı kullanılarak analiz edildi.

**Anahtar Kelimeler:** Eğitim, müzik, müzik eğitimi, müzik öğretmeni, müzik öğretmeni adayları, müzik öğretmen adaylarının öğretmenlik tutumları.

\* Bu çalışmanın bazı bölümlerinde, araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiş ve Gaziosmanpaşa Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenmiş olan 2005/22 No’lu projenin verilerinden yararlanılmıştır.

\*\* Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi.

## ABSTRACT

### **Sociological Analysis of the Perception and Attitudes of the Candidate Music Teachers Concerning their Occupation**

Education is one of the most important institution of the society and teachers play very important roles and functions for the tomorrow's of the society. Also, music teachers serve great duties for the development of the national culture and society.

Therefore, It was aimed to examine and analyse the perception and attitudes of the candidate music teachers concerning their occupation. A comprehensive field reserarch realised to achieve the aim. A questionnaire form was developed and used for the interviews. There were structured, semi structured and open-ended questions in the questionnaire. A data sets was created from the data that were gathered from the field. The computer program of the SPSS (Statistical Packages for Social Sciences) was used for analysing the data sets.

**Key Words:** Education, music, music teacher, candidate music teacher, the perception and attitudes of the candidate music teachers concerning their occupation.

## GİRİŞ

**Eğitim** kısaca, *“yaşantı ve öğrenme yoluyla bireylerde, toplumun ideal ve hedefleri doğrultusunda, istendik (olumlu) türden davranış değişikliği meydana getirme süreci”* olarak tanımlanabilir. Yani eğitimle hedeflenen, bireyleri, toplumun istek ve beklentilerine uygun doğrultuda değiştirip geliştirmektir. Bu süreç bireyleri, bilişsel (zihinsel ve zekâ bakımından) geliştirmenin yanı sıra onlara ahlaki ve moral kimlik kazandırıp kişiliklerini ve benliklerini (bireysel ve sosyal kimlik) geliştirmektir. Bunun da ötesinde eğitim bireyleri, içinde buldukları toplumsal çevrede kabul gören ve beklenen, bu çevrelerle iletişimin sürdürülebilmesi için zorunlu olan her türlü yetenek ve yeterliliğe sahip kılmayı hedefler.

Bu tanımlama ise eğitimin, yalnızca okullarda, belirli amaçlara yönelik olarak belirli bir zaman ve mekânda, belirli plan ve programlar doğrultusunda gerçekleştirilen eğitimden ibaret olmadığını açıkça gözler önüne serer. Bütün bu sözü edilenler eğitimin biçimsel yönünü oluşturur. Ancak eğitim bütün bunların da ötesinde, çok daha geniş kapsamlı ve biçimsel olmayan boyutları da olan bir olgu, bir süreçtir ve belli bir yaşla ya da insan hayatının belli bir dönemiyle sınırlı değildir. Okul eğitimi ya da kurumlarda verilen eğitimin yanı sıra insan, günlük yaşantısının her anında, hayatının her döneminde sürekli bir şeyler öğrenir. Çünkü öğrenme zaman ve mekânla, insan yaşıyla ya da öteki başka etkenlerle sınırlı değildir.

Eğitim konusu gündeme geldiğinde ilk akla gelen, “gelecekte nasıl bireyler ve nasıl bir toplum hedeflendiği?” sorusu olmalıdır. Bunun cevabı ise çok açık ve nettir: İnsanın çok yönlü, çok boyutlu bir varlık olduğu gerçeğinden hareketle, bireyleri ezberlemeye değil düşünmeye, tartışmaya, yaratmaya yönlendiren, bireyin gelişmesi ve ülkenin kalkınması için gerekli bilgi ve becerileri kazandıran, bağımsız düşünen ve davranan, “fikri hür, vicdani hür, irfanı hür” yurttaşlar yetiştirmek.

Ulus olarak, toplum olarak temel hedef ekonomik ve toplumsal açıdan çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak, gelişmiş toplumların ulaştığı çizgiyi yakalamak ve bunu sürdürebilmek ise eğer; unutulmamalıdır ki, çağı yakalamanın ve gelişmenin yolu eğitimden geçer. İyi bir eğitimden kastedilen ise aklın ve bilimin temel alındığı, çağdaş ve gerçek anlamda ulusal bir eğitimidir. Bunun ön şartı da iyi yetişmiş, yetkin ve yeterli öğretmenlerdir.

Bu saptamadan yola çıkılarak araştırmada, “Ulusal Kültürün yaşatılması” ve “toplumun muasır medeniyetler seviyesinin de ötesine çıkarılması” idealleri temelinde büyük sorumluluk ve görevler düşen yarının müzik öğretmenlerinin (bugünkü öğretmen adaylarının), öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarının incelenmesi hedeflendi. Yarının sanatçı ve eğitimcileri öğretmenlik mesleğini nasıl algılamaktadırlar? Meslekleri konusunda geleceğe yönelik beklentileri ve bakış açıları nasıldır? Uzmanlık alanı olarak müzik öğretmenliğini seçmiş olmaktan duydukları tatminlik düzeyleri? Öğretmen adaylarının öğretmenlik mesleğine yönelik tutum ve beklentilerinde, bireysel ve toplumsal özellikleri farklılıklar yaratıyor mu? Araştırmanın temel sorunsalı, müzik öğretmen adayları ile ilgili olarak bu ve benzeri türden sorulara yanıt aramaktır.

### **1. Materyal ve Yöntem**

Araştırmada metodolojik (Balcı, 2004; Bouma, 1995; Bulmer, 1994; 1993; Gilbert, 1993) açıdan, yapısal-işlevselci bir yaklaşımla, betimleyici bir sosyolojik (Horton & Hunt, 1980) çalışma gerçekleştirmek hedeflendi. Başlangıçta belirlenen hedefler doğrultusunda, müzik öğretmen adaylarına yönelik bir anket formu hazırlandı. Görüşmelerin önemli bir kısmı müzik öğretmen adayları ile yüz yüze görüşülerek gerçekleştirildi. Hazırlanan anket formu 47 soru ve onların alt açılımlarını içermektedir. Anket formunda yer alan sorulardan bazıları yapılandırılmış (kapalı uçlu), bazıları yarı sistematik, önemli bir kısmı da açık uçlu soru niteliğini taşımaktadır.

Müzik öğretmen adaylarının oluşturduğu evrenden, kolayda örnekleme tekniği kullanılarak Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği anabilim dalı ve Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği anabilim dalı öğrencileri seçilmiştir. Toplam 200 anket formundan 150'ye yakını öğrenciler tarafından dolduruldu. Doldurulan anket formlarından 130 tanesi değerlendirmeye alındı.

Saha araştırmalarından (Fink, 1995; De Vaus, 1991; Frankfurt, 1992; Loeber, 1995) elde edilen verilerden hareketle, mzık ğretmen adayları ile ilgili bir “veri seti oluşturuldu. Elde edilen bu veriler, SPSS (Statistical Package for Social Sciences) (Healey, 1993; Altunışık, 2004; Gilbert, 1993) ortamında bilgisayarla yüklendi ve yine SPSS programı kullanılarak analiz edildi.

## 2. Mzık ğretmen Adaylarının Mesleğini Tercih Nedenleri

Dn olduğu gibi bugün de, ülkemiz okullarında, meslek seçimi konusunda bireylere yeterli ve etkin rehberlik hizmeti verildiği söylenemez. Oysa bireylerin bilinęli bir yönlendirme sonucunda, kişilik özelliklerine uygun, ilgi duyduğu ve sevebileceği bir meslekle uğraşması, onların hem yaptığı işin kalitesini ve verimliliğini arttıracak hem de yaşam kalitesini ve yaşamdan tatmin düzeyini yükseltecektir.

**Tablo 1:** Mzık ğretmen Adaylarının Birinci ncelikli Alan Seçme Nedenleri

	Yüzde (%)	
Alan Seçme Nedeni	Yanıtsız	10.0
	Meslek kaygısı	3.8
	İş garantisi	6.2
	Mzık yeteneği	28.5
	ğretmen yönlendirmesi	3.1
	Mzık sevgisi	32.3
	Güzel sanatlar lisesi çıkışlı olmak	6.2
	Aile etkisi	4.6
	YS sınavı puanı	0.8
	İdealindeki meslek olması	2.3
	Ekonomik nedenler	1.5
	Boşta kalmamak için	0.8
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Bu saptamadan yola çıkılarak araştırmada öğretmenlere, öğretmenlik mesleğini seçmelerinde etkili olan etkenler soruldu. Konu bu bağlamda ele alındığında, yarının mzık ğretmenlerinin, öğretmenlik mesleğini iş olarak seçmelerinde, çok sayıda etkenin rol oynadığı gerçeği ile karşılaşıldı. **Tablo 1**'de de grldğu gibi, en önemli etkenler arasında ilk sırada mzık sevgisinin yer alması oldukça anlamlı ve önemlidir. Öğretmenlerin meslek seçiminde etkili olduğu belirtilen ilk 10 etken:

1. Mzık sevgisi,
2. Mzık yeteneği,
3. Güzel sanatlar lisesi çıkışlı olmak,
4. İş garantisi,
5. Aile etkisi,

6. Meslek kaygısı,
7. Öğretmen yönlendirmesi,
8. İdealindeki meslek olması,
9. Ekonomik nedenler,
10. Boşta kalmamak için.

**Tablo 2:** Müzik Öğretmen Adaylarının İkinci Öncelikli Alan Seçme Nedenleri

	Yüzde (%)	
Alan Seçme Nedeni	Yanıtsız	27.7
	Meslek kaygısı	4.6
	İş garantisi	1.5
	Bu alanda yeteneğimin olması	16.9
	Öğretmenimin yönlendirmesi	4.6
	Müziği sevmem	9.2
	Güzel sanatlar çıkışlı olmam	3.8
	Aile etkisi	7.7
	Öğretmenlik sevgisi	11.5
	Öğretmenliğin toplumda saygın bir meslek olması	0.8
	İdealim olması	7.7
	Ekonomik nedenler	2.3
	Boşta kalmamak için	1.5
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Gençlerin müzik öğretmenliği seçmelerinde etkin rol oynayan ikinci öncelikli etkenlerin başında ise “bu alanda yeteneğimin olması” yanıtı gelmektedir. İkinci sırada öğretmenlik sevgisinin, üçüncü sırada ise müzik sevgisinin yer alması son derece anlamlı ve önemlidir. Bir başka anlatımla, müzik öğretmen adaylarının bu branşı seçmelerinde en önemli etken olarak yetenekleri, öğretmenlik mesleğine olan sevgileri ve müzik sevgisi faktörlerinin ifade edilmesi, onların gelecekte mesleklerini icra ederken, bu işi severek yapmalarında ve yaptıkları işten psikolojik doyum sağlamalarında oldukça etkin rol oynayacaktır. Bu durum onların verimliliğini ve yaşam kalitesini son derece olumlu etkileyecektir. **Tablo 2’de** de görüldüğü gibi, meslek seçiminde etkili olan ikinci öncelikli ilk 10 etken sıralandığında da **şöyle bir tablo** ortaya çıkmaktadır:

1. Yetenek,
2. Öğretmenlik sevgisi,
3. Müzik sevgisi,
4. İdealdeki meslek olması,
5. Aile etkisi,

6. Meslek kaygısı,
7. Öğretmen yönlendirmesi,
8. Güzel sanatlar çıkışlı olmak,
9. Ekonomik nedenler,
10. İş garantisi-boşta kalmamak.

Mesleğe olan ilgi ve meslek sevgisi, her meslek açısından önemlidir, ancak bu etkenler, özellikle öğretmenlik mesleği açısından hayati bir önem taşır. Öğretmenlik mesleğinde ilgi duymayan, bu mesleği ve çocukları sevmeyen bir insanın, bu alanda verimli olması ve toplumun yarınlarını şekillendirecek sağlıklı bireyler yetiştirmesini beklemek, biraz abartılı bir beklenti olur. Müzik öğretmen adaylarının önemli bir bölümünün, müziğe ve öğretmenlik mesleğine duyduğu ilgi ve sevgiyi ön plana çıkarmış olmaları, bu bağlamda son derece önemlidir.

**Tablo 3:** Müzik Öğretmen Adaylarının Üçüncü Öncelikli Alan Seçme Nedenleri

		Yüzde (%)
Alan Seçme Nedeni	Yanıtsız	60.8
	Meslek kaygısı	0.8
	İş garantisi	1.5
	Bu alanda yeteneğimin olması	3.8
	Öğretmenimin yönlendirmesi	5.4
	Müziği sevmem	0.8
	Güzel sanatlar çıkışlı olmam	1.5
	Eğitim fakültesi mezunlarının artan iş imkânı	0.8
	Aile etkisi	5.4
	Öğretmenlik sevgisi	5.4
	İdealim olması	7.7
	Ekonomik nedenler	4.6
	Boşta kalmamak için	1.5
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Öte yandan, müzik öğretmen adaylarının müzik öğretmenliğini seçmelerin de etkili olan üçüncü öncelikli etkenlerin başında ise bu mesleğin idealdeki



meslek olması seçeneği ön plana çıkmaktadır. Bu kategoride dikkat çeken öteki önemli nedenler ise meslek sevgisi, ailenin ve öğretmenin yönlendirici etkisi sayılabilir. Daha önceki kategorilerde olduğu gibi üçüncü öncelikli etkenler kategorisinde ilk 10 neden şu şekilde sıralanabilir:

1. İdealdeki meslek olması,
2. Öğretmenlik sevgisi,
3. Aile etkisi,
4. Öğretmen yönlendirmesi,
5. Ekonomik nedenler,
6. Yetenek,
7. İş garantisi,
8. Boşta kalmamak için,
9. Güzel sanatlar çıkışlı olmak,
10. Meslek kaygısı.

### **3. Müzik Öğretmen Adaylarının Gençlik Meslek İdealleri**

Geleceğin müzik öğretmenleri, gençlik yıllarında idealize ettikleri meslekler incelendiğinde de oldukça önemli sonuçlarla karşılaşılır. **Tablo 4**'te de görüldüğü gibi, yarınlarnın Türkiye'si'nde sanatsal üretim ve eğitim sürecinde öncü rolünü üstlenecek olan gençlerin dörtte üçünden fazlasının ilk gençlik yıllarında ideallerindeki mesleğin müzisyenlik olması son derece önemli bir bulgudur. Bu bulgular, deneklerin öğretmenlik mesleğini tercih etmelerinde etkili olan etkenler konusundaki soruya verdiği yanıtlarla da son derece örtüşmektedir. Gençlerin üniversite eğitimine başlamadan önce ideallerindeki on meslek, önem sırasına göre şöylece sıralanabilir:

1. Müzisyen,
2. Doktor,
3. Bilgisayar Mühendisi,
4. İngiliz Dili-Edebiyatı,
5. Öğretmen,
6. Türkçe öğretmeni,
7. Mühendis-elektrik mühendisi-mimar,
8. Psikoloji-PDR,
9. Basın-yayın-fotoğrafçılık,
10. Hukuk.

**Tablo 4:** Müzik Öğretmen Adaylarının Gençlik Meslek İdealleri

		Yüzde (%)
<b>Gençlik Meslek İdeali</b>	Yanıtsız	5.4
	Basın TV	0.8
	Bilgisayar Mühendisi	1.5
	Doktor	3.1
	Elektrik Mühendisi	0.8
	Fotoğrafçılık	0.8
	Hukuk	0.8
	İngiliz Dili-Edebiyatı	1.5
	Mimar	0.8
	Mühendis	1.5
	Müzişyen	77.7
	Okul Öncesi Öğretmenliği	0.8
	Öğretmen	1.5
	PDR	0.8
	Psikolog	0.8
	Türkçe öğretmeni	1.5
<b>Toplam</b>	<b>100</b>	

#### 4. Müzik Öğretmen Adaylarının Mesleksel Tatmin Durumu

Daha önce de vurguladığı gibi, yapılan işi sevmek, o mesleğe ilgi duymak hem işte verimliliği, hem de yaşamsal tatmin durumunu olumlu yönde etkileyen önemli bir faktördür. Yukarıdaki bölümlerde ortaya konan bulguların da ışığında, yarınlarnın müzik öğretmenlerinin “öğretmenlik mesleğini uğraş alanı olarak seçmiş olmaktan ne ölçüde memnun oldukları” incelendiğinde, son derece önemli bulgularla karşılaşılır.

**Tablo 5:** Müzik Öğretmen Adaylarının Mesleksel Tatmin Durumu

		Yüzde (%)
<b>Mesleksel Tatmin Durumu</b>	Yanıtsız	0.8
	Çok memnun	33.1
	Memnun	52.3
	Fikrim yok	5.4
	Memnun değil	6.2
	Hiç memnun değil	2.3
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 5**'te de görüldüğü gibi, gençlerin % 85'ten fazlası, branş olarak müzik öğretmenliğini seçmiş olmaktan memnun ya da çok memnun olduklarını vurgulamaktadırlar. Bu oran, müzik öğretmen adaylarının, yüksek mesleksel

tatmin düzeylerinin açık bir göstergesidir. Meslek olarak müzik öğretmenliğini seçmiş olmaktan memnun ya da hiç memnun olmayanların oranı ise % 8,5 ile sınırlı kalmaktadır.

“Yeni bir seçme şansınız olsaydı, hangi mesleği tercih ederiniz?” şeklinde yöneltilen soruya verilen yanıtlar da, yarıların sanat eğitimcilerinin, seçtiği meslekten yüksek derecede tatmin olduğu yolundaki hipotezleri destekler doğrultudadır. **Tablo 6**’da da görüldüğü gibi, yeni bir seçim şansı verilse yine öğretmenliği tercih edeceklerini vurgulayanların oranı % 80’e yaklaşmaktadır. **Tablo 6**’da da görüldüğü gibi, başka bir uğraş alanını seçenlerin oranı ise % 20’yi bulmamaktadır.

**Tablo 6:** Müzik Öğretmen Adaylarının Mesleksel Tercih Durumu

		Yüzde (%)
<b>Mesleksel Tercih</b>	Yanıtsız	1.5
	Yine Müzik Öğretmenliği	79.2
	Başka Bölüm	19.2
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 7:** Müzik Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Dışında Yeni Meslek Tercih

		Yüzde (%)
<b>Tercih Ettiği Meslek</b>	Alan değiştirmek istemeyen	83.8
	Askeriye	0.8
	Astroloji	0.8
	Basın TV	1.5
	Bilgisayar mühendisliği	2.3
	Halkla ilişkiler	0.8
	Hukuk	2.3
	İletişim	0.8
	İngilizce	0.8
	Konservatuvar	3.1
	Matematik öğretmenliği	0.8
	Psikoloji	0.8
	Sınıf öğretmenliği	0.8
	Tıp	0.8
<b>Toplam</b>	<b>100</b>	

Öte yandan, yukarıdaki soruyu “yeni bir mesleği tercih ederdim” şeklinde cevaplayanların çalışmak istedikleri yeni mesleklerin başında ise konservatuvarda sanat eğitimi görüp sanatçı olmak seçeneği ön plana

çıkılmaktadır. **Tablo 7**'de de görüldüğü gibi, ikinci popüler meslek olarak ise hukuk ve bilgisayar mühendisliği dikkat çekmektedir. İletişim-basın-yayın, tıp, öğretmenliğin öteki branşları da öteki popüler meslekler arasında sayılabilir.

**Tablo 8:** Müzik Öğretmen Adaylarının Daha Önce Başka Bir Üniversite Eğitimi

		Yüzde (%)
<b>Daha Önce Başka Bir Üniversite Eğitimi</b>	Yanıtsız	0.8
	Hayır	93.8
	Evet	5.4
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 9:** Müzik Öğretmen Adaylarının Önceki Üniversite Durumu

		Yüzde (%)
<b>Daha Önce Başka Bir Üniversite Eğitimi</b>	Daha Önce Üniversite Eğitimi Yok	94.6
	Mezun	0.8
	Terk	4.6
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Çalışmada, müzik öğretmen adaylarının, hali hazırdaki görmekte oldukları eğitime başlamadan önce bir üniversite eğitimi alıp almadıkları da soruldu. **Tablo 8 ve 9**'da da görüldüğü gibi, gençlerin % 5'ten biraz fazlası daha önce başka bir üniversitede öğretim görmüş; bunlardan büyük bir çoğunluğu da başladıkları bölümden mezun olmadan eğitimi bırakıp, müzik öğretmenliği alanında eğitim görmeyi seçmişlerdir.

**Tablo 10:** Müzik Öğretmen Adaylarının Son Mezun Oldukları Okul

		Yüzde (%)
<b>Son Mezun Olunan Okul</b>	Yanıtsız	13.8
	Anadolu Lisesi	5.4
	Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	52.3
	Anadolu öğretmen Lisesi	0.8
	Anadolu Ticaret Lisesi	0.8
	Endüstri Meslek Lisesi	3.1
	Lise	22.3
	Süper Lisesi	0.8
	TSK Mızıka Okulu	0.8
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 11: Müzik Öğretmen Adaylarının Mezun Oldukları Lise**

		Yüzde (%)
<b>Mezun Olunan Lise</b>	Yanıtsız	14.6
	Devlet	25.4
	Özel	0.8
	Anadolu	59.2
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Geleceğin Türkiye'si'nin müzik eğitimcileri ile ilgili daha ayrıntılı veriler ortaya koyabilmek için araştırmada, onların mezun oldukları eğitim kurumları ile ilgili sorular da soruldu. Bu bağlamda da öncelikli olarak mezun olunan lise araştırıldı. **Tablo 10** ve **11**'de görüldüğü gibi, genç müzisyenlerin tamamına yakını devlet okullarında lise eğitimi görmüşlerdir. Lise türleri arasında da, Anadolu liselerinin ağırlığı dikkati çekmektedir. Anadolu liseleri arasında da Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi ön plana çıkmaktadır. **Tablo 10**'da da ayrıntılı bir şekilde değinildiği gibi, müzik öğretmen adaylarının yarısından fazlası, müzik alanında eğitim veren önemli bir ortaöğretim kurumu olan Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi mezunudur.

**Tablo 12: Müzik Öğretmen Adaylarının Mezun Oldukları İlkokul**

		Yüzde (%)
<b>Mezun Olunan İlkokul</b>	Yanıtsız	14.6
	Devlet	85.4
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

**Tablo 13: Müzik Öğretmen Adaylarının Mezun Oldukları Ortaokul**

		Yüzde (%)
<b>Mezun Olunan Ortaokul</b>	Yanıtsız	14.6
	Devlet	77.7
	Özel	3.1
	Anadolu	4.6
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Genç müzik eğitimcileri, mezun oldukları ilköğretim kurumları açısından incelendiğinde de çarpıcı bulgularla karşılaşmaktadır. **Tablo 12** ve **13**'te de görüldüğü gibi, gençlerin çok büyük bir çoğunluğu devlet ilköğretim (ilkokul ve ortaokul) okullarında eğitim görmüşlerdir. Ancak % 3'e yakın özel okul (kolej) mezunudur.

**Tablo 14:** Müzik Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleğini Algılamaları

	Yüzde (%)	
<b>Öğretmenlik Mesleği</b>	Önem ve saygınlığı azaldı	27.6
	Belirleyici, güvenilir, saygı gören bir meslektir	17.3
	Öğretmen örnek insandır	4.1
	Öğretmenlerin niteliği her geçen gün daha da düşmektedir	1.0
	Bütün meslekleri öğretmenler yetiştiriyor	4.1
	Toplumu aydınlatan öğretmenlerdir	2.0
	Toplumda çok önemli fonksiyonları olan bir meslektir	15.3
	Toplumun yarınlarını öğretmen şekillendirir	7.1
	Öğretmenler, topluma verdiği emeğin karşılığını alamıyor	1.0
	Öğretmenlik kutsal bir meslektir	18.4
	Fedakârlık ve sevgi gerektiren bir meslek	2.0
	<b>Toplam</b>	<b>100</b>

Yarının müzik eğitimcilerinin, meslekleri ile ilgili algılama ve tutumlarını ortaya koyabilmek için onlara, “öğretmenlik mesleğinin günümüz Türk toplumundaki yeri, önemi ve işlevi ile ilgili” bir soru da yöneltildi. Gençlerin kendi meslekleri ile kendi algılamalarını saptamak amacıyla taşıyan bu soru açık uçlu olarak soruldu. **Tablo 14**'te de görüldüğü gibi, genç müzik eğitimcisi adaylarının neredeyse dörtte üçe yakınım, öğretmenlik mesleği ile ilgili olumlu bir algılama içinde olmaları son derece önemli bir saptamadır. Bu durum onların, mesleklerine yönelik olumlu bir tutum içinde olduklarını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, soruya verilen tek olumsuz yanıt da olsa, öğretmen adaylarının yaklaşık % 27'sinin “öğretmenlik mesleğinin önem ve saygınlığı her geçen gün, eskiye oranla daha da azalmaktadır.” şeklindeki saptamaları da gözden uzak tutulmaması gereken bir olgudur.

## GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Başta da belirtildiği gibi, günümüz modern toplumlarında, insanların yaşam kalitesini etkileyen en önemli etkenlerden bir tanesi, bireylerin ilgi duyduğu bir işi yapması, severek yaptığı uğraş alanında çalışmasıdır. Bu durum bireylerin yaşam kalitesinde olduğu kadar, mesleki alandaki verimliliğinde de hayati rol oynar.

Konu müzik öğretmen adayları örneğinde incelendiğinde, yarının müzik öğretmenlerinin yaklaşık üçte ikisinin müziğe olan ilgisinden, sevgisinden ve bu alandaki yeteneğinden dolayı müzik öğretmenliğini seçtiği gözlemlenmektedir. Bu durum ilk etapta, geleceğin müzik öğretmenlerinin, mesleklerini icra etmeye başladıklarındaki mesleki tatmin durumları konusunda, son derece önemli ipuçları vermektedir. İkincil ve üçüncül etkenler kategorisinde de benzer türden etkenlerin ön plana çıkması, onların mesleklerine yönelik algı ve tutumlarının son derece olumlu yönde etkilemektedir. Bu alanda çalışmayı seçmiş olmaktan duyulan memnuniyet ve ilk gençlik meslek ideallerine yönelik olarak ortaya konan bulgular da, müzik öğretmen adaylarının mesleklerine yönelik olumlu tutum ve algılamalarını pekiştirecek doğrultudadır. Bütün bu bulgular bir arada değerlendirildiğinde, Türk toplumunu yarınlarda, yaptığı ilgi ve uğraş alanına ilgi duyan ve işini seven müzik eğitimciler ordusunu beklediği söylenebilir. Bu ise müzik eğitimi alanında son derece umut verici bir gelişme olarak değerlendirilmelidir.

Çünkü unutulmamalıdır ki, Türk millî eğitim sisteminin en önemli bileşenlerinden birini öğretmenler oluştururlar. Onların yaşadığı açmazlar ve karşılaştığı sorunlar da doğrudan ya da dolaylı olarak eğitim sistemin işleyişine yansımaktır. Bu yüzden sistemde yaşanan aksaklıkları, karşılaşılan sorunları belirlemek ve sağlıklı çözümler üretebilmek için girilen çabalarda, öğretmenlerin yaşadığı sorunları da gözden irak tutmamak gerekir. Araştırmada, öğretmenlerin yaşadığı sorunları ortaya koyabilmek için yine öğretmenlerin görüşlerine başvuruldu. Bulgular, öğretmenlerin içinde bulunduğu en önemli açmazların başında ekonomik sorunlar geldiğini göstermektedir. Ekonomik sorunların yalnızca müzik öğretmenlerinin değil, ortaöğretimden yükseköğretime bütün eğitimcilerin ortak sorunu olduğu gerçeği de gözden uzak tutulmaması gereken bir durumdur. Özellikle de üçüncü bin yılın Türkiye'sinde üniversitelerin ve üniversite öğretim elemanlarının, içinde çıkılması neredeyse imkânsız hale gelmiş ekonomik sorunlardan bunaldığını, bütün sorunlarına rağmen büyük bir özveriyle akademik üretim ve eğitim yapmaya çalıştığı gerçeğini üzerine basa basa vurgulamak gerekir

## KAYNAKÇA

- ALTUNIŞIK, R. (Vd.) (2004), **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri-SPSS Uygulamalı**, Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- BALCI, Ali (2004), **Sosyal Bilimlerde Araştırma**, Ankara: Pegema Yay.
- BOUMA, G. D.-Atkinson, G. (1995), **A Handbook of Social Science Research**, London: Sage.
- BULMER, M. (1994), **Sociological Research Methods**, London: Macmillan.
- DE VAUS, D.(1991), **Surveys in Social Research**, London: Unwin Hyman.
- FINK, A. (1995), **The Survey Kit**, London: Sage.
- FRANKFORT-Nachmias, C. (1992), **Research Methods in Social Sciences**, London: Edward Arnold.
- GILBERT, N. (1994), **Researching Social Life**, London: Sage.
- GILBERT, N. (1993), **Analysing Tabular Data**, London: UCL.
- HEALEY, J. F. (1993), **Statistics: A Tool For Social Research**, California: Wadsworth.
- HORTON, B. - Hunt, C. (1980), **Sociology**, London: McGraw Hill.
- LOEBER, M. S. - KAMMEN, W. B. (1995), **Data Collection and Management**, London: Sage.
- SÖNMEZ, V. (1998), **Hayat Bilgisi Öğretimi**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- SÖNMEZ, V. (1997), **Sosyal Bilgiler Öğretimi ve Öğretmen Kılavuzu**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- TANİLLİ, S. (1988), **Nasıl Bir Eğitim İstiyoruz?**, İstanbul: Amaç Yayınları.
- TEZCAN, M. (1993), **Eğitim Sosyolojisinde Çağdaş Kuramlar ve Türkiye**, Ankara: Ankara Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Yayınları.
- TEZCAN, M. (1988), **Eğitim Sosyolojisi**, Ankara: Bilim Yayınları.



## **KORUNMA, YAŞATMA VE NOTALAMA KAPSAMINDA; GELENEKLİ MÜZİKTE (BESTELERDE VE DERLEMELERDE) YAPILAN HATALAR VE ARŞİVLEMENİN ÖNEMİ**

**AY, Göktañ\***  
TÜRKİYE/TURÇIA

### **ÖZET**

Ülkemizde genel manada kabul gören gelenekli sanat ve halk müziklerinin derlenmesi, notalanması, arşivlenmesi dolayısıyla korunması birçok kurum tarafından yapılmaktadır. Özellikle resmî konservatuvarların olmadığı zamanlarda başlayan uygulamada, TRT notaları (besteler ve derlemeler) en doğru olarak kabul edilmiştir. Daha sonra kurulan Türk müziği konservatuvarlarında da TRT notalarına yer verilmiştir. Ayrıca birçok kişi kendi yaptığı besteleri ve derlemeleri kurumlara vermemiş, kendi adına yayınlamış ya da MESAM gibi telif haklarıyla uğraşan kuruluşlara vermiştir. Bu alanda yapılan bestelerin ve derlemelerin sağlıklı olması için bilgi birikimi-alanda uzmanlık ve özellikle derlemeler için bir profesyonel ekip kurulması gerekmektedir. Ancak ülkemizde Cumhuriyet'in kurulması ile başlayan derleme faaliyetleri son 30 yıldır kişisel çalışmalara dönüşmüştür. Elbette eserlerin çok iyi bir şekilde korunması, yıllar sonra doğru olarak icra edilmesi için gereklidir. Yine eserler üzerinde yapılacak çalışmalar için de özellikle eğitim müziğinde kullanılan (özellikle halk ezgileri, halk türküleri) ezgiler için bu önemlidir. Ancak yapılan incelemelerde, bestelerde ve derlemelerde genel müzik kurallarına uyulmadığı, evrensel müzik işaretlerinin kullanılmadığı, eksik işaretlemeler yapıldığı, prozodi ve usul hataları yapıldığı görülmektedir.

Bu bildiride gelenekli müziği yaşatmak için notalamanın, korumanın ve arşivlemenin önemine değinilecek, yanlış örneklemelere yer verilerek doğrular gösterilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, notalama, arşiv.

### **GİRİŞ**

Eğitimin en önemli amaçlarından biri öğrencilerin; potansiyellerini, eğilimlerini yetenek ve kabiliyetlerini belirleyerek, onlara bir "süreklili gelişim" bilinci vermektir. Bir eğitim projesinin başarısı insanları ne kadar geliştirebildiği, kabiliyet ve potansiyellerini ne kadar ortaya çıkarabildiğiyle ölçülmektedir. Sözlük ve ansiklopedi kullanmayı alışkanlık hâline getiren,

---

\* İTÜ, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Sanatçı, Öğretim Üyesi.

bilginin önemine inanan, bilgiye ulaşma yollarını bilen, okuma alışkanlığı edinmiş, ilim sevgisi olan, merak duygusuna sahip, gerektiğinde soran ve sorgulayan, çalışmayı seven ve tüm bunları genel ve meslekî ahlakla bütünleştirmiş öğrenciler yetiştirmek eğitim sistemimizin temel amaçlarıdır.

Ülkemizde, araştırmalarda ortaya çıkan üniversitelilerin bile Türkçeyi birkaç yüz kelimeyle konuştuğu, gençlerin (sanat, edebiyat, bilim, müzik, nitelikli okuma, spor, resim vs.) bir yetenek sahibi olup olmadığı bilinmeyen/ölçülmeleyen bir ülkenin; gelişmesi, sorunlarını çözmesi, bilim ve teknoloji üretmesi kolay olmayacaktır.

Genel kuralları ile evrensel olan müziğin elbette çalgılar-ezgiler, kullanılan dil vb. özellikleri ile yerel olması kaçınılmazdır. Bu nedenle konservatuarlarda ve müzik bölümlerinde okuyan öğrencilerin evrensellik ile yereli iyi anlamaları, ayırt etmeleri ve uygulamaları şarttır. Bunlar olmadan sürekli konservatuarlar ve müzik bölümleri açmak doğru değildir.

### **Evrensel Müzik Bilgileri**

Müzikte sesleri okumamıza yarayan işaretlere “nota” denir, seslerin tonlarına göre tanım şeklidir ve yedi tane nota (do-re-mi-fa-sol-la-si) vardır. Bu sesler değiştirme işaretleri ile çoğalarak müziğe zenginlik kazandırılırlar. Batı müziğinde bu seslerin bemol ve diyezlerle 12 eşit parçaya bölünmesi gibi. (Türk müziğinde 24 ses ve ana sesin tekrarı ile 25 ses, halk müziğinde ise 17 ses vardır.) Portede başladığı çizgideki notaya adını veren, notaların okunmasını ve isimlendirilmesini sağlayan işaretlere “anahtar” denir. Anahtar portenin baş tarafına konur. Müzikte 3 temel anahtar vardır. Do, Sol, Fa. Bu anahtarları portede değişik yerlerde kullanarak toplam 7 anahtar elde edilir. Türk müziğinde sadece sol anahtarı kullanılması yaygındır. Ancak, çok sesli çalışmalarda, eserlere parti yazarken diğer anahtarlar da kullanılabilir. Müzikte belli bir birim zamanı olan ve sessiz geçen süreye “sus” denir. Türk müziğinde “es” olarak adlandırılır ve batıda olduğu gibi kullanılır. Beş paralel düz çizgi ve dört eşit aralıktan oluşan notaları yazmaya yarayan şekle “porte” denir. Portenin dışına taşan yani birinci çizgiden önce veya beşinci çizgiden sonra yazılması gereken notaları yazmak için çizilen çizgilere “ilave çizgisi” denir.

Bir müzik parçasında en az iki veya daha çok ölçüleri yinelemek için kullandığımız işarete “tekrar işareti” denir. Bir müzik eserinin eşit süreli bölümlerine “ölçü” denir. Ölçü çizgileri porteye dikey olarak konulur. Bir eserin ölçüsü, “ölçü rakamı” ile gösterilir. Porte, ilave çizgileri, tekrar işareti, ölçü, ölçü rakamları Türk müziğinde de aynı kullanılır. Bazı eserlerde ilk ölçü çizgisinden önce gelen ölçülere “eksik ölçü/anakrus” denir. Türk müziğinde kullanılmayan, ancak, bilinçli besteciler tarafından uygulanan bir şekildir. Örnek olarak, İstiklal Marşımızın eksik ölçü ile başlaması verilebilir. “donanım” bir eserin başındaki; anahtar, ölçü rakamları ve arızaları içine alan bölümdür.

Bu bilgiler, Batı müziğinde uygulanmakta, sanat müziğinde ve halk müziğinde ara sıra kullanılmaktadır. Türk müziği ile uğraşanlar, her ne kadar müziğin, yazım şekli ve kuralları ile evrensel olduğunu kabul etseler de, donanım konusunu Türk müziğinin özelliği diyerek yanlış olarak uygulamakta, batının işaretleme sistemlerinin çoğunu kullanmaya gerek duymamaktadırlar. Genel kabul görmüş olan kuralları, hiçbir ihtiyaç yokken değiştirmek ve bunu tabu hâline getirmek bilimsellikle bağdaşmamaktadır.

Genel kural olarak, “sib” donanımında gösterilmiş ise ve bir ölçü içinde bu ses değiştirilerek “si b2” konacaksa, önce o ses değiştirme işareti ile normal hale getirilir ve sonra “si b2” konulur. Türk müziği mensupları bu özelliğe dikkat etmemekte, sib donanımında olmasına rağmen, ölçü içinde sib2 koymakta, ancak seslendirmede sib2 yapmaktadırlar. Aslında bu şekil de 5+2=7 koma basılmalıdır. Bu çok bilinen kural bile kuralsızlık=alaturka hâline getirilmektedir.

### **Tarihî Süreçte Müzik**

Her ne kadar müzik evrensel bir dil olsa da, her milletin kendine has müziği vardır. Kısaca müziğin gelişimine bir bakalım;

Müzik; ilk çağ müziği dinî ayinlerde mistik törenlerde festivallerde ve savaş danslarında bir araç olarak kullanılmıştır. Örneğin; Mısırdaki kazılarda bulunan çalgılardan, tapınak duvarlarındaki resimlerden flüt, arp, def, darbuka, sistron, trompet, çitara, su basılarak isleyen org kullanıldığını biliyoruz. En eski müzik olan çin müziğinin (müziğin önemini Konfüçyüs anlatmaktadır.) ses dizisinin 12 notaya dayandığı, 5 sesli pentatonik dizi içinde ortaya çıkmıştır. Bunlar do-sol-re-la-mi sesleridir. Hindistan’da müzikler doğaçlama yapılı ve makamsaldır; (Raga denilmektedir.) tambura, vina, sitar, davul çalgıları kullanılmaktadır. Yunanistan’da İlyada ve Odessia’da müzik, tanrısal bir uyarı ve bir güç olarak belirtilmiştir. Pisagor, müziksel uyumu matematiksel formüllerle dile getirmiş, Aristo ise müziğin eğitimdeki rolüne önem vermiştir.

Ortaçağ, 15. yüzyılın başlarına dek etkisini sürdüren geniş bir dönemi kapsamıştır. Orta çağ 1000 yıldan fazla bir süre içinde antik çağ ile Rönesans’ın arasına girmiş ve müziğin sürekliliğini kesmiştir. Bu 1000 yılda papazlar, kilise içine çalgısal müziğin girmesini yasaklamıştır. Kilise’de en kutsal çalgı insanın kendi sesi olarak kabul görmüştür. Bu çağda müzik; tek sesli, kutsal, Tanrı’ya adanmış ve duaları ezberletmeye yarayan bir araçtır.

Bu dönemde müzik; köylü müziği, saray müziği, kilise müziği diye ayrılmıştır. Kilise için bestelenmiş ambrosius ezgileri ülkeye dağıtılmış, dinletilmiştir. Bu; tek tiptir, tek seslidir, tören melodisi seklindedir. 6. yüzyılda Papa Gregarius, o güne kadar yayınlanmamış tüm ilahileri derleyip halk ezgilerinden arındırmıştır. Kastrato ise; erkek çocuklarını toplayarak (O dönemde kadın sesi günah olduğu için) kadın sesi gibi eğiten gelenektir. 1030

yılında rahip Arezzo, kilise koro çocuklarına duaları ezberletmek için, her yeni sesin, bir öncekinden yüksek başladığı bir halk ezgisi öğretir. Böylece gam dizisini, 8 notayı birden sergilemiş olur. Neumaları düzenler, belli bir dizgiye yerleştirir. Böylece nota ve portre kavramını ilk defa müzik tarihine getiren rahip Arezzo'dur. Bu notaları çocukların ellerine çizerek kolayca anlaşılmasını sağlamıştır.

Orta çağda müzik tamamen kilisenin elindedir. Gregarius ezgileri giderek popüler hâle gelmiş, çocuklar okulda ve oyunda bile bu ezgileri söyler olmuştur. Oysa, kilise dışında da halk ezgileri gizli gizli yayılmaktadır. Müzik; artık doğa, sevgi, aşk konularını yavaştan islemeye baslar. Kilise baskısından kurtulan bir takım gezginler, hem çalarak hem söyleyerek hem de dans ederek gezerler, latince yerine kendi öz lehçelerini kullanırlar. Bunlara Traubaddur ezgileri denir ki, çalgıları; arp, lavta, fidelledir.

12. ve 13. yüzyılda müzik tarihinde en önemli olay, polifoni'nin ortaya çıkmasıdır. Polifoni'nin ilk dönemdeki genel adı olan organumla birlikte birden fazla ses anlayışı gelişmeye baslar. Dinsel müzikte çok seslilik ilk defa Paris'teki Notre Dame Kilisesi'nde başlamıştır. Çok sesli eksiksiz(a capello) koro ile söylenen eserlere "motet" denilmiştir.

14. yüzyılda kilisenin tutuculuğuna dayanamayan besteciler geçimlerini sağlamak amacıyla saraylara sığınmaya baslarlar. Böylece müzik, din dışı özellikler taşımaya baslar. Bu dönemde, çok sesliliğin gelişmesinde bir başka teknik araç olarak "kanon" ortaya çıkar. Rönesans, Batı tarihinin en coşkulu dönemlerinden olmuştur. Orta çağın ağırbaşlı soğuk anlatımına karşılık, sıradan insanın duyguları, güncel zevkleri ve doğallığı sıcak bir anlatımla ifade edilmiştir. Bu dönem polifoni'nin altın çağı diye anılmış, İtalya, dönemin en önemli müzik merkezi olmuştur. Bu dönemde 9. yüzyıldan beri gelişmekte olan vokal polifonik stil doruğa ulaşır. Din dışı müzik önemini daha da artırır. Bağımsız çalgı stili hemen kendini gösterir. Her ulusun kendine özgü sarkı biçimi (İngilizler-Koral, Almanlar-Lied, Fransızlar-Chanson) ortaya çıkar. İlk defa kromatizm kullanılır ve yine ilk defa nota basımı gerçekleşir. Çalgısal müzik oluşur; org, klavsen, klavikord, fidel, lavta, arp, blok, flüt, trompet, davul, ksilofon öne çıkmaya baslar.

Müzik tarihinde Barok çağı (1600-1750) armoni tekniğinin mükemmele kavuştuğu kantata ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfoni orkestralarının ilk tohumlarını attığı renkli bir dönemdir. Rönesans'la birlikte kilise dışına çıkan sanatçılar artık soylu aileler tarafından desteklenirler ve bu aileler sanat koruyucusu-sponsoru olup müzisyenleri maaşa bağlarlar. Barok döneminin müziğinde Kontrast=karşıtlık hâkimdir. Eserin yürüyüşünde, ritimde, anlatımda ve ruhsal derinlikte karşıtlık vardır. Ses düzeyinin alçalıp yükselmesiyle (gürlük) müziğin ifade kazanması barok dönem boyunca gelişir. Ses gürlüğündeki hareketleri gösteren işaretler, ilk kez bu dönem de çıkar.

Barok dönemde bir sonraki klasik çağdaki kadar olmasa da piyano ile forte arasındaki ses merdiveni anlatım olanaklarını geliştirir. Müzik tarihinde ilk olarak akor yapısı ve bağlantılarına yer verilir. Yatay yaklaşımın yerini dikey yaklaşım alır, majör ve minör kavramı gelişir.<sup>1</sup> Klavsen çağın en önemli çalgısı olurken, klavikord ve org, yaylı çalgılardan keman, nefesli çalgıları; fagot, obua, klarnet, korangle, korno, trompet orkestraya eklenir ve gelişim devam eder.

### **Türkiye’de Müzik**

Müzik; Osmanlılarda sevilen-sayılan üstün bir değer olmuştur. Araplar, İranlılar, Türkler, müziği harf ve sayı notalarıyla yazmışlardır. Harf perdeyi, sayı değeri gösteriyordu. Araplar 13. yüzyılda, İranlılar 14. yüzyılda, Türkler 17. yüzyılda notaya geçmiştir. En eski belge, alfabenin ilk 12 harfini (ABCDHUZHTYKL) kromatik bir dizi içinde kullanılan Kindi’ye (790-874-Risale fol. 167b) aittir. Notayı parçaları çalmada değil, kuramlarda göstermek için fonetik bir notalama yöntemi kullanan Farmer, onu kabul etmemiştir. (Farmer 868-895) Kısa bir süre sonra risale yazan Yahya İbn Ali İbn Yahya (856-912) Kindi gibi bir 8’li içinde 10 basamağı bulmuştur. (ABCDHUZHTY)

Farabî (872-950), dizinin basamaklarını sıraya göre harflerden oluşan işaretlerle notalamıştır. Düzenlediği nota bir tabulatura (notaların portede gösterilmediği; harf, sayı ve daha başka işaretlerin kullanıldığı nota yazım şekli) notasıydı. Arap harf notası Urmevî ile işlerliğe kavuşmuştur. Urmevi; katıksız Arap eseri ortaya koymak isterken İran unsurlarını müzik kavramına sokmuş ve bütün İslam âlemine ulaştırmıştır. Urmevî’nin notası ebcedî ve adedîdir. Perde harfle, değeri de altındaki sayı ile gösterilmiştir. Meraği (1360-1435), Safiyüddin’in ilkelerini genişletmiş, İran-Türk müzik kültürünü kuramsal bir çerçeve üzerine oturtmuştur.

Müziği yazıya geçirme düşüncesi 17. yüzyılda önemli bir konu olmuştur. Ali Ufki, 400 söz ve saz eserini 1650 de Avrupa notası ile yazmış, uyum sağlamaya çalışmıştır. Ufki, Mecmuai Sazı Söz de kendi yazım kurallarını koymuştur. Ezgiler porte üzerine Fa anahtarıyla yazılmış, Batı, arızaları kullanılmış, ek işaretler kullanılmamış, küçük aralıklara değinilmemiştir.

17. yüzyıl sonunda Kantemiroğlu (Dimitri, 1673-1723), Nayı Osman Dede (1652-1730) harf notasını yeniden canlandırmıştır. (Edvarı kuramsal bir bölüm ile harf notasıyla yazılmış 350 parça saz eseridir.) Tanbur için yegahtan tiz hüseyniye 33 harf kullanmış, ancak; sus, tekrar, uzatma bağı, nüans, süs işaretlerine yer verilmemiştir. (Sistem iki sekizliye bir tam ses eklemektedir)

<sup>1</sup> Batı müziğinin ana dizileridir. Majör kalıbı 2 tam 1 yarım 3 tam 1 yarım. (Doğal major, Do majördür.) Bu kalıp istenilen diziyeye uyarlanabilir. Minör kalıbı ise 1 Tam 1 yarım, 2 tam, 1 yarım, 2 tamdır. (Doğal minör örneği La minördür.) Doğal olarak Do majörün ilgili minörü La minör dür. Majörden minörü bulmak için 1,5 ses aşağı inilir veya diyez sırasına göre, diyezden yarım ses yukarı çıkarak majör bulunur ya da aşağı inerek minör bulunur. (arızalara dikkat). Bemol sırasına göre, majörü bulmak için bir önceki bemole bakılır. (arızalara dikkat).

18. yüzyılın Osmanlı sarayı, devletin sona doğru gidişinin hızlandığı bir dönemdir. Yüzyılın sonlarına doğru kültürel alanda kullanılan tercih Batı yönündedir. III. Selim'in devlet adamlığı kadar, musikiciliği ve besteciliği de önemlidir. 18. yüzyılın sonlarında Abdülbaki Dede (1765-1821), harf notasını canlandırmış, diziyi 17 perdeden 37 perdeye çıkarmıştır. 19. yüzyılda Hamparsum'un (1768-1839), kolay ve kullanışlı olan yeni sistemi bir yıl kullanılmış, ancak geliştirilememiştir. Yeghia M. Tsntsesian (1834-1881), 12 sesli kromatik dizi içinde, iki sekizliyi oturtmuştur. Matbaba 1874'te Nikogos Taşcıyan'ın kilise ilahilerini basmıştır. Bir süre sonra da Batı notası ile ezgiler yayınlanmaya başlanmıştır.

1820'li yıllarda Rum Hrisantor, Bizans kilise notasına bir şekil vermiş, basitleştirmiştir. 7 dereceli ana diziyeye 7 harf adı vermiştir. Modları; diatonik, kromatik, anarmonik türlere göre sınıflamıştır. Notanın kullanışlı olması eski Rum ilahilerini gün ışığına çıkarmış, Rumlar Türk müziği ezgilerini dinleyip notaya almaya başlamıştır.

İstanbul'un fethinden sonra başa geçen padişahlar arasında III. Selim'den başka IV. Murad, IV. Mehmed, II. Mustafa, I. Mahmud ve II. Mahmud müziğe özel önem veren sultanların başında gelirler. Padişahlar dışında şehzâdeler, hanım sultanlar ve öteki hanedan mensupları arasında da sayısız müzisyen ve müzik heveslisi çıkmıştır. Buna karşılık, müzikten hiç hoşlanmayan padişahlar da olmuştur: Bunların basında III. Osman gelir. IV. Mustafa'nın kısa saltanatı sırasında da saraydaki müzik meclislerine son verilmiştir. Daha sonra tahta geçen II. Mahmud zamanında geleneksel müziğin saraydaki son parlak dönemini yaşadığı söylenebilir.

Rauf Yekta, II. Mahmud dönemindeki müzik etkinliklerini ele alırken bu padişah zamanında Topkapı Sarayı'ndaki Serdab Kasrı'nda okunan ferahfeza faslına da sözlü kaynaklara dayanarak canlı bir dille anlatır. Bu fasla hanende olarak Dede Efendi, Dellalzâde İsmail Ağa, Şakir Ağa, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Suyolcuzâde Salih Efendi, Kömürçüzâde Hafız Efendi ve Basmacızâde Abdi Efendi; neyzen olarak Kazasker Mustafa izzet Efendi, musahip giriftzen Sait Efendi; kemanilerden Rıza Efendi, Mustafa Ağa, Ali Ağa; tanburîlerden de Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Keçi Arif Ağa ve Necib Ağa gibi zamanın çok değerli müzikçilerinin katıldığı bilinmektedir. Fasil heyeti saray adetine uygun olarak, yere serilen kırmızı bir yaygı üzerine oturmuş, padişahın iltifatına mazhar olduktan sonra faslın icrasına başlamıştır.

Enderun, Osmanlı sarayının müzik hayatının en önemli kurumudur. Müziciler IV. Murad zamanında kurulan Seferli Odası'nda toplanmıştır. Müzik, sarayın harem bölümünde de öğretilir ve icra edilirdi. Haremdeki cariyelerin müzik hocaları hem saray içinde, hem de kendi evlerinde ders verebilirlerdi. Osmanlı sarayında kadınlar arasından çıkan müzikçilerin pek azının adları ve eserleri bilinmektedir. Sarayın en ünlü kadın bestecisi 18. yüzyılın ortalarında

yaşayan Dilhayat Kalfa'nın özellikle evcara peşrevi ile aynı makamdaki saz semaisi, mahur (Tâ-be-key sinemde cây etmek cefâ vü kîneye), eviç (Çok mu figanım ol gül-i zîba hıram için) ve rast (Nevhıramım sana meyl eyledi can bir, dil iki) besteleri Türk müziği repertuarının değerli eserleri arasında sayılmıştır. Kantemiroğlu'nun peşrev ve saz semailerini kaydettiği Reftar Kalfa da eserleri günümüze ulaşan bir başka kadın bestecidir. Levnî'nin ünlü minyatürü bir tanbur, bir miskal, bir zurna ve bir daireden kurulu bir harem saz takımını canlandırır.

III. Selim'le başlayan yenileşme hareketleri, II. Mahmud'un yeniçeriliği ve Enderun'u kaldırıp Asakir-i Mansure-i Muhammediye adıyla Batı tarzında bir ordu kurmasıyla devam etmiştir. Bunun doğal sonucu olarak Mehterhane'de kaldırılmış, yerine Muzika-i Hümayun'un kurulup başına Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Bundan sonra Osmanlı müziği, kimliğini gitgide yitirecek, bir başka yöne, Batı'ya dönmüştür. Saray, bundan sonra teşvik işlevini Batı müziğini daha çok teşvik ederek yerine getirecektir. Abdülmecid'in padişah olması ve Tanzimat'ın ilanı müzikte Batılılaşmayı hızlandırmıştır. Dönemin büyük bestecisi Dede Efendi'nin, Abdülmecid'den hacca gitmek bahanesiyle izin alarak saraydan ayrılması bir bakıma Osmanlı müziğinin saraydan gördüğü desteğin artık zayıfladığını simgelemiştir.

Abdülmecid döneminde Muzika-i Hümayun'un yöneticisi Donizetti'nin çalışmalarıyla Batı müziği saraya taşınmaya başlar. Bandonun yanı sıra bir de salon orkestrası kurulur. Donizetti Paşa saraydaki Türk öğrencilerine notayla İtalyanca şarkılar söylemeyi öğretir. Zamanla gelişen saray orkestrası İtalyan operalarından parçalar çalar; önce sarayda, sonra da şehirde Batı müziği zevkinin ilk temellerini atar.

19. yüzyılın ikinci yarısında Türk eserleri porteli nota ile yazılmaya başlanmış, notacı Hacı Emin Efendi (1845-1907) 1876'da ilk fasıl külliyyatını ve yaprak notaları yayınlamış ve bunların çoğu piyano için armonize edilmiştir. Rauf Yekta, Suphi Ezgi, H. Sadettin Arel, Ekrem Karadeniz, Abdülkadir Töre, 24 eşit olmayan sisteme ve yeni sistemlerle ilgili çalışmalarına devam ettirmişlerdir. Türk müziği ses sistemi üzerindeki çalışmalar ve tartışmalar devam etmektedir.

### **Türk Müziği-Evrensel Bilgiler Zıtlaşması**

**Dizi:** a. Art arda duran şeylerin oluşturdukları bütün, sıra. b. Sesin ve insan kulağının doğal yapıları paralelinde oluşmuş bazı ses sıralanmalarıdır.

12 aralıklı dizi Batı müziğinin (majör ve minör), 24 aralıklı dizi "sanat müziği"nin, 17 aralıklı dizi "halk müziği"nin temeli olarak kabul edilmektedir. THM'de diziler bir bütün olarak değerlendirilir, elbette kendi içinde kuralları vardır ama sanat müziği gibi kesin kurallara bağlı değildir. TSM'de ise dörtlü ve beşlilerin birleşmesi ile "makamlar" oluşmuştur. Bir makam da üç önemli ses vardır; durak (karar sesidir), güçlü (dörtlü ile beşlinin birleştiği yer), yeden

(7. derecenin bir oktav pest sesidir.) Bugün bu şekilde oluşmuş 13 ana makam vardır, bunların yaklaşık olarak karşılıkları da 13 ana dizi olarak halk müziğinde bulunmaktadır. Örnek olarak; “Do-re-mi-fa-sol-la-si-do” bir majör dizidir, adı “do majör”dür. Halk müziğinde adı “do müstezat” dizisi, sanat müziğinde adı, “çargâh” makamıdır. “La-sib2-do-re-mi-fa diyez-sol-la” uşşak-hüseynî makamı, yahyalı kerem dizisidir. Batı müziğinde la majör’e yakındır.

### **Diziler ve Makamlar Karşılaştırmalı Olarak Bunlar Aşağıda Verilmiştir:**

**Uşşak, Hüseyinî, Huzî, Neva, Tahir Makamı:** Yahyalı kerem dizisi (İstanbul’dan çıkar vapur dumanı, Atımın yelesi beyaz, Gine bugün yaralandım, Yâr yüreğim yâr, Ankara Postası, Gönül gurbet ele varma, Gönülümün bir hâli var ki, Gönül vermişken el çektim güzelden, Hicran oku sinem deler).

**Karcıgar, Hicazkar, Beyatî Araban Makamı:** Düz kerem dizisi (Bende gittim bir geyiğin avına, Vardım ki yurdundan ayak göçürmüş, Bilmem ki sefa, neşe bu ömrün neresinde, Nevcivanım lutfedip mesruru şad eyle beni).

**Hicaz Hümayun, Hicaz Makamı:** Garip dizisi (Çemberim dalda kaldı, A İstanbul sen bir hanımisan, Tütüncüden tütün aldım, Bülbüller düğün eyler, Üğrünü üğrünü gelir dereden, Iğdır Barı, Naz barı, Aşkı seninle tattı, hicranla yandı bu gönül, Affeyle suçum ey gül-i ter başıma kakma).

**Rast, Mahur Makamı:** Beşiri, (Ey benim nazlı cananım severim kimseler bilmez, Çektikçe sineye etraftasın sen cismi güzel).

**Neveser, Nikriz Makamı:** Yanık kerem (Zobalarında kuru meşe, Elmas senin yüzün gören, ayrılır mı kadrin bilen).

**Hüseyinî Aşiran Makamı:** Kesik kerem dizisi.

**Saba Makamı:** Kalenderi, Derbeder dizisi (Aman doktor, Sallasana mendilini, Ankara Divanı, Güzel adın İsmail).

**Segâh, Hüzzam, Müstear Makamı:** Tatyân, muhalif dizisi (Baharın gülşen çağında, Baba bugün dağlar yeşil boyandı, Al yeşil dökün anneler, Yandı canım, Şu uzun gecenin gecesi olsam, Dün gece yar hanesinde, Dil harab-ı aşkınam sensin sebep berbadıma, Aldım hayal-i perçemin ey mah didemi, O neverside nihâlim ne serv-ü kamet olur).

**Kürdî Makamı:** Bozlak dizisi (Ay dost, Güzelsin bi-bedelsin naz-ı perversin dılarasın).

**Çargâh Makamı:** Do müstezat (Altın hızma mülayim, Azeri oyun havası, Kervan, Sinsin, Safranbolu Kaşık havası).

**Acemaşiran Makamı:** Fa müstezat.

**Rast Makamı:** Sol müstezat dizisi (Çekemedim akça kızın göçünü, Seherde oyan yeri, Adana çiftetellisi, Al yanak yaşmak ister, Tiridine bandım).



**Eviç, Ferahnak Makamı:** Misket dizisi (Kova kova indirdiler, Ezelidir deli gönül-Taşdı rahmet deryası-Eviç ilahi, Çok mu figanım ol gül-i zıba-hıram için, Meyl eder bu hüsn ile kim görse gül fem seni)

Genel bir kural vardır; Bir eseri ele alınca, önce donanıma bakılmalıdır. Bu şekilde eserin hangi anahtarda yazıldığı ( solfeji ona göre yapılacaktır), usulü ve makamı-dizisi, son olarak, karar sesine bakılarak hangi tonda yazıldığı anlaşılabilir.

Çok sesli bir müzik parçasında, her çalgının yükümlü olduğu ve icrada kolaylık sağlamak için ayrı ayrı yazılan kısma yani orkestralarda her bir çalgının seslendireceği ezgilere “parti” denir. Bu kısımları aynı hizada, ortak porte çizgisi ile gösteren büyük boyutlu nota defterine yani tüm çalgıların çalacağı partileri bir arada bulunduran nota yazısına da “partisyon” denir. Partilerin üst üste bindirilmesi, batı müziğinde, notalama konusunda yapılan üçüncü temel buluştur. Türk müziğinde yaygın kullanılmayan, ancak, son yıllarda eğitilmiş müzik insanlarının artması ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Türk müziğinde ilk denemeler, halk türkülerinin uyarlandığı 2 sesli kanonlardır. Batı müziği uzmanları, sanat müziğini hep görmezden gelmişler, çok sesli Türk müziğinin halk türkülerinin çok sesli yapılması ile oluşacağına inanmışlardır. Başarılı olup olmadıklarını müzik tarihi yazmaktadır ve yazacaktır. Ancak, bilinen, insanların kulağında olan türkülere-ezgilere yeni sesler yazmanın kabul görmediği, türkü formunda yeni eserler yazılarak denemelerin devam etmesinin daha doğru olacağı yönündedir.

**Batı'da;** yaylı, nefesli ve vurmali çalgılar topluluğuna “orquestra” denir ve farklı çalgı ve çalgı gruplarından oluşmaktadır. Standart bir orkestra da şu çalgılar vardır(80): 16 birinci keman, 14 ikinci keman, 10 viyola, 8 viyolonsel, 4 kontrbas, 4 korno, 4 trombon, 2 fagot, 2 klarnet, 2 obua, 2 flüt, 1 tuba, 1 fikola flüt, 1 piyano, 1 bateri, 1 triyangil, 1 islifon, 1 kampana, 1 davul, 1 gonk, 1 arp, 1 zil, 1 çeleste. Orkestra Türk müziğinde yeni kabul edilmeye çalışılan bir olgudur. Elbette ülkemizde bu konuda çalışmalar yapılmaktadır. Ancak; bir Türk müziği orkestrasında hâlâ kaç çalgının olacağına, çalgıların oturtumuna karar verilememiştir. Bir orkestra içinde, bir “Türk müziği çalgısını” veya bir “Türk müziği grubunu” solist olarak koymak ve onlara parti yazmak şeklinde denemeler olmuştur. Türk müziğinde acilen orkestra düzenine geçilmeli, çalışmalar ona göre planlanmalıdır. Ülkemizin acilen çalgı ve ses virtüözlerine ihtiyacı vardır. Bunun planlaması yapılmalıdır.

**Koro:** Batı'da ses gruplarının blok hâlinde yer aldığı, partileri ona göre yazılmış, ortak payda da buluşan “sesler topluluğudur” ve “şef” yönetir. Koroya çalgı grupları da eşlik eder, (etmez ise a capella koro adını alır.) onların da partileri yazılmıştır. Türk müziğinde ise, bırakın ayrı sesleri, sesler karma olarak yer almakta, tek bir ezgi, çok kişi tarafından seslendirilmekte, çalgılarda aynı ezgiyi çalmakta ve yönetene de şef denilmektedir. Bu konuda bile yanlışlar

devam etmektedir. Devlete bağlı çalışan Türk müziği grupları, koro değil, “topluluktur.”, idare eden de şef değil, “yöneten”dir. Genel kabul gören, dünyanın kabul ettiği terimleri, kendimize uyarlar gözüküp komik olmaktan acilen vaz geçilmelidir. Devlet topluluğu bu yanlış devam ettirince, binlerce dernek ve vakıf topluluklarına sirayet etmektedir. Kültürde yanlışın düzeltilmesi uzun yıllar almaktadır.

“Türk müziğinde nota yazım sistemi genellikle her makamın nazariyat sistemindeki anlatıldığı yerden yazılır. Örneğin Uşşak (La) Rast (Sol) Nihavent (Sol) Hicaz (La) vb. Eğer bir eser transpoze yapılmak istenirse dünyanın kabul ettiği sistemde notanın yazılım olarak transpoze yapılması lazımdır. Diyelim ki zirgüleli hicaz bir parça okuyoruz. Parça Türk müziğinde “la” üzeri yazılır. Müzisyenler bunu kolaylıkla okur. Ama aynı parçayı “mi” üzerine yazın okumakta zorlanırlar çünkü nazariyat sistemini anlatımından kaynaklanan makamın yeri tabiri onları bu tembelliğe itmiştir. Hemen “mi” üzeri yazdığımız notanın üzerine Suzidil yazın onu kolaylıkla çalacaklardır. İşte bu da gösteriyor ki dünya ile entegre olmak için bazı tutucu bağnaz taraflarımızı atıp yeni bir reform’a gitmeliyiz. Nasıl mı? Önce bütün dünyanın diyapazonunun saniyede 440 defa titreşiminden doğan sese “la” dediği yerde biz bolahenk ney’in akort sistemini kabul ettiğimiz için “re” diyoruz. İlk etapta bu konuyu enine boyuna tartışıp dünya ile entegre olmalıyız. Daha sonra transpozisyon sistemini değiştirmeliyiz.”<sup>2</sup>

### Kaynak Kitaplar Üzerindeki Araştırmalar

Araştırmacı Melih Duygulu, **Gaziantep Türküleri**<sup>3</sup> adlı çalışmasında; eserlerin aldığı arızaları donanım<sup>4</sup> yazarak, metronomu<sup>5</sup> belirterek doğru bir yazım kullanmıştır. Eserlerde, “son” yazısı ve “son ölçüde”, “notayı yazanın adının ya da imgesinin” olmaması, metronomun altında, ölçünün ritmik<sup>6</sup> dağılımının gösterilmemesi 15/8 (2+2+3)+(3+2+3) bir eksikliklerdir.

Ancak; “Ben yare yaptırdım fildişi tarak”, “çobanın davarı gedikten aştı”, “evlerinde bir ipekten halı var” (do diyeyiz), “evlerinin önü üçe değil mi?”, “komşunun adı hasan hüseyin” adlı eserlerde, sürekli ezgi içinde kullanıldığı

<sup>2</sup> Kanun Sanatçısı Halil Karaduman ile söyleşi.

<sup>3</sup> Melih Duygulu; Gaziantep Türkleri, Sistem Ofset, 1. Baskı, İstanbul, 1995.

<sup>4</sup> Bir eserin başındaki; anahtar, ölçü rakamları ve arızaları içine alan bölümdür.

<sup>5</sup> 18. asırda “Andante” nabız vuruşu dakikada 80 olarak kabul ediliyordu. Müzikte; gider-hız-tempo aynı anlamdadır, eserin hangi süratte okunacağını gösterir ve metronom ile gösterilir. Uluslararası kabule, dile göre, metronomun dakikadaki salınım sayısı şöyledir: largo (44-50), Lento (52-56), Larghetto (58-66), Andante (66-72), Sostenuto (72-80), Allegretto (104-120), Allegro (132-144), Vivace (168-184), Presto (184-192), Prestissimo (192-208).

<sup>6</sup> **Ritim:** Bir müzik parçasının, zamanı belli bir süre içinde eşit veya değişik uzunluktaki parçacıklara bölünmesidir. Ritim vuruluşları bir düzen oluşturacak şekilde birbirini izler. Bu vuruluşlar müzikte nota değerleri ile gösterilir.

hâlde “fa diyez”i; “çıkam yüce dağlar senin başına”, “eğil dağlar”, “hasan dağı” adlı eserlerde “do diyez”i, “hayata oturmuş darı kavurur” adlı eserde “b2”yi neden donanımına koymadığı anlaşılamamıştır. Ayrıca, her eserin başında “metronom” da doğru olarak gösterilmiştir. Eserlerin başında bulunan “künye” de sağlıklı olarak verilmiştir. Ayrıca, türkülere ilişkin notlar bölümü de çalışma ile ilgili pek çok açıklama getirmektedir. Eserin sonuna “sözlük” konulması çok önemlidir. Eserlerde işaretleme sitemleri olarak “senyo, son yazısı, bitiş ölçü çizgileri, dönüş işaretleri, dolaplar, bağ işaretleri, çarpmalar, triyoleler, stakato, nüans belirleyici sözcükler,vibratolar, triller,röprizler,” kullanılmıştır.

Araştırmacı Nevzat Altuğ’un Teknik Bağlama Eğitimi-2<sup>7</sup> adlı dizi kitapları, temrinleri ve eserlerin güncel seçimleri ile öğrencileri sarabiliyor. Ancak eserlerde, metronom yazılmaması, künyenin eksik verilmesi önemli eksiklik. Ayrıca, bazı eserlerde (“hangi bağın bağbanısan...”, “beyaz gül kırmızı gül”, arıza işaretlerini donanımda gösterirken, bazı eserlerde “yeşil ipek bükeyim-si bemol sürekli kullanıldığı hâlde eser içinde 6 yerde gösterilmiş.”),”yıldız akşamdan doğarsın-fa diyez donanımda gösterilirken, sürekli kullanılan mi bemol eser içinde 12 defa gösterilmiş, aynı dizideki “çiçek dağı”nda ise mi bemol-fa diyez donanımda gösterilmiş.), yine “bahçede erik dalı-si bemol donanımda, do diyez ve fa diyez eser içinde” gösterilmiştir. Sonuçta yazarında kafasının karışık olduğu, arıza işaretleri donanımda olsun olmasın diyen kişileri kırmamayı prensip edindiği ya da piyasa şartlarını düşündüğü anlaşılmaktadır.

**Not:** Diyez (önüne geldiği sesi, değerinin yarısı kadar inceltir.) ve bemol (önüne geldiği sesi değerinin yarısı kadar pestleştirir.) olarak iki arıza işareti vardır. THM’de değerler bu işaretlerin üzerine yazılan rakamlar ile gösterilmektedir.(b1, b2, gibi.) TSM de ise arızaların adı ve işareti vardır; koma- fazla (F=1 koma), bakiyye (B=4 koma), küçük mücennep (S=5 koma), büyük mücennep (K=8 koma), tanini (T=9 koma). Batı müziğinde diyez sırası; fa, do, sol, re, la, mi, si bemol sırası; si, mi, la, re, sol, do, fa’dır. Batı müziğinde donanıma yazılırken bu kurala uyulmaktadır.

Yine; metronomun altında, ölçünün ritmik dağılımının gösterilmemesi 15/8 (2+2+3)+(3+2+3) bir eksikliktir. Eserlerde işaretleme sitemleri olarak “senyo, son yazısı, bitiş ölçü çizgileri, dönüş işaretleri, dolaplar” kullanılmıştır.

Çoğu kurumun doğru olarak kabul ettiği TRT Kurumu notalarına bir bakalım; Eserlerin çoğunda alınan arızalar, maalesef donanımda gösterilmemekte, eser içinde yer almaktadır. Örn.: Şu dağlar ulu dağlar-No. 33 (si bemol donanımda, ancak do diyez eser içinde), Gel gönül gidelim aşk ellerine-No.1594 (si bemol donanımda, fa diyez eser içinde), vay bana vaylar bana-No. 2214 (si bemol 2 ve mi bemol donanımda, fa diyez eser içinde),bende

<sup>7</sup> Nevzat Altuğ; Teknik Bağlama Eğitimi “Usuller”, Dağar 2, Anadolu Matb., İzmir, 1999.

gittim bir geyiğin avına-No. 866, Bademliye efem-No.1346 (si bemol 2 donanımda, mi bemol ve fa diyez eser içinde) Yine eserlerde, çok önemli olan metronom, ritmik dağılım, sözcüklerin açıklaması yer almamaktadır.

Birçok eserin künyesi eksiktir. (Yöreler, derleme tarihi, süreler, kimden alındığı vb. Örn. Havada turna sesi gelir-No. 1771, Gel gönül gidelim aşk ellerine-No. 1594, Yaylalar içinde Erzurum yayla-No. 328,) Gine dertli dertli iniliyorsun-No. 1603) Az da olsa bazı eserlerde bağlama tezeneleri gösterilmiştir. (Zülûf dökülmüş yüze-No. 50) Aslında tavrılı eserlerde bu uygulamanın olması doğrudur. Notalama işaretleri çok kullanılmamakta, her şey ekip şefinin inisiyatifine bırakılmaktadır. Eserlerin yazım ve düzeni bile bir sisteme oturtulmamış, eserlerdeki ölçüler ortadan bölünmüştür. Eserlerin bazılarında son yazıları ve notayı yazarın adı unutulmuştur.

Aynı durum TSM eserleri içinde geçerlidir. Gönlümün bir hâli var ki-Uşşak (segâh sesi donanımda, fa diyez ve mi bakiyye bemolü eser içinde, senyo konmuş nereye döneceği belli değil, eserin bitimi belirtilmemiş), Hicran oku sinem deler-Hüseyni (doğru olarak segâh ve fa diyez donanımda yer almış), Affeyle suçum ey gül-i ter başıma kakma-Uzzal (doğru olarak donanımda si bakiyye bemolü, do diyez, fa diyez konulmuş).

## SONUÇ

Eğer bir konu eğitimde yerini almış ise; kaynak kitaplarının, kütüphanesinin ve arşivinin sağlıklı olarak hazırlanması önem kazanmaktadır. Bugün için Türk müziğinde, eserlerde notaların doğru yazımı olarak TRT kabul edilmektedir. Ancak; eserler incelendiğinde yanlışlar ortaya çıkmakta, bu da yanlışların yaygınlaşmasına sebep olmaktadır. Aslında, TRT bir eğitim kurumu değil, yayın kuruluşudur. Müzik kurumlarının programlar hazırlayıp TRT'ye destek olmaları gerekmektedir. TRT yıllarca önemli bir boşluğu doldurmuş ve üzerine vazife olmayan işeri dahi doğruya yakın bir şekilde yerine getirmiştir. Ancak, biz şu kadar yıllık kuruluşuz deyip, üretimde bulunmamak tembellik olsa gerekir. Birçok kişi kendi yaptığı besteleri ve derlemeleri; kurumlara vermemekte, kendi adına yayınlamakta ya da Mesam gibi telif hakları ile uğraşan kuruluşlara vermektedir. Bu alanda yapılan bestelerin ve derlemelerin sağlıklı olması için bilgi birikimi-alanda uzmanlık ve özellikle derlemeler için bir profesyonel ekip kurulması gerekmektedir.

Ülkemizde Cumhuriyet'in kurulması ile başlayan derleme faaliyetleri, son 30 yıldır kişisel çalışmalara dönüşmüştür. Elbette eserlerin çok iyi bir şekilde yıllar sonra doğru olarak icra edilmesi için arşivleme önem kazanmaktadır. Yine; eserler üzerinde yapılacak çalışmalar içinde-özellikle eğitim müziğinde kullanılan (özellikle halk ezgileri, halk türküleri) ezgiler için bu önemlidir. Ancak; yapılan incelemelerde, bestelerin ve derlemelerin; notalanmasında, genel müzik kurallarına uyulmadığı, evrensel müzik işaretlerinin kullanılmadığı, eksik işaretlemeler yapıldığı, prozodi ve usul hataları yapıldığı görülmektedir.

Kurumlar arası çalışmalar yapılarak, notalar evrensel kurallar gözetilerek tekrar ve acilen yazılmalıdır. Bunun içinde yetişmiş insan potansiyelimiz ve kurumlarımız vardır. Her alanda, sorumluluk sahibi, kişilikli ve yetenekli gençler yetiştirmek için emek vermeli, zaman ayırmalı, bu iş için kafa yormalı ve ciddi projeler üretmeliyiz. Yeter ki “üretmek” istensin.

Önderimiz Atatürk’ün, iyi bilinen aşağıdaki sözlerini lütfen gerektiği gibi algılayalım;

“...Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk Ulusal Musikisi yükselebilir, Evrensel Musikide yerini alabilir... Kültür İşleri Bakanlığı’nın buna değerince özen vermesini, kanunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim...” (M. K. Atatürk, TBMM 4. Toplanma Yılı Açış Söylevi, Ankara, İkinciteşrin/Kasım 1934)

#### KAYNAKÇA

Akdoğu, Onur, **Türk Müziği Bibliyografyası**, Ege Üniv., TMDK Yayınları, 1989.

Aksoy, Bülent, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi (TC.TA)**, Cilt 5.

Altuğ, Nevzat, **Teknik Bağlama Eğitimi “Usuller”**, Dağar 2, Anadolu Matb., İzmir, 1999.

Arel, Hüseyin Saadettin, **Türk Musikisi Kimindir?**, MEB Yay., İstanbul, 1969.

Deren, Seçil, **Kültürel Batılılaşma**, Leiden Üniversitesi, Mart 2002.

Duygulu, Melih, **Gaziantep Türkleri**, Sistem Ofset, 1. Baskı, İstanbul, 1995.

Gökalp, Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, Ankara, Şubat 1952.

**Sultan Bestekârlar**, Ekinciler Holding Kültür Serisi 3, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşunun 700. Yüzyılı münasebeti ile CD/Kitap.

Mimaroğlu, İlhan; **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990.

Öztuna, Yılmaz, “Majör ve Minör Gamlar”, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, MEB, Yayınları, İstanbul, 1974, Cilt: 2.

Tanrokorur, Çinuçen, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergâh Yay. İstanbul, 2003.

Tura, Yalçın, **Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.

Tura, Yalçın; "Cumhuriyet Döneminde Türk Musıkisi". **Cumhuriyet'in Sesleri**, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

Usmanbaş, İlhan; "Türk Müziğinde Çağdaşlaşma", **Cumhuriyet'in Sesleri**, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

Üstel, Füsun; "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Millî Musıki' ve 'Musıki İnkılabı' " **Defter**, Sayı: 22, Sonbahar, 1994.

## **TÜRK BEŞLERİ’NİN ESERLERİNDE GELENEKLİ MÜZİKLERİMİZE İLİŞKİN UNSURLARIN KULLANIMLARI VE BU UNSURLARIN KULLANIMLARI EKSENİNDE İKİ ÖRNEK PİYANO ESERİNİN ANALİZİ**

**AYDINER, Mehtap**  
TÜRKİYE/TURCIYA

### **ÖZET**

Çağdaş Türk Müziği’nin kurucuları olan ve “Türk Beşleri” adıyla anılan grubun üyeleri; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses’tir. Bu beş besteci, kendi geleneklerindeki birikimi Batı teknikleriyle birleştirmişler, çoğunluğu yurt dışında da seslendirilen ve kabul gören eserler vermişlerdir. Eserlerinin kaynağını, gelenekli müziklerimize ilişkin unsurlar oluşturmuştur.

Bu çalışmada; Türk Beşleri’nin eserlerinden örneklerle, gelenekli müziklerimizden Çağdaş Türk Müziği’ne taşıdıkları unsurlara değinilmektedir. Bahsedilen unsurlar ekseninde oluşturulan analiz basamaklarına uygun olarak da, biri Ulvi Cemal Erkin ve diğeri Necil Kâzım Akses’e ait, iki örnek piyano eseri analiz edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Beşleri, Türk Beşleri’nin eserleri, Türk Beşleri’nin eserlerinde gelenekli müziklerimize ilişkin unsurlar, analiz.

### **ABSTRACT**

**The Using of Elements in Accordance with our Traditional Music and in the Perspective of this Elements’ Using Analysis of two Sample Piano Works**

Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun and Necil Kâzım Akses are members of the group known as “The Five Turkish Compositors” and the founders of Modern Turkish Music. These five compositors combine their own traditional collectivity with Western techniques and give important compositions most of them voiced and liked abroad. Their composition’s main source is elements belong to our traditional music.

In this study; the elements carried by them from traditional music to Modern Turkish Music are being touched with the example compositions of five Turkish compositors. These elements produced in the perspective of appropriate to these analysis steps: to piano composition works one of them is belong to Ulvi Cemal Erkin and the other belong to Necil Kâzım Akses are analyzed.

**Key Words:** The Five Turkish composers, Compositions of The Five Turkish Compositors, elements belong to our traditional music in The compositions of Five Turkish Compositors, analysis.

## GİRİŞ

1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, müzik alanındaki yenilikleri ve değişimleri beraberinde getirmiştir. Atatürk'ün öngördüğü reformlarla eski müzik kurumları Avrupa benzerlerine göre yapılandırılırken, yeni müzik kurumları da kurulmaya başlamıştır. Reformların tam anlamıyla gerçekleştirilebilmesi için, alanında iyi yetişmiş kişilere gereksinim vardır. Bu amaçla, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Avrupa'nın kültür merkezlerine genç müzisyenler gönderilmiştir (Aydın, 2003:10). Eğitimlerinin ardından yurda dönen müzisyenlerden beşi, Halil Bedi Yönetken'in Pazar Postası'ndaki bir yazısında Rus Beşleri'ne öykünerek yakıştırmasıyla "Türk Beşleri" olarak anılmaya başlamışlar; "Türk Beşleri" bestecilik, öğretmenlik ve yöneticilik görevleriyle yeni Türk Müziği'nin kurucuları olmuşlardır (İlyasoğlu, 1999: 80). Türk Beşleri; Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kâzım Akses'ten (1908-1999) oluşur. Bu beş besteci, "Atatürk'ün; sanatçıyı dağın zirvesine bayrak dikmeye çabalayan bir askere benzeterek yaptığı tanımlamasındaki gibi", uzun çekişmeler ve gayretlerden sonra güneşin ilk ışınlarını yüzlerinde hissetmişler (And, 1999: 276), Çağdaş Türk Müziği'nin öncüleri olmuşlardır. Çağdaş Türk Müziği'nin öncüleri olma özellikleri de, böyle bir araştırmanın merkezinde yer almalarını kaçınılmaz kılmıştır.

Türk Beşleri kendi geleneklerindeki yüzlerce yıllık kültür birikimini, Batı'dan öğrendikleri tekniklerle yoğurmuşlar; çoğunluğu yurt dışında da seslendirilen ve kabul gören birçok eserler vermişlerdir. Yapıtlarının ana malzemesini, gelenekli müziklerimize ilişkin unsurlar oluşturmuştur. Peki Beşler'in dünyaya seslenen eserleriyle gelenekli müziklerimizden Çağdaş Türk Müziği'ne taşıdıkları unsurlar nelerdir? Kuşkusuz bu sorunun cevabı, bestecilerimizin eserlerinde saklıdır ve eserlerinin bahsedilen unsurlar ekseninde analizlerini gerektirmektedir. Bu çalışmada bahsedilen analiz, biri Ulvi Cemal Erkin ve diğeri Necil Kâzım Akses'e ait iki örnek piyano eseri üzerinde gerçekleştirilecektir. Ancak daha özelleşmiş bir yaklaşımı gerektiren piyano eserleri üzerindeki analizlere geçilmeden önce; daha genel bir yaklaşımla bestecilerimizin bütün eserlerinden örnekler verilerek, gelenekli müziklerimize ilişkin unsurların kullanımlarıyla ilgili açıklamaların yapılmasında yarar görülmektedir. Bu genel yaklaşım; Çağdaş Türk Müziği eserlerinde, gelenekli müziklerimize ilişkin unsurların kullanımlarını tespit etmeyi amaçlayan bir analizin ana basamaklarının belirlenebilmesi açısından da önem taşımaktadır.



## 1. Türk Beşleri'nin Dünyaya Seslenen Eserlerinden Örneklerle, Gelenekli Müziklerimizden Çağdaş Türk Müziği'ne Taşıdıkları Unsurlara Genel Bir Bakış

Türk Beşleri'nin eserleri incelendiğinde her bir bestecimizin eserlerinde, öğrenim gördükleri ülkenin akımlarının etkilerini görmek mümkündür. Örneğin; Cemal Reşit Rey'in eserlerinde izlenimcilik, Necil Kâzım Akses'in eserlerinde ise Orta Avrupa post-romantizminin etkileri hissedilir (İlyasoğlu, 1999: 80). Müzik tarihçisi Önder Kütahyalı, Beşler'in öğrenim gördükleri ülkelerin akımlarından etkilenmelerini şu şekilde özetlemiştir: “Saygun ve Erkin'in ilk yapıtlarında Debussy-Ravel izlenimciliği; Rey'in birçok yapıtında Debussy sonrası Fransız bestecilerinin etkisi” (Say, 1985: 1205).

Beş bestecimizin de eserlerinde ortak olarak nitelendirebileceğimiz özellik ise, gelenekli müziklerimize ilişkin öğelerin kullanılışıdır. Bu ortak özelliğin, bestecilerimizin köklü geleneklerinden aldıkları iç güdülerinde saklı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Saygun'un deyişiyle (1981: 73) bu bestecilerin en büyük özellikleri, “...Türk ruhunun bütün sınırlarını işitecek kulaklara fısıldamaya ve kendisine gönül verenlere gönlünü cömertçe açmaya hazır, Türk geleneklerini bütün saflığı ile yüzyıllar boyunca sürdürme gelmiş bir Anadolu'nun varlığını keşfedebilmiş olmalarıdır”.

Beşler'in ilk dönem eserlerinde Türk Halk ezgileri hiç bozulmadan yalın bir armonizasyon ile aktarılmıştır (İlyasoğlu, 1999: 280). Örneğin, Cemal Reşit Rey'in 1926'da halk müziği gereçlerini kullanarak yazdığı şan ve piyano için eseri “12 Anadolu Türküsü”: 1. Köroğlu, 2. Yaylada, 3. Ak Koyun, 4. Sarı Zeybek, 5. Çeşme, 6. Onikidir Efeler, 7. Urfalı, 8. Yonca, 9. Zeybek, 10. Kel Emin, 11. Ayın Ondördü, 12. Kozanoğlu türkülerinden oluşmaktadır (Kolçak, 2006: 111). Saygun'un Anadolu'dan isimli piyano eserindeki tüm bölümlerin ezgisi, halk müziğimizden alınmıştır (Say, 1985: 1205). İşte bu ilk dönem eserlerde, halk müziği ezgileri yalın bir armoni ile aktarılmıştır. Yine Ulvi Cemal Erkin “soprano ve küçük orkestra için bestelediği Bülbül ve Ayın Ondördü” (1932) adlı yapıtındaki “Bülbül” adlı türküyü, halk ozanı Aşık Veysel'den almıştır (Say, 1995: 520).

Bestecilerimizin eserlerinde dikkati çeken bir diğer nokta da, halk müziğimize özgü türlerden “Zeybek”in sıkça kullanılmış olmasıdır. Bu konuda ilk akla gelen örneklerden biri, Cemal Reşit Rey'in “Zeybek Operası” (1926) isimli eseridir. Eserde zeybek türünün bir gereği olarak, 9 zamanlı usüller yer almaktadır. Bunun gibi geleneksel sanat müziğimize özgü bazı türler de, bestecilerimizin eserlerinde kullanılmıştır. Örneğin; “Geleneksel sanat müziğimize özgü *köçekçe takımı* türü –süit özelliği göstermesi dikkate alınmış olacak ki– Çağdaş Türk Müziği'nde *köçekçe süiti* adıyla karşımıza çıkar” (Akdoğan, 1996: 320-321). Söz konusu eser Ulvi Cemal Erkin'in “Köçekçe

Süiti”dir (1943). Karcıgâr ve Gerdaniye Köçekçe takımları, olduğu gibi bu esere alınmıştır (Aksoy, 1999: 32).

Türk Beşleri’nin bazı eserlerindeki konular “âşık edebiyatımızın ürünlerinden olan halk hikâyelerinden” (Emnalar,1998: 205) ya da “toplumun geleneklerini, düşünüş biçimini, beğenisini sözlü olarak kuşaktan kuşağa bildiren halk masallarından” (Emnalar, 1998: 190) alınmıştır. Cemal Reşit Rey’in “Bebek Efsanesi” (1928) isimli senfonik şiiri, bu duruma örnek gösterilebilir. Eserdeki ezgi İstanbul Konservatuvarı tarafından bir araştırma gezisi sırasında derlenmiştir. “Elmalı’dan çıktım yayan bebek oy, dayan hey dizlerim dayan nenni, nenni bebek oy” sözleriyle başlayan Afşar ezgisi, Elmalı’nın sık ormanları arasından geçilirken bir çam ağacına beşiğiyle asılı kalan bebeğin hüznünlü öyküsünü anlatır. Üç bölümden oluşan eserin, üçüncü bölümüne tamamen “Bebek” ezgisi egemendir (Aydın, 2003: 27). Rey’in Çağrılış (1950) isimli senfonik şiiri de bir Türk masalına dayanır. Masal ölüm korkusuyla kıvranan bir kişinin, bu duygudan kurtulmak için arayışlarını anlatır (İlyasoğlu, 1997: 218-219). Ahmed Adnan Saygun’un üç perde ve sekiz sahneden oluşan eseri Kerem Operası’nın (1937-1952) konusu da, bir halk hikâyesinden kaynaklanmıştır. Ancak Saygun’un bu operasındaki ana temada – halk arasında bilinen hikâyeden farklı olarak– dünyevi âştan çok, Kerem’in ilâhî âşkı arayışı ön plana çıkartılmıştır (Aracı, 2001: 138). Saygun’un üç perdelik operası Köroğlu’nun (1972-1973) konusu ise 16. yüzyıl halk hikâyesi kahramanı Köroğlu’dur. Saygun, Kerem Operası’nda olduğu gibi bu eserinde de, halk müziği temalarını kullanmış ve özellikle âşıklık geleneğinden etkilenmiştir (Aracı, 2001: 174). Necil Kâzım Akses’in tek perdelik operası Bayönder’de de bir Türk hikâyesinden esinlenilmiştir. Eserde halkın arasından çıkan bir kahramanın, halkı da ardına alarak vatanını kurtarışı anlatılmaktadır (Kolçak, 2006: 76).

Beşler’in bazı eserlerinde de geleneksel sanat müziğimizdeki eserlerin etkileri, hattâ bazen bu eserlerden bölümlerin kullanıldığı görülür. Örneğin, Cemal Reşit Rey’in “Yine yol vermedi Acem dağları” şarkısı ile başlayan Çelebi Operası’nın ikinci perdesinde “İndim yarin bahçesine gülden geçilmez.” şarkısı kullanılmıştır. Yine aynı perdede 18. yüzyılda yaşamış olan Müezzîn Çelebi’nin kendi bestesi “Şehnaz Buselik Semai” orkestra eşliği olmadan def eşliğinde tenor solo tarafından söylenir (Kolçak, 2006: 77). Hasan Ferid Alnar, bestelediği Kanun Konçertosu (1944-1951) ile ilk kez geleneksel bir çalgımıza orkestra eşliğinde “solo” görevi vermiştir (Say, 1995: 520-521). Konçertonun ilk bölümü (moderato), Giriftzen Asım Bey’in Rast Peşrevi’nden esinlidir (Say, 1985: 694). Necil Kâzım Akses “İtrî’nin Nevâ Kâr’ı Üzerine Scherzo’sunda” (1969), İtrî’nin söz konusu eserindeki bazı ezgi ve motifleri tema olarak işlemiştir (Aksoy, 1999: 32). Eseri inceldiğimiz zaman Akses’in Nevâ Kâr’ı alıp çokseslendirmedeğini, esas temadan çeşitli motifler üreterek klâsik scherzo formunda üç bölmeli (A-B-A) olarak işlediğini anlarız (Kolçak, 2006: 68).

Bestecilerimizin eserlerinin çoğunluğuna hakim olan bir unsur da, gelenekli müziklerimize özgü aksak usûlleri sıkça kullanmalarıdır. Ayrıca eserlerinde, geleneksel sanat müziğimizin makamlarının etkilerini de görmek mümkündür. Örneğin; viyolonsel için yazılmış ilk Türk konçertosu olma özelliği taşıyan Hasan Ferid Alnar'ın Viyolonsel Konçertosu'nun (Say: 1995: 520-521), birinci ve üçüncü bölümlerinin ana temasında “Hicâz” makamı etkisi görülür. Ahmed Adnan Saygun'un “İkinci Yaylı Dördül” isimli eserinin tümü “Bestenigâr” makamı eğilimlidir. Yunus Emre Oratoryosu'nda (1942), özellikle bas aryanın başındaki flüt solosu da “Bestenigâr” makamı etkisindedir (Say, 1985: 1205). Necil Kâzım Akses de Viyola Konçertosu'nun (1977) ikinci bölümünde “Bestenigâr” makamına yönelmiştir (Say, 1985: 1205).

Bütün bu bahsedilen örneklerden anlaşılabilir gibi; Türk Beşleri'nin dünyaya seslenen eserlerinde, gelenekli müziklerimize ilişkin birçok unsurdan faydalanılmıştır. Bu unsurlar; Beşler'in eserlerinde kimi zaman gelenekli müziklerimize ilişkin bir ezginin ya da motifin tema olarak kullanılmasıyla, kimi zaman gelenekli müziklerimize özgü makam dizilerinin ve usûllerin kullanımlarıyla; kimi zaman da yine gelenekli müziklerimize özgü türleri anımsatan belirtilerle karşımıza çıkar. Bestecilerimizin çoğu eserlerinde bu unsurların biri ya da ikisi görülebilirken, bazı eserlerinde bu unsurların hepsinin iç içe kullanıldığı göze çarpar. Örneğin; Ulvi Cemal Erkin'in piyano için albümü Duyuşlardaki (1937) “Küçük Çoban” isimli eseri ile Necil Kâzım Akses'in Minyatürler (1936) isimli piyano albümündeki beşinci eserinde, gelenekli müziklerimize ilişkin birçok unsurun bir arada tespit edilmesi mümkündür. Hem gelenekli müziklerimize ilişkin birçok unsurun bir arada tespit edilebilmesi açısından, hem de Beşler'in eserlerinde gelenekli müziklerimize ilişkin unsurların kullanımlarına somut birer örnek olmaları bakımından, bu eserlerin incelenmesinde fayda görülmektedir.

## **2. Gelenekli Müziklerimize İlişkin Unsurların Kullanımları Ekseninde Örnek İki Piyano Eserinin Analizi**

Ulvi Cemal Erkin'in piyano için albümü Duyuşlar (1937), halk ezgileri esintili on bir piyano eserinden oluşmaktadır. Yapıt ilk kez Ferhunde Erkin tarafından seslendirilmiştir. Necil Kâzım Akses'in Minyatürler (1936) destesi ise yedi piyano eserinden oluşmaktadır. Bu deste Ferhunde Erkin, Cemal Reşit Rey ve daha nice piyanistler tarafından seslendirilmiştir (İlyasoğlu, 1998: 164). Bu albümlerden seçilen iki eserin analizi yapılırken, şu soruların cevapları aranacaktır:

- Eserde, geleneksel müziğimize ilişkin makam ya da makamların etkisi hissedilmekte midir?

- Eserde kullanılan makam dizileri hangileridir?

- Eserdeki ezgi çizgisi ile makamın geleneksel kullanımındaki ezgi çizgisi arasında benzerlikler var mıdır?
- Eserin durak sesi, makamın geleneksel kullanımındaki durak sesinden farklı mıdır?
- Eserde gelenekli müziklerimize özgü usüller kullanılmış mıdır?
- Eserde gelenekli müziklerimize özgü türlerin etkileri var mıdır?

## 2. a. Ulvi Cemal Erkin'in Duyuşlar Albümü'nden "Küçük Çoban" İsimli Eserinin Analizi

Eser; sol elde karar sesi fa#'in, iki vuruş duyurulmasıyla başlamaktadır. Sol el karar sesini dörtlük nota değerleriyle duyurmaya devam ederken, ezgi sağ elde dizinin 5. derecesinden duyurulmaktadır (bkz.: Örnek 3. a. 1.). Kullanılan dizi, fa# eksenli "hüseyinî"dir (bkz.: Örnek 3.a.2.).

### Örnek 2. a. 1. İlk Cümlenin İlk Kesiti

Andante

*pp*

### Örnek 2. a. 2. Fa# Eksenli Hüseyinî Dizisi

(Sun, 2004: 9).

Üç cümleden oluşan eserde, cümleler ufak tartım değişiklikleri olmakla birlikte aynı motifle birbirlerine bağlanmaktadır. Bu motifte, dizinin 5. derecesi olan do'nun naturel olarak kullanılması, cümlenin sonunda "karcığârımsı" bir etki uyandırmaktadır (bkz.: Örnek 3. a. 3. ve Örnek 3. a. 4.).

### Örnek 2. a. 3. Her Üç Cümleyi Birbirine Bağlayan Ortak Motif



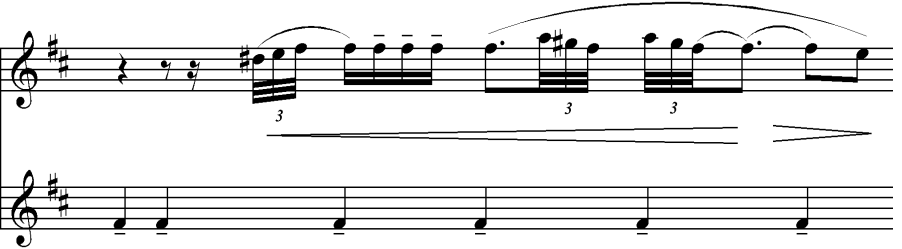
### Örnek 2. a. 4. Fa# Eksenli Karcığâr Dizisi



(Sun, 2004: 12).

Eserin ikinci cümlesine, dizinin 6. derecesi olan re<sup>#</sup>'den başlanmaktadır. Bu cümlede dizinin 6. derecesinin tiz kullanılması, hüseyñî makamının geleneksel kullanımıyla benzerlik göstermektedir. Çünkü hüseyñî makamının geleneksel kullanımında, “makam” çıkıcı seyredirken 6. derece tizleştirilmektedir (**bkz.: Örnek 3. a. 5.**).

### Örnek 2. a. 5. İkinci Cümleinin İlk Kesiti



Üçüncü cümleye ise dizinin 7. derecesi mi ile başlanmakta ve cümle, –aynı zamanda esere de son veren– motifle son bulmaktadır (**bkz.: Örnek 3. a. 6. ve Örnek 3. a. 7.**).

### Örnek 2. a. 6. Üçüncü Cümle'nin İlk Kesiti

### Örnek 2. a. 7. Üçüncü Cümle'nin ve Eserin Sonu

Eserdeki ezgi çizgisi ile makam dizisinin geleneksel kullanımındaki ezgi çizgisi arasında benzerlikler olmasına karşın; durak sesi makam dizisinin geleneksel kullanımındaki durak sesinden farklıdır. Makam dizisinin geleneksel kullanımındaki durak sesi “la”dır.

Eserde ölçü çizgisinin kullanılmaması, ezginin işleniş tarzı ve ezgiye sürekli olarak karar sesinin duyurularak eşlik edilmesi, halk müziğimize özgü uzun havaları çağrıştırmaktadır. “Geleneksel müziğimize ezgiye, ezginin tam karar veya yarım karar sesiyle ve ezgiye uygun bir ritimle ezgisel olarak eşlik edilmesine ‘dem tutma’ denilmektedir” (Uçan, 2005: 162). Bu eserde de sağ eldeki ezgiye, sol elin dem tutarak eşlik ettiği gözlenmektedir. Dolayısıyla eserin çok sesli dokusunda, gelenekli müziklerimizin içerisinde var olan çok seslilik temellerinden faydalandığımızı söylemek yanlış olmayacaktır.

### 2. b. Necil Kâzım Akses’in Minyatürler Albümü’nden “Andante e molto tranquillo” Eserinin Analizi

Eser, iki cümleden oluşmaktadır. Kullanılan dizi, la eksenli “hicâz”dır (bkz.: Örnek 3. b. 1. ve Örnek 3. b. 2.).

### Örnek 2. b. 1. İlk Cümle

Andante e molto tranquillo

### Örnek 2. b. 2. La Hicâz Dizisi

(Sun, 2004: 19).

İlk cümledeki ezgi incelendiğinde (bkz.: Örnek 2. b. 1.), –yörelere göre sözleri farklılık gösterebilmekle birlikte– halk arasında “Uyusunda büyüsün nenni, tıpış tıpış yürüsün nenni...” sözleriyle söylenen ninni ezgisinin, bu eserde tema olarak kullanıldığı fark edilmektedir. “Ninniler, genellikle hicâz makamındadırlar.” (Emnalar, 1998: 189). Bu eserde de hicâz dizisinin kullanılmış olması, eserdeki ezginin bir ninniye ait olduğunu destekler niteliktedir. Ninniler, beşik sallama ahengine uygun olarak söylenirler. Sağ elin ninni ezgisini çaldığı bu eserde, sol el –ninni söylerken olduğu gibi–, ezginin ahengine uygun bir şekilde eşlik etmektedir. Yine ninnilerin sonunda, çocuğu uyutmaya amaçlayan “hu, hu, hu” gibi hece tekrarlarından yararlanır. Bu eserde de ikinci cümlelerin sonunda ölçü rakamı değişip 5/4’lük olmakta ve kromatik olarak pesleşen akorların eşlik ettiği sağ eldeki ezgiyle, âdetâ ninni sonundaki “hu hu hu” sesleri betimlenmektedir (bkz.: Örnek 3.b.3.).

### Örnek 2.b.3. İkinci Cümle'nin 5/4'lük Ölçülü Kesiti

*a tempo*

Bu eserdeki durak sesi ile makam dizisinin geleneksel kullanımındaki durak sesi (dizek üzerinde gösterildiği yere göre düşünüldüğünde) aynıdır. Eserde gelenekli müziklerimize özgü aksak usûllerden olan “5/4'lük usûl”, 2+3 usûl kalıbıyla kullanılmıştır. Eser; ilk cümle'nin her iki elde de bir oktav tizden (bkz.: Örnek 3. b. 4.), ikinci cümle'nin ise tıpatıp tekrar edilmesiyle sonlanmaktadır.

### Örnek 2. b. 4. İlk Cümle (Bir Oktav Tizden Tekrarı)

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk Beşleri dünyaya seslenen eserlerinin çoğunluğunda; gelenekli müziklerimizin makam dizilerinden, usûllerinden ve türlerinden faydalanmışlardır. Eserlerindeki ses sistemi (örnek olarak analiz edilen eserlerdeki gibi) geleneksel değil, uluslararası geçerliliği olan ses sistemidir. Dolayısıyla makam dizileri geleneksel kullanımlarındaki ses sistemine uygun olarak değil, uluslararası ses sistemine uydurularak kullanılmıştır. Böyle olmasına karşın; bazı eserlerindeki durak sesi (Necil Kâzım Akses'in analizi yapılan eserindeki gibi), makamın geleneksel kullanımındaki durak sesiyle aynı kullanılmıştır. Yine bazı eserlerindeki ezgi çizgisi ile makamın geleneksel kullanımındaki ezgi çizgisi arasında benzerlikler vardır. Bu durum, örnek olarak analizi yapılan her iki eserde de görülebilir. Beşler eserlerinde gelenekli müziklerimize özgü usûllerden, yine gelenekli müziklerimizdeki kullanımlarına uygun olarak faydalanmışlardır. Gelenekli müziklerimize özgü türler ise



eserlerinde etkilerini hissettirmekle birlikte, geleneksel kullanımlarından farklılık göstermektedir. Ulvi Cemal Erkin'in köçekçe takımı türünü "süt", Necil Kâzım Akses'in kâr formunu klâsik "scherzo" formunda işlemeleri örneklerinde olduğu gibi.

Bugünümüzün sağlam temellere oturabilmesi ve yarına güvenli adımların atılabilmesi, ancak dünün sağlıklı bir şekilde analiziyle mümkün olabilir. Bu nedenle bestecilerimizin yakın geçmişimizde ürettikleri eserlerine yönelik analizler önem taşımaktadır. Analiz, bestecilerin eserleri aracılığıyla, her bir alanda oluşturulmuş müzik birikiminin bilinmesinin yolunu açar. Bilmek de evrensel müzik kültürüne katılmanın ve katkıda bulunmanın ilk adımıdır. Sun'un bu konudaki görüşleri, bahsedilenleri destekler niteliktedir. Şöyle söylemiştir (Say, 1985: 1143): "Evrensel müzik kültürüne katılmak için, evrensel müzik birikimini eleştirel yöntemlerle iyi bilmek, özümsemek ve ondan 'yararlanmak' gereklidir; katkıda bulunmak için de, kendi toplumumuzun geleneksel müzik birikimi ile yaratılmakta olan 'Çağdaş Türk Müziği' birikimini eleştirel yöntemlerle iyi bilmek, özümsemek ve bunlardan kaynaklanmak gereklidir".

Türk Beşleri'nin eserlerinin ana malzemesini, gelenekli müziklerimize ilişkin unsurlar oluşturmaktadır. Bu nedenle yapılan eser analizlerinde, ana kaynağın ne şekilde kullanıldığına araştırılması önem taşımaktadır. Bu araştırmayı takip edecek araştırmalarda; bestecilerimizin her bir eserinin, oluşturulan analiz basamaklarına uygun olarak analiz edilmesi ve bu verilerin istatistiki olarak gruplandırılması (istatistik gruplandırma üzerine bir model için bkz: Yöre ve Berki 2006); bestecilerimizin ortak olan özelliklerinde ayrılan yönlerinin tespit edilebilmesi açısından somut bir veri olacaktır. Söz konusu çalışmanın, tüm Çağdaş Türk Müziği eserleri için yapılması da mümkündür. Böylece bu alanda oluşturulmuş bütün ürünlerin ortak ve ayrılan yönlerine göre gruplandırılması sağlanabilir. Bahsedilen çalışma, Çağdaş Türk Müziği'ne ait bir grup eser için de yapılabilir. Örneğin; bestecilerimizin tüm piyano eserlerinin analiz edilmesi ve elde edilen verilerin istatistiki olarak gruplandırılması, piyano literatürümüze ilişkin somut bilgilerin üretilmesi açısından değer taşıyacaktır.

### **İNCELENEN PARTİSYONLAR**

Akses, Necil Kâzım: "Minyatürler" (1936), Jorj D. Papajorjiu Yayımı, No: 80, İstanbul.

Erkin, Ulvi Cemal: "Duyuşlar" (1937), Devlet Konservatuvarı Yayınları, Ankara.

## KAYNAKÇA

And, M. (1999), “Atatürk ve Sanat Özel Olarak Müzik ve Tiyatro Üzerine Değınmeler”. Jacop M. Landau (Yay. Haz.), Meral Alakuş (Çev.) **Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi**. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Akdoğru, O. (1996), **Türler ve Biçimler**. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Aksoy, B. (1999), “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu”. G. Paçacı (ed.) **Cumhuriyet'in Sesleri**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Aracı, E. (2001), **Ahmed Adnan Saygun**, Doğu- Batı Arası Müzik Köprüsü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydın, Y. (2003), **Türk Beşleri**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

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

İlyasoğlu, E. (1997), **Cemal Reşit Rey**, Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İlyasoğlu, E. (1998), **Necil Kâzım Akses**, Minyatürden Destana Bir Yolculuk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İlyasoğlu, E. (1999), “Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği”. G. Paçacı (ed.) **Cumhuriyet'in Sesleri**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

İlyasoğlu, E. (1999), **Zaman İçinde Müzik**, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kolçak, O. (2006), **Cemal Reşit Rey**. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Kolçak, O. (2006), **Necil Kâzım Akses**. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Say, A. (1985), “Kanun Konçertosu”. **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt: 3. Ankara.

Say, A. (1985), “Sun'un Görüşleri”. **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt: 4. Ankara.

Say, A. (1985), “Türk Beşleri”. **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt: 4. Ankara.

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

Saygun, A. A. (1981), **Atatürk ve Musiki**, O'nunla Birlikte O'ndan Sonra. Ankara: Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları.

Sun, M. (2004), **Türk Müziği Makam Dizileri**, Piyano için. Ankara: SUN Yayınevi Yayınları: 3.

Uçan, A. (2005), **Türk Müzik Kültürü**. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları, Önder Matbaacılık.

Yöre, S., Berki, T. (2006), “Eşit Tampere Sistemde Makamsal Analiz ve Onun İstatistik Kategorizasyonu Üzerine Bir Model: Alnar'ın Piyano Eserlerinde Makamsal Analiz ve İstatistik Kategorizasyon”. **Müzik ve Bilim**. Uluslararası Hakemli Bilimsel Müzik Dergisi.

## CUMHURİYET'TEN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL KÜLTÜREL DEĞİŞİM SÜRECİNDE MÜZİK VE MÜZİK EĞİTİMİ

**BARIŞ, Dolunay Akgül\*-ECE, Ahmet Serkan\*\***  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

Bu çalışmada; toplumsal yapı, toplumsal dinamikler ve sosyo-kültürel değişim kavramları üzerinde durulmuş, bu bağlamda Cumhuriyet'ten günümüze Türkiye 'deki toplumsal kültürel değişim süreci ve bu sürecin ülkemiz müzik ve müzik eğitimi politikalarına yansımaları incelenmiştir.

**Sonuç olarak,** Cumhuriyetten günümüze her yirmi yıllık periyottaki sosyo-kültürel değişimlerin ülkemiz müzik ve müzik eğitimi politikaları ile paralellik gösterdiği görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Sosyo-kültürel değişim, müzik eğitimi tarihi, Atatürk ve müzik, Türk müzik tarihi.

### ABSTRACT

**Music and Music Education in the Social and Cultural Changing Process Since the Beginning of the Turkish Republic**

In this study, it was involved with the concepts of social structure, social dynamics and social-cultural changes, and in this context, since the beginning of the Republic the process of social-cultural variations in Türkiye and reflections this process in music and policy of music education in our country were investigated.

As a result, it was observed that the social-cultural changes in every twenty-year from the beginning of the Republic to the present time paralleled music and politics of music education.

**Key Words:** Social-cultural change, history of music education, Atatürk and music, Turkish music history.

---

\* Yrd. Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniv., Eğt. Fak. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bolu.  
**e-posta:** dolunayakgul@hotmail.com.

\*\* Yrd. Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniv., Eğt. Fak., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bolu.  
**e-posta:** asece@ hotmail.com.

## GİRİŞ

Yeryüzünde hiçbir şey durağan değildir. Zaman denilen sürekli ilerleyen çarkın içerisinde her şey bulunduğu çağın gerekleri doğrultusunda gerekli değişikliklere uğrayarak yaşar. Bu bağlamda, toplumların da durgun ve hareketsiz olduğu söylenemez; toplumsal yapılar, toplumsal dinamikler, toplumsal sistemler, toplumsal kurallar sürekli olarak bir değişim süreci içersindedir. Ancak bu değişimin hızı dönemlere göre yavaşlar veya hızlanır; yani farklılıklar gösterir.

Toplumlar değişirken öyle bölük pörçük değişmezler, değişirken büyük olasılıkla toplumun hangi özellikleri değişirse, diğer özellikleri ile beraber zincirleme reaksiyona girerek, öbür taraflarını da değiştirirler. Yani toplum hem bir bütündür, hem de bu bütün sürekli değişmektedir. Değişirken de kendisini yeniden düzenler, yeniden bir bütün hâline gelir. Değişmesi ve kendini yeniden düzenlemesi, yani çeşitli yönleri arasındaki ilişkileri yeniden oluşturması, doğası gereğidir. Bu anlamda toplum bir bütündür. Mutlaka değişir. Değişirken her yönünü yeniden ayarlar, düzenler. (Kıray, 1999)

Tezcan'a (1988; 221) göre, toplumsal değişmeyi kültürel değişmelerden ayırmak zordur. Bu yüzden tüm toplumsal değişmeleri sosyo-kültürel değişmeler olarak belirlemek gerekir.

Değişme yapının herhangi bir kısmında başlar ve etkileşim süreci sonunda diğer kısımları da değişir. Sosyal değişme en basit anlamda, mevcut yapıda meydana gelen farklılaşmadır. Sosyal değişme; toplumda, mevcut ilişkiler sisteminde, bireyin tutum ve davranışlarında, inançlarında, sosyal kurumlarda, onların fonksiyonlarında ve yapılarında meydana gelen farklılaşmadır. (Doğramacı, 1993; 7)

Eğitimde, toplumsal kültürel değerlerini ve davranış örneklerini yeni nesillere aktarma işlevi ile toplumsal kültürel değişim süreci içerisinde önemli bir misyonu üstlenmektedir. Türk toplumu da geçmişten günümüze çağın gerekleri doğrultusunda pek çok değişikliklerle günümüze kadar gelmiştir. Bu değişikliklerin en hızlı yaşandığı dönem ise Cumhuriyet dönemidir.

Her toplumsal değişim ya da kültürel değişim o toplumun iç dinamiklerinin etkileri ile ve yavaş yavaş sindirilerek gerçekleşmeyebilir. Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmiş olan bir dizi inkılaplar bu çeşit kültürel değişmelere örneklerdir. (Günay, 2006; 198)

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kültür ve sanat sorunlarına daha fazla önem veren Atatürk, devletin görevleri arasına bu konuları da almış, sanata ilgiyi devlet politikası hâline getirmiştir. Sanatın temel kültür sorunlarından biri olduğunu vurgulamış, sanat eğitiminin sorunları, milli eğitimin sorunları arasında ele alınmıştır. (Tarlakazan, 2003; 30)

Ülkemizdeki toplumsal kültürel değişim sürecindeki en güzel örneklerden biri de müzik ve müzik eğitimi sürecinde yer alan yansımalarıdır.

Çünkü müzik, sosyal yapılara dayalı bir sosyal davranışın sonucunda yaratılmaktadır. Bu nedenle yalnız bir ses sistemi değil, etnolojik bir yapının oluşturduğu belli bir davranış sonucunu içinde taşımaktadır. Belli bir kültür içinde yer alan sosyal bir olaydır. (Kaplan, 2005; 60).

Günay (2006; 198) ise, müziğin toplumsal etkilerini; içinde müzikle ilgili öğretim alanları olan tüm okullar, müzik üreten gruplar, kuruluşlar, kullanılan çalgılar, dinleti salonları, müzik dinleme alışkanlıklarımız, konserlerde uyduğumuz görgü kuralları, elektrikli müzik araç ve gereçleri insan ürünü olan kültürün parçaları olarak tanımlamıştır.

Müzik, toplumsal yaşamın varlığına, onun doğurduğu toplumsal imgelere göre, toplumsal yaşamın daha doğrusu insanlığın gidişine koşut bir gidişi göstermek durumundadır. Dolayısıyla da insanlığın gidişindeki çeşitli dalgalanmalar müzikte de yansımaları göstermektedir. Konfiçyus'un dediği gibi, "Bir toplumda müzik bozulmuşsa toplumda pek çok şey de bozulmuştur." ya da onun sözlerini tersinden söylersek, "bir toplumda müzik iyi ise o toplumda pek çok şey de iyidir." (Güngör, 1990; 39).

Bu yüzdendir ki tarihimizdeki her sosyal olay ülkemizin müzik eğitimi politikasını etkilemiştir. Bu çalışmada, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze kadarki müziğimiz tarihsel süreç içerisinde incelenerek, tarihsel açıdan müzik eğitimi politikamız değerlendirilmeye çalışılmıştır.

### **Türk Müzik Kültürü ve Cumhuriyet**

Kültür nasıl "doğaya karşı insanoğlunun yarattığı her şey" olarak tanımlanıyor ve bir toplumun yaşantısını yansıtıyorsa, Türk müzik kültürü de Türklerin müziksel yaşam biçimidir aslında. Müziği üretende, yaşatan da Türk insanıdır. Yani müzik sosyal yapılara dayanan, sosyal davranışlar sonucu yaratılmıştır. Ezgisel yapılarda her kültürdeki birikimlerin farklılığından ortaya çıkar.

Türk müzik tarihine baktığımızda çeşitli kültürlerin etkisi altına girmiş olduğunu görürüz. Bilindiği gibi çok çeşitli etnik guruplardan oluşan Osmanlı İmparatorluğu bu etnik gurupların sentezinden meydana gelen bütünsel bir kültürü bünyesinde barındırıyordu. Yani, çok çeşitli alt kültürlerden oluşan karma bir kültüre sahipti.

Ancak 18. yüzyılın başlarından itibaren yüzyıllardan beri sürmekte olan bu kültürel yapıda, saray çevresinden başlayarak bir takım çözümler baş gösterdi. Bu çözümlerden toplumun İstanbul dışında kalan kesimleri uzun süre etkilenmeyecekti. Ülkenin Avrupa ile girdiği savaşların çoğunda yenik düşmesi, sürekli toprak yitirmesi, batının özellikle askeri alanda üstün olduğu kanısının

da yerleşmesine yol açtı. Ayrıca Avrupa ile ilişkilerin yoğunlaşması ile birlikte söz konusu üstünlüğün yalnızca askeri alanda değil, yaşamın başka alanlarında da geçerli olduğu anlaşılmıştır. Bunun üzerine dönemin aydınları öteden beri toplumun egemen ideolojisi olan Osmanlılık akımının sorunlara çözüm getirmediği kanısında birleşerek ona tepki niteliğindeki Batıcılık tezini geliştirdiler. (Güngör, 1990; 39)

Tanzimat'la başlayan bu yenileşme hareketleri, cumhuriyet döneminde ulusallık, çağdaşlık ve evrensellik ilkeleri çerçevesinde büyüyerek ve hızlanarak devam etmiştir.

Türk müzik tarihine bu açıdan baktığımızda; bu ilkeler çerçevesinde yapılan çalışmalara “Türk Müzik İnkılabı” diyebiliriz.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü takiben Cumhuriyet döneminde başlayan reform hareketleri kapsamında yer alan müzik politikası belki de yaptırımı en güç, ileride çağdaş ve geleneksel Türk müziği gibi gruplaşmalara sebep teşkil edecek bir devrim hareketi olarak kabul edilebilir. Kıyafet, dil, hukuk ve diğer sosyal alanlara etki eden yenilikler müzik alanında da batı modellerinin örnek alınması prensibi doğrultusunda gelişmiştir. (Arıcı, 2001; 63)

Atatürk'e göre, değişme ve gelişme anlamına gelen inkılapçılığın temelinde, yeni kabul edilecek kültür unsurlarının toplumun kültürel yapısı ile uyum içerisinde olması, prensibi esastır. Bu değişmeye ve gelişmeye karşı kültürel engeller bulunmamalıdır. Şayet varsa bu engeller kaldırılmalıdır. (Taşdemirci, 2003; 11)

Cumhuriyet ilan edildiğinde ülkemizde yalnızca iki önemli müzik kurumu bulunmaktaydı. “Mızıkai-i Humayun ve Darülelhan”

Mızıkai-i Humayun, 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra, mehterhanenin yerine, Avrupa'daki askerî bandolara benzer türde kurulmuş bir bando görünümündeydi. Darülelhan ise 1916 yılında kurulmuş, Türk ve Batı müziğinin birlikte yürütüldüğü ülkemizdeki tek müzik eğitimi kurumu idi.

Darulelhan'ın eğitim kadrosunda Ali Rıfat Çağatay, Tanburi Cemil Bey, Hüseyin Saadetin Arel, Suphi Ezgi gibi değerli öğretmenler bulunmakta idi. Darulelhan bir musiki eğitimi kurumu olma işlevinin yanında, müzik alanında araştırmalara ve yayınlara da öncelik vermiştir. Rauf Yekta, H. Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi kişisel çabalarıyla Türk müzikolojisi üzerine araştırmalarını ve çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

Darulelhan'ın yanı sıra o yıllarda pek çok özel cemiyet ve özel müzik okulları Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar Türk müziği öğretimi ve icrası alanlarında faaliyet göstermişlerdir. Bunların arasında;

## 1922 Terakki Musiki Cemiyeti

1916 Darüttalimi Musiki'yi (daha sonra Üsküdar Musiki Cemiyetine dönüştürülmüştür) sayabiliriz. (Aydoğdu, 1996)

Cumhuriyet'in kurulmasıyla müzik sanatı alanında yaşanan yoğun çalışma ve bunun sonucunda ortaya çıkan kurumlaşma oldukça dikkat çekicidir. Özellikle yeni kurulmakta olan fakir bir ülkede, müzik alanına öncelik verilmesi ve müzik alanında yapılan yenilikler Atatürk'ün müzik sanatına verdiği önemin de bir göstergesidir. (Sağır, 2003; 11)

Yaratıcı bir toplum demek, düşünce ve sanat alanında yeni ürünler ortaya koyabilen, bilim ve teknolojiye, sanat ve kültürde verimli eserler üretebilen toplum demektir. Ve onun biricik hedef olarak gösterdiği “çağdaş uygarlık düzeyine” ancak bu niteliklere sahip olabilen toplum ulaşır. (Kavçar, 2003; 44)

Atatürk'e göre Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli “kültür”dür. Kültürün oluşturduğu sanat ise o milletin en önemli yaşam damarlarından biridir. Sanat dalları arasında en çabuk ve en önde götürülmesi gereken ise müziktir. Çünkü bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikteki değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir. Osmanlı Müziği, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük devrimleri anlatabilecek güçte değildi. Bize yeni bir müzik gereklidir. Bize gereken yeni müzik, özü ulusal müziğin gerçek temelini oluşturan, halk müziğimizden alan armonik bir müzik olacaktır. Bunun için ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları biran önce son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Türk ulusal müziği ancak bu yolla yükselebilir. Uluslararası müzikte yerini alabilir. (Kültür Bakanlığı, 2005)

Atatürk'ün harf devrimini halka duyurduğu 8 Ağustos 1928 gecesi, Eyüp Musiki Cemiyeti ve Mısırlı sanatkar Müniret-i Mehdiye tarafından verilen konserleri dinledikten sonra Falih Rıfkı'ya okuttuğu açıklamada yer alan sözleri, devletin kültür politikasında artık Türk musikisinin yerinin bulunmadığı manasına geliyordu. Daha sonra 1932 yılında radyolardan iki yıl süre ile Türk musiki icrası yasaklandı. Aslında Mustafa Kemal'in hedefi çok sevdiği Türk musikisini hayatımızdan bütünüyle uzaklaştırmak değildi. Muhtemelen, iki musikinin imkânlarının da sonuna kadar kullanıldığı bir musiki istiyordu. (Ayvazoğlu, 1998; 21)

Bu anlayışla Ankara'da kurulan ilk “Millî Hükümet” kültür ve sanat sorunlarına önemle eğilmiştir. Müzik ve resim başta olmak üzere sanatın çeşitli dallarında yetenekli gençler yurt dışına gönderilmiş, döndüklerinde sanat eğitimi, kurumlarında öğretmenlik ve yöneticilik yapmışlardır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra benimsenen müzik politikası; Halk ezgilerini, yaratılacak yeni Türk müziğinin ana kaynaklarından biri olarak

kabul ediyor ve bunların notalarının tespit edilip arşivlendikten sonra müzikologların, halk bilimcilerinin ve bestecilerin incelemesine ve sunulmasına öncelik tanıyordu. Bu amaçla önce müzik öğretmenlerinden, buldukları yörelin melodilerini notaya alıp o dönemin tek konservatuarı olan İstanbul Belediye Konservatuarı'na (bugünkü İstanbul Ün., Dev. Kon.) göndermeleri istenmiştir.

### **Türkiye’de Sosyo-Kültürel Değişim Sürecinde Müzik**

Bu bölümde, 1923’ten günümüze kadar olan süreç içerisinde ülkemizdeki sosyo-kültürel değişimlerin, müzik ve müzik eğitimi sürecine yansımaları, daha net anlaşılabilceği düşüncesinden hareketle dört aşamada yirmişer yıllık periyotlar hâlinde incelenmiştir.

#### **• 1923-1940 Arası**

Cumhuriyet’ten önce Osmanlı egemenliğinde çağdaş yaşam standartlarından çok uzak bir yaşam sürmekte olan Türk toplumu, Kurtuluş Savaşı gibi zorlu bir mücadeleden galip çıkmış, Cumhuriyet’le birlikte, Atatürk’ün önderliğinde ulusal birlik ve beraberlik ruhu ile kendisine çağdaş ve modern bir devlet kurmak ve çağdaş medeniyetler seviyesine çıkmak gibi büyük hedefler koymuştur. Bu amaçla çağdaş ve evrensel değerleri benimsemiş, temel hak ve özgürlükleri tanımış, eğitilmiş ve bilinçli bir toplum için her alanda toplumsal inkılaplara başlamıştır.

Kısacası Cumhuriyet dönemi eğitim, kültür ve sanat hayatı ve bu alandaki kurumların bir bölümü imparatorluktan miras olarak devralınmış, bazıları da Türkiye’nin Cumhuriyet ve Atatürk devrimlerinin ürünü olarak meydana getirilmiştir. (Katoğlu, 1990; 394)

#### **1923-1940 Arasında Müzik Alanındaki Atılımlar**

a) Makam-ı Hilafet mızıkasının İstanbul’dan Ankara’ya getirilerek “Riyaset-i Cumhur Heyeti” adı altında yeni bir yapıya dönüştürülmesi (1924).

b) Ankara’da Musiki Muallim Mektebi’nin Kurulması (1924).

c) Tevhid-i Tedrisat Kanunu’nun (Öğretimi Birleştirme Yasası) yürürlüğe girmesiyle genel müzik eğitiminin laik bir temele oturtulması (1924).

d) Tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla “tekke müziği”nin varlık nedeni ve ortamının kaldırılması (1924).

e) Müzik eğitimi için Avrupa’ya yetenekli öğrencilerin gönderilmeye başlaması (1925).

f) Halk Müziği ezgilerinin derlenmeye başlanması (1925).

g) Bu ezgilerin notaya alınıp yayımına geçilmesi (1926).



h) Batı müziği eklenmiş Darülelhan'ın konservatuvara dönüştürülmesi (1926).

i) Avrupa'daki öğrenimini tamamlayarak yurda dönen gençlerin Musiki Muallim Mektebi'nde görevlendirilmesi (1927-1930).

j) Çok sesli müziğe temel olmak üzere müzik teorisi kitaplarının yayınlanmaya başlaması (1928).

k) Balkan Oyunları Müzik Festivali'nin düzenlenmesi (1931).

l) Atatürk'ün ünlü 10. Yıl Söylevi'nde Türk müzik kültüründe "çağdaşlaşma" amacını belirtmesi (1933) ve TBMM açılış söylevinde "evrenselleşmeyi" açıkça dile getirip kültürel hedef olarak göstermesi (1934).

m) İlk Türk operası kabul edilen "Özsoy"un Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenip sahnelenmesi (1934).

n) Millî Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu'nun çıkartılması (1934).

o) Müzik alanını da kapsayan Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün kurulması (1935).

p) Başta Hindemith olmak üzere, Avrupadaki ünlü müzik adamlarının davet edilerek görevlendirilmesi (1934-1935-1936).

q) Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurulması ve öğretime başlaması (1936). Musiki Muallim Mektebi'nin Gazi Terbiye Enstitüsü'ne aktarılarak bağlanması (1937-1938)

r) Türkiye'de bilimsel yöntemle uygulanan en büyük ve geniş kapsamlı halk ezgileri derleme çalışmalarının başlaması (1937).

s) Ankara "Askerî Mızıka Okulu'nun" kurularak öğretime başlaması (1938). (Kütür Bakanlığı, 2005).

Bütün bu atılımların yanı sıra, 1932 yılından itibaren yaygın müzik eğitimi adına yapılan en büyük atılımın Halk Evleri'nin kurulması olduğunu söyleyebiliriz.

**Halk Evleri;** Atatürk reformlarının Laiklik ve Cumhuriyetçilik fikirlerinin ülke sathına yayılmasında önemli bir merkez zinciri durumunda olmuştur. Türkiye'nin büyük şehirlerinde halk evi, köylerinde ise "halk odası" adı altında faaliyet gösteren bu merkezlerde, güzel sanatlar, spor, müzik, edebiyat, tarih, köycülük ve folklor alanlarını da içine alan geniş kapsamlı halk eğitici çalışmalar yapılmıştır. Halk Evlerinin dikkati çeken en önemli özelliği, oluşturulmaya çalışılan çağdaş müzik ekolünün Türkiye çapında yaygınlaştırılmasında etken durumda olmalarıdır. (Arıcı, 2001; 85)

### • 1940-1960 Arası

50'li yıllara gelindiğinde Türkiye hem siyasal hem sosyal hem de ekonomik değişmelere sahne olmuştur. Tek partili siyasal sistemden çok partili politik hayata geçmiş, ulaşım imkânları rahatlamış, makineli ziraat yaygınlaşmış, barajların yapılması, nüfus artışı, toprak insan dengesinin bozulması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, eğitim imkânlarının artması ve köyden kente göçün hızlanması gibi değişmeler; Türkiye'nin bütününde önemli sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişmelere neden olmuştur. (Doğramacı, 1993; 7).

Aynı yıllarda Türkiye'deki eğitim sistemine baktığımızda; Çok amaçlı okul deneyimleri, rehberlik ve araştırma merkezlerinin açılması ile orta öğretimi tek kanatlı hâle getirme çabaları, dönemin eğitim alanındaki yenilikleri arasında sayılabilir.

Ayrıca 1950'lerde nüfusun giderek artması ve genç nüfusun sayıca fazla olması, kitle iletişim araçlarının artarak radyo ve 1969'da TRT'nin yayına başlaması gençlerin dünyaya ve dünyadaki kültürel sanatsal ve siyasi olaylara bakış açısını değiştirmiştir. Türk toplumu dünya popüler müziğinde hâkim olan caz ve tango akımından etkilenmeye başlamış, 1950'lerde dünya gençliğini etkileyen Elvis, Beatles gibi starlar ve onların yaptıkları müzik, Türk gençliğini de etkilemiştir. 1960'lara doğru ise en popüler müzik türü, tangolardır.

Ayrıca köyden kente göçün artması nedeniyle büyük kentlerde köy ve kent kültürünün bir sentezi olan ara bir kültürün oluşması "Arabesk" diye adlandırılan bir türün ortaya çıkmasına neden olmuştur.

### **Dönemin müzik eğitimi açısından önemli olaylarına baktığımızda;**

- 1940 da 3929 sayılı kanunla Devlet konservatuvarları kuruluşu
- 1949 yılında Askerî Mızıkâ Meslek Okulunun kurulması
- 1950 yılında İstanbul'da ilk müzik seminerinin açılmasını sayabiliriz.

Mesleki müzik eğitiminde yapılan bu atılımların yanı sıra; genel müzik eğitimine baktığımızda ise, ilki 1939'da toplanan millî eğitim şurasında alınan kararla ki bu karar 1949 Orta Öğretim Programı'na yansımıştır." Ders dışı zamanlarda da öğretmen tarafından 'serbest çalışma' adı altında öğrenciye plak ve radyoda kıymetli sanat eserlerinin" dinletilmesi ve ayrıca öğretmen tarafından öğrenciye anlayabileceği dilden "kısa izahat" verilmesi şeklinde ilk defa müzik dersinin de ders dışı faaliyetler arasında yerini aldığını görmekteyiz.

1936 yılında Türk Dil Kurumu'nun başlattığı, Türk dilini geliştirme ve dilimizdeki yabancı sözcüklerinin yerine öz Türkçelerinin getirilmesi çalışmaları 1943 II. Millî Eğitim Şurası'nda da gündeme gelmiştir. Ana Dili

Komisyonu'nca hazırlanan “Ana Dilinin Öğretimi Raporu”nun 3. maddesinde öğretmenler için yardımcı kitaplar ve yayınlar bölümünde

*“Yurdun her tarafındaki okullarda şimdilik yalnızca ortaokullarda talebeye örnek şive ve telaffuz öğretmek maksadıyla hususi gramafon plakları yaptırılması da Türkçe öğretiminin verimini arttıracak tedbirler arasına girebilir. Bu plaklara en iyi diksiyon ile şiirler, şarkılar, nutuklar, hitabet numuneleri doldurulur. Bu hususta radyodan istifade edilmesi de düşünülebilir.”* (MEB, 1991; 42) şeklinde karar alınmıştır. Alınan bu karar ise ancak 1949 Ortaokul Müfredat Programı'na:

*“Müzik öğretmeni okulunda çocukların seviyelerine uygun plaklardan mürekkep bir diskotek kurmakla ödevlidir.”*

*“Musiki öğretmenleri, öğrettikleri şarkıların güftelerini yazdırıp söyletirirken imla, telaffuz, diksiyon hususlarında bir Türkçe öğretmeni gibi dikkatli olmaları lazım geldiğini hiçbir zaman unutmamalıdır.”* şeklinde yansımıştır. (MEB, 1991; 42).

1952 yılında ise ilk kez, bugünkü öğretim programı anlayışına yakın bir müzik dersi öğretim programı lise müfredat programı içine alınmıştır.

#### • 1960-1980 Arası

60'lı yıllarla birlikte hızla kabuk değiştirmeye devam eden Türk toplumu birçok değişimin getirdiği bunalımları bir arada yaşadı. Yoğun çelişkiler ve çatışan taraflar, hızla çözülen eski toplumsal çerçeve içinde giderek iç savaşa dönüşen koşullarda zıt kimliklere büründü. (Güleç, 1992; 30)

1978'den sonraki korkunç enflasyonla birlikte piyasada aşırı bir mal bollaşması olduğu ve kitlelerin tüketim istekleri ile harcama güçlerinin arttığı da açıktır. Bu süreç sonunda popüler kültür ürünlerinin asıl alıcısı, tüketicisi konumundaki çalışan sınıf ve kesimlerde küçük burjuva yaşam biçimine bir özlem ve özentî uyandırdığı söylenebilir. (Oktay, 1994; 25).

Eğitim müziği alanına gelindiğinde ise, TV'nin yaygınlaşmasıyla birlikte TRT çocuk programlarında şarkı öğretimi hiçbir zaman eksik edilmemeye başlandı. 80'li yıllarda TRT'nin ilk çocuk korusu, müzik öğretmeni Sevim Ünal'ın yardımıyla 63 öğrenci ile Ankara Radyosu'nda çalışmalarına başladı (Yurga, 2002; 55).

Ayrıca, yine 70'li yıllarda eğitim müziğimize blok flütün girmesiyle VII. Millî Eğitim Şurası'nda ele alınan kararla lise müfredat programlarının yeniden düzenlenmesi gerektiği ve 1971 Orta Dereceli Okullar Müzik Programı'na uygun olarak bir müzik kitabı oluşturulması kararı alındı. (**Tebliğler Dergisi**, 1971).

Aynı yıllarda kültür işleri ve Güzel Sanatlar Komisyonu tarafından hazırlanan raporun genel öğretim kurumlarında müzik öğretim ve eğitimi bölümünden ilk öğretmen okullarında blok-flüt eğitimi konusuna önem verilmesi gerektiği genel kurulca kabul edilmiştir. (MEB, 1961).

O yıllarda yine TV'nin gitgide etkisinin artması ve halkı etkilemekte olan Arabesk müzik kültürünü önlemek amacıyla yine 1971 Orta Dereceli Okullar Müzik Programı'nın "çalgi çalışmaları ve çalgı toplulukları" bölümünde bir önlem niteliğinde:

*"Piyasada yaygın olan geçici bunalım müziklerinin ve hafif müzik topluluklarının okullarda aynı biçimde etkinlikte bulunmalarına izin verilmemelidir. Bunların okullarımız getirdiği dağarcık, müzik zevki ve anlayışı, müzik yapma tarzı ve giderek hayat görüşü eğitsel olmaktan uzaktır."* şeklinde karar alınmıştır.

1974'ten bu yana uygulanan Orta Okul Müfredat Programı'nda ise zorunlu müzik dersine ek olarak yine ilk defa koro, çalgı ve çalgı toplulukları adıyla seçmeli derslere de yer vermeye başlanmıştır. (Uçan, 1997; 51)

Dönemin diğer müzik eğitimi alanındaki yeniliklerine göz atmak gerekirse 1970 yılında üniversitelerin bazı bölümlerinde seçmeli müzik derslerini yer almaya başlaması, yine aynı yıl Devlet Opera ve Bale Müdürlüğü'nün kurulması ile birlikte başta Ankara ve İstanbul olmak üzere büyük illerimizde operaların açılmaya başlamasını sayabiliriz.

#### • 1980'den Günümüze (2007)

80'lerle birlikte TV'lerin ve özel radyoların patlaması, Türkiye'de özellikle genç nüfus arasındaki beklentilerin ve özlemlerin olduğu kadar bunların ifade ediliş biçimlerinin de farklılaştığını açıkça gösteriyordu. Bu radyolardaki kullanılan dil ve biçim, dinleyici çevresi son derece amorf olduğundan değer yargılarının protestosuna ya da doğrudan reddine bir yöneliş olduğunu kanıtlar niteliktedir. Yayınlarda gerek şarkıların, gerek dinleyici mektuplarının, içerikleri, varlıklı-yöneten kesim üyelerinin beklentileriyle, yoksul-bağımlı kesimlerin beklentilerinin örtüşmeye başladığını, kültürel değerler arasındaki geçişimin hızlandığını, sınıfsal aidiyet ögesinin zayıfladığını ortaya koyuyordu. (Oktay, 1994; 25).

Kitle iletişim araçlarının artması, bilgisayar ve internetin yediden yetmiş herkesin vazgeçilmezleri arasında yer almaya başlamasından, Türk popüler müziği de nasibini almış, dünyadaki pop müzik akımları Türkiye'deki yeni nesil müzisyenleri de etkilemiştir. Önceleri yabancı bestelere Türkçe söz yazma şeklinde başlayan bu akım, daha sonra, yerini hafif batı müziği ile Türk halk müziğinin kaynaştığı yeni ve özgün bestelere bırakmıştır. Bunun yanı sıra, büyük bir müzik piyasası oluşmuş, Türkçe sözlü pop müzik altın çağını yaşamaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak da 24 Mayıs 2003'te Riga'da

Türkiye ilk defa yıllardan beri katılmakta olduğu Eurovizyon Şarkı Yarışmasında birinciliği yakalamıştır.

Uluslararası yayın yapan televizyonlarımız artmış, müziğimiz artık tüm dünya tarafından rahatça dinlenilebilir hâle gelmiştir.

### **Döneme Müzik Eğitimi Açısından Baktığımızda:**

– 1982 yılında, 2547 sayılı Yüksek Öğrenim Yasası ile konservatuvarların üniversiter yapı içerisine alındığını,

– 1970’li yıllara kadar, CSO tek profesyonel orkestrayken, 90’lı yıllarla beraber, pek çok büyük ilimizde senfoni ve operaların kurulduğunu görmekteyiz.

Dönemin genel müzik eğitimi politikasına baktığımızda, en önemli atılımın 1989 yılında dönemin Millî Eğitim Bakanı Avni Akyol önderliğinde, Anadolu Güzel Sanatlar liselerinin açılmasıyla yapıldığını söyleyebiliriz. Bu sayede gençlerimiz daha erken yaşlarda meslekî müzik eğitimine başlama imkânı bulmuşlardır. Sayıları ise günümüzde 57’ye ulaşmıştır.

90’lı yıllarla birlikte Türk müziğinden yararlanmanın en ideal yol olduğu düşünülerek uygulamaya girildi. (Yurga, 2002; 55)

**1989 yılında XII. Millî Eğitim Şurasında:** “*Sanat tarihi ve müzik dersleri programlarının, Türk ve İslam sanatları bilgisini de içine alacak ve sanat kültürü kazandıracak şekilde yeniden geliştirilmesi*” şeklinde karar alınmıştır. (MEB, 1991).

Bu karar, 1991 Orta Öğretim Programı’na “Seçmeli Müzik Programı’nın amaçları içerisinde “Türk Müziği Bilgisiyle Batı Müziğinin ve Millî Müziğimizin Bilgisi” dersleri adı altında yansımıştır.

### **SONUÇ**

Görülüyor ki, her ülkede ve her toplumda olduğu gibi, Türkiye’de de toplumsal kültürel değişimler sanatsal hayatı doğrudan etkilemiştir. Bu toplumsal kültürel değişim sürecinin en hızlı yaşandığı dönem olan Cumhuriyet Türkiye’si’ne baktığımızda ise Cumhuriyet’le birlikte başlayan kültür ve eğitim reformlarına egemen olan politikaların bütüncül kalkınma stratejilerinden kaynaklandığını, görmekteyiz. Yani sanat, Cumhuriyet’le birlikte hatta en başta olarak kalkınma politikaları arasında yerini almıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından bu yana ana konumuz olan müzik ve müzik eğitimi alanındaki reformlara baktığımızda, yapılan atılımların çoğunun genellikle cumhuriyetin ilk çeyreğinde yapılmış olduğunu, daha sonra yapılan çalışmaların ise bu temeller üzerine yapılandırıldığını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra, Türk halkının çok sesli müzik ile geleneksel müziğimiz arasında gidip geldiğini, bu iki müzik türünün dönemlere göre müzik eğitiminde de kullanıldığını görmekteyiz.

Cumhuriyet’le Atatürk’ün önderliğinde başlayan çağdaşlaşma süreci içerisinde onun sanat anlayışının toplumsal bir sanat olduğu bir gerçektir.

Atatürk sanatın toplumun malı sayılmasını, toplumu geliştirecek bir güç durumunu kazanarak, gerçek ulus ve cumhuriyet için sürekli yaşamaya yarayacak kaynaklardan biri olmasını önermiştir. (Tarlakazan, 2003;30)

Cumhuriyet’le başlayan ve 80 yılı aşan yeni dönemin kültür politikalarının mutlak bir gelişim gösterdiği ve TV’nin ve medyanın gençler üzerindeki olumsuz etkilerine rağmen, müzik ve müzik eğitimi adına günümüze kadar yapılanların hiç de azımsanmayacak şeyler olduğu göz ardı edilmemelidir.

Günümüzde yaşanan bunca olumsuzluklara rağmen şüphesiz ki çocuklarımıza ve gençlerimize yaşamdan zevk alabilecekleri bilincini vermek, yaşamın güzel ve anlamlı yönlerini gösterebilmek, müziğin birleştirici yönünü kullanarak Türkiye’nin gelecekteki müzik politikasını bu yönde şekillendirmek temel amacımız olmalıdır.

#### **KAYNAKÇA**

Arıcı, E., (2001), **Ahmed Adnan Saygun, Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Aydoğdu, T., (1996),”Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği” **Vakıfbank ODTÜ İnönü Vakfı ve UNESCO Millî Komisyonu Cumhuriyet Haftası Etkinlikleri**,” Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği Semineri, Ankara.

Ayvazoğlu, B., (1998), “Müzik ve Cumhuriyet”, **Türk Yurdu Dergisi**.

Doğramacı, E., (1993), **Atatürk’ten Günümüze Sosyal Değişimde Türk Kadını**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.

Güleç, C., (1992), **Türkiye’de Kültürel Kimlik Krizi**, Verso Yayıncılık, Ankara.

Günay, E., (2006), **Müzik Sosyolojisi**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Güngör, N., (1990), **Sosyo-kültürel Açından Arabesk Müzik**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Kaplan, A., (2005), **Kültürel Müzikoloji**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Katoğlu, M., (1990), “Cumhuriyet Türkiye’sinde Eğitim Kültür Sanat”, **Çağdaş Türkiye Tarihi 4 (1908-1980)**. Yayın Yönetmeni: Sina Akşin, Cem yayınevi, İstanbul.

Kavçar, C., (2003), “Cumhuriyet Döneminde Sanat Eğitimi”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, Sayı: 44, Ankara.

Kıray, B. M., (1999), **Toplumsal Yapı, Toplumsal Değişme**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Kültür Bakanlığı, (2005), “Cumhuriyet Dönemi” <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F00971966176E3ABFFFF2>. Erişim tarihi: 04.07.2007.

Millî Eğitim Bakanlığı, (1991), **II. Maarif Şurası**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

Millî Eğitim Bakanlığı, (1991), **XII. Maarif Şurası**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

Millî Eğitim Bakanlığı, (1961), **Güzel Sanatlar Komitesi Raporu**, Millî Eğitim Yayınevi.

Oktay, A., (1994), **Türkiye’de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Sağır, T., (2003), “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, **Ata Dergisi**, Sayı: 11. Konya.

Tarlakazan, B., (2003), “Atatürk ve Sanat Kavramı Üzerine Düşünceler”, **Bilge Dergisi**, Cilt: 10, Bahar Sayısı.

Taşdemirci, E., (2003),”Atatürk’ün Kültür Politikası”, **Bilge Dergisi**, Cilt: 10, Bahar Sayısı.

**T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Tebliğler Dergisi**, (1971), Orta Dereceli Okulların Birinci Devre Sınıfları ve İkinci Devre 1. Sınıf Müzik Programı.” Yayınlar ve Basılı Materyaller Genel Müdürlüğü, Ankara.

Tezcan, M., (1988), **Eğitim Sosyolojisi**, Olgaç Matbaası, Beşinci Baskı, Ankara.

Uçan, A., (1997), **Müzik Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınlar, Ankara.

Yurga, C., (2002), **20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzik**, Pagem Yayıncılık, Ankara.





## **UDU’NUN AFRIKA GERÇEKLİĞİ KORUNARAK ANADOLU BİRİKİMİNİN VERİLERİYLE YENİ RİTİM ALETLERİNİN TASARIM SERÜVENİ\***

**BAYKAL, Zafer**  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

Müzik sanatını oluşturan biriktirilmiş tüm kuralların kökeni, büyük ölçüde insanın doğasında ve kültüründe yer alır. Batı kaynakları tarihsel birikimi önemserken batı dışı kaynaklar insan doğası birikimini önemser. Bu iki düşünce arasındaki en önemli fark, insanın doğanın efendisi değil doğanın parçası olarak kabul edilmesidir. Bu çalışma doğa ve kültürle olan etkileşmeyi, Afrika'nın ilkel çalgılarından yola çıkarak, bu çalgıların maskeler ve totemlerle sembolleştirilen kültürel anlamlarını birleştirdi. Çalışmanın temel bakış açısı kültürel ve yaşamsal ayrımların müzik gibi evrensel bir dilde ortak bir çağdaş üretime dönüşebilirliği idi. Ortaya çıkartılan ürünler; iki anakaranın bilincinde müzik doğa ilişkisi kurmuştur. Coğrafi olarak birbirinden uzakta olan ve farklı tarihsel geçmişe sahip olan iki kültürün, zenginliği özde evrensel insan duyarlılığıdır. Bu duyarlılık, kültürel ve tarihsel farklılıkları çağdaş yaratımlara yansıtmıştır. Farklı amaçlara hizmet etse de ikisi de sonuçta müzik aleti olarak kullanılır. Bu ve bunun gibi ortak özellikler bulunduğça Anadolu da özellikle Van ve Avanos'ta anakaralararası birleşimin tanımı olan, yeniden tasarlanmış Udu'lar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Batı Afrika Nijerya'da İgbo kabilesine ait geleneksel müzik aleti olan udu'yu, benzer ve aynı zamanda farklı bir kültür zeminine oturtmak ve bu zemin içinde Afrika udu'sunu bir Anadolu udu'suna dönüştürerek, kısa süreli farklı kültürel etkenlerden yeniden oluşumunu değerlendirmek amaçlandırılmıştır.

Böylece Afrika udu'suna, bağlı olan; totem-maske-kabile gelenekleri ve diğer müzik aletler ile birleşiminden, Anadolu'da oluşturulan udunun bağlı olduğu; Anadolu medeniyetleri tanıçaları-Türk resmi-gelenek-kimlik ve müzik aletlerinin bu zeminde, deneysel yeni oluşumu gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Udu tasarımları Afrika udularının temel mantığını ve ezgi anlayışını koruyarak gerek form gerekse renk yelpazesi zenginleştirilmiş çalışmalar olarak tasarlandı. Doğal olarak bu tasarımların özgün yapıları özgün adlandırmalarla belirlendi. Bugüne kadar; Zafudu, Mavi Dilber, Türkmen Güzeli, Camudu, Pudu, Ludu, Dobi Biraderler adı verilen udular tasarlanmıştır. Bu uduların yapım aşamaları, şöyle özetlenebilir:

---

\* Renkli resimler için bkz.: ss.481-488.

Formlar, gelişime açık Claytone modellerinden yola çıkılarak, demir oksitli kırmızı çamurdan üretilmiştir. Ayrıca % 5 oranında şamot eklenmiştir. Form tasarımı anlayışında Anadolu çömlek tasarımlarının izlenimleri belirgin biçimdedir. Şu ana kadar yapılan tüm Udular 850-900 °C’de fırınladı. Sır kullanarak sırsız modeller üzerindeki etkileşimlerini çeşitli akustik ortamlarda denenerek en uygun formlar elde edilmeye çalışıldı. Bunun dışında, günümüzde bilinen gong, çan, ya da zil gibi metal ritim aletlerinin kilden benzer formalarda yeniden tasarlanması denemeleri yapıldı. Bu denemeler, oldukça orijinallerine uygun sesler çıkaran geniş tını yelpazesine sahip, tampere sisteminde dizi formlar sonucuna ulaşıldı (**Resim 1**, bkz.: s. 481). “Camudu” ismi verilen bu tasarımlar, 1 kg Demir oksitli kırmızı çamur kullanılarak ve % 2 şamot eklenerek elde edildi. Dizi formların her biri 0.5 cm kısaltılarak, çamur ağırlıkları % 5 azaltılmıştır. Seslendirme kolaylığı sağlamak için metal bir askı üzerine yerleştirilmiş seslendirme hem parmaklara hem de bagetle çalmaya uygun hâle getirilmiştir. Alto dizisinde parmakla çalma daha iyi sonuç vermiştir.

Bu modelin notasyon dökümü, aşağıda verilmiştir. Diğer üretilen Camudu’ya göre bu model altodur. Üretilip geliştirilen bu modelde iki çalgının sesi aynı olarak saptanmıştır.

Alto Camudu, tampere sisteme göre ses scalası



**Resim 2**

Üretilen soprano Camudu diğeri gibi üretilmiştir. Bu modelde farklı bir uygulamayla beyaz sır kullanılmamıştır. Dolayısıyla bir alt ses aralığı elde edilmiştir. (**Resim 3**, bkz.: s.481). Bu modelde de üç çalgının sesi aynı olmuştur.

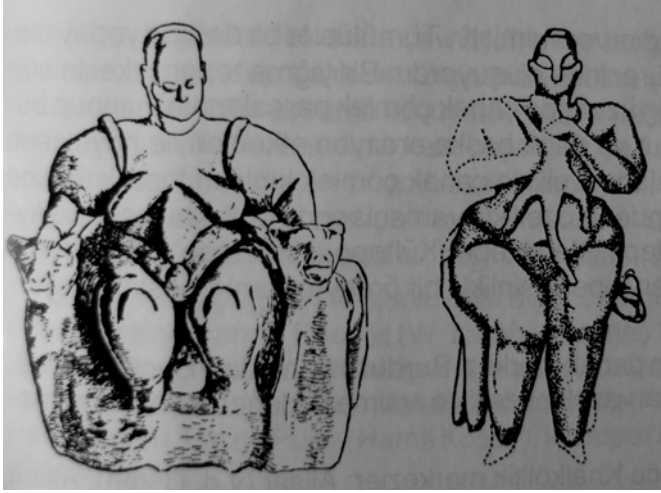
Soprano Camudu, tampere sisteme göre ses scalası



**Resim 4**

Üretilen tüm modeller, Anadolu’da yaşamış tanrıçalardan esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Özellikle, İÖ 6000-5500 döneminde yapılmış olan, pişmiş topraktan ana tanrıça heykelciklerinden esinlenildi. (Akurgal, Ekrem, 1989; 25) Doğurganlığın ve bereketin simgesi olan bu heykelciklerde ki; göğüs, kalça, bel ve sırt bölümleri üretilen uduların ana hatlarını oluşturmuştur (**Resim 5**). Ayrıca

beden formu gereği, Anadolu'da bulunan kadınların karakteristik beden formu özelliği günümüze kadar sürmektedir. Bölgede yapılan gezilerde, yaygın kadın anatomisi araştırılıp, bu formları çağrıştıran ve simgeleştirilen udu formları tasarlanmıştır.



**Resim 5**

Udu formlarının estetik kurgusu kadın bedeninin ince ve yuvarlak hatlı karakteristik anatomisinden kaynaklanmıştır. Örneğin: Zafudu olarak adlandırılan tasarım tamamıyla kadının göğüs formunun izleniminden yola çıkarak biçimlendirilmiştir (**Resim 6**, bkz.: s. 482). Bu ritim aleti dik tutulduğunda, Nuri İyem, Fikret Otyam ve Turgut Zaim'in Anadolu kadınları betimlemesindeki kafa ve özellikle göz detayları görülebilir (**Resim 7-8**, bkz.: ss. 482-483).

Zafudu, diğer tasarımlardan farklı olarak, iki delik avuç içi kullanılarak çift bateri davulu gibi cross olarak kullanılabilir. Parmaklar aracılığı ile de ritim yapıldığı zaman, farklı sesler elde etmek olasıdır. Bu modelde de aynı çamur malzeme kullanılmıştır. Çömlekçi çarkında 50 cm olan bu formu çekmek zor olduğundan iki parça hâlinde sonradan birleştirilerek elde edilmiştir (**Resim 9**, bkz.: s. 483). Bu tasarım soprano sese sahiptir.

25 ve 60 cm boylarında olmak üzere iki adet “Türkmen Güzeli” olarak adlandırılan uduların, küçük olanı kontrbas büyük olanı ise soprano sese sahiptir. Küçük olan tasarımda sadece avuç içi vurularak ritim yapılabilir (**Resim 10-11**, bkz.: s. 484). Büyük olan model de ise, ortadaki deliğin altına ve üst kısmına parmaklar aracılığı ile vurularak çalınırken; sağ el avuç içi için kullanılarak yapılan seslendirmeye rahat olanak sağlayacak biçimdedir. Bu tasarımda iki parça çamurun birleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Üretilen tüm formlarda, ses kontrolleri form yaş iken yapılıp, istenilen ses edilinceye kadar çamurun inceltilmesi sağlanmıştır. Ağız kısmı dışında avuç içi kullanılarak çalınacak boşluk için sağ ve sol el durumuna göre, avuç içi çapı ölçülerek delik açılmıştır. Böylece ritim yapacak kişi için kemiklere değmeden avuç içi ile rahat dokunabilme olanağı sağlanmıştır. Çap ölçüsü alınmadığı takdirde uzun süreli ritim sonrasında avuç içinde kemiklerde ciddi sorunlar ortaya çıkmaktadır (**Resim 12**, bkz.: s.485).

“Mavi dilber” adı verilen üçlü, seri çalınabildiği gibi ayrı ayrı çalmak üzere tasarlanmıştır. Bu üçlü; alto, bariton ve bass seslere sahiptir. Mavi dilber üçlüsünden bas sese sahip olan Sırlanması nedeniyle iki defa fırınladığı için üzerine atılan sırnın kalın olması nedeniyle seste deformasyon oluşmuştur. Bu deneyim sonunda diğer iki Mavi Dilber üzerinde, sır kullanılmayarak gövdenin ideal çap 20-25 cm olarak tasarlanmıştır. 850 °C’de fırınlanan bu modellerde gözenekler daha açık olduğu için ses kalitesi istenilen ölçüde sağlanabilmiştir. (**Resim 13**, bkz.: s. 485). Tasarlanan bütün formlar çark üzerinde şekillendirilip, ses ayarlarının yapılması ardından 15 gün süre ile kurutulmuştur..Kuruyan formlar zımparalanarak yüzey pürüzsüzleştirilip fırınlama bu aşamadan sonra gerçekleştirilmiştir.

“Dobi Biraderler” adı verilen ikili, doğrudan yaşamda ki kadından değil, tanrıça heykellerinin biçimsel soyutlamasından yola çıkılarak tasarlandı. Bu ikili de kil kalınlığı istenilen düzeyde gerçekleşmediği için, uygun rezonans boşluğu yaratılmış olsa bile beklenen ses rengi alınamamıştır (**Resim 14**, bkz.: s.486). Yapım süreçleri özetlenen özgün bu tasarımların tamamında Afrika üretimlerinin aşamaları dikkate alınmıştır. Hatta bu üretim sırasında Afrikalı kabile kadınının düşüncesi ile empati kurulmaya çalışılmış tıpkı onun gerekli gördüğü gibi formlar dolunay sürecinde pişirilmiştir.

Udu ve derili ritim aletleri arasında sıkı bir bağ olduğu bilinmektedir. Zamanla udu da üç ve dört delik daha açarak bu deliklerin deri ile kaplanıp,

ritim zenginliği sağlayan udularda üretilmiştir. Bu ilişki tıpkı Afrika da ki totem ve maskeyi birleştiren, kostümle bir bağ yakalanması gibidir. Orijinal Afrika ritim aletlerinden olan Djembe ve udu özellikleri bir araya getirilerek yeni bir ses aralığını yakalayan tasarım zengin ve özgün bir tını gerçekleştirmiştir (**Resim 15**, bkz.: s.486). Tek başına etkili bir ses sunmayan bu alet, tamamıyla ritüel bir Afrika törenindeki gibi tüm unsurları bir araya getiren bir çalgı olarak karşımıza çıktı. Bütün parçaları oturmuş, ritüelin oluşturulmasına hiç bir gerekçe kalmamış gibi, bu yeni ritim formu artık birbirleriyle bütünleşmiş formlarla bir araya gelebildi.

“Pudu” adı verilen ritim aleti Afrika’da ki evlerden esinlenilerek tasarımılandı. Bu tasarım Afrika kadınının evinin inşa ettikten sonra, onu süsleme ve boyama için gösterdiği özenin algılanmasına çalışıldı. Pudu tek başına çalınan, parmak ve avuç içinin bir arada kullanılabilirdiği bir aleti olarak tasarımılandı (**Resim 16**, bkz.: s. 487). Yüksekliği 60 cm olması nedeniyle, daha güçlü basınç yapan yumruk vurularak ta sesin elde edilmesi sağlandı. Ağız deliğinin haricinde altta bulunan deliğin tam arka tarafında eğim verilmek koşulu ile, bir sandalye üzerinde oturularak 45° eğimle çalmak, ritimciyi zorlamadan başarı ile seslendirme olanağı sağlamaktadır. Ancak, çalgının ideal seslendirme pozisyonu seslendirenin lotus oturuşu ile aleti kucağında her iki elini de rahatlıkla kullanabileceği biçimde pozisyon alışıyla gerçekleşir.

“Ludu” adı verilen form kontrbas Türkmen Güzeli’ne yardımcı, ikinci bir ses aralığı oluşturacak biçimde tasarlandı. Ludu, karşılıklı birbirini gören iki delik açılmak üzere tasarlanıp üretildi. İki ağız formu birbirinden farklı olup, tasarlanan form avuç içi ile tam karşı ağıza yapılan baskı ile derin bir bass sesin elde edilmesi sağlandı. Bu sayede her iki ağıza yapılan baskı sonucunda farklı iki bass sesi ortaya çıkmaktadır (**Resim 17**, bkz.: s. 487). En iyi ses, düz değil de kıvrımlı olan ağıza vurgu yapıldığında elde edilmektedir. Aynı zamanda bu çalgı kıvrımlı ağız kısmı, bir ip aracılığı ile bağlanarak, iki el serbest bir şekilde parmaklar kullanılarak da seslendirilmesi kolay bir alettir. Kontrbas Türkmen Güzeli sol el için kullanılmaya uygun iken Ludu sağ el için daha kullanışlıdır.

Udular, bir bateri seti gibi düşünülerek bir araya getirilip üretildi. İkidenden fazla ses aralığına olanak sağlayarak bir bütünlük oluşturuldu. Seslerin farklılığı ve bir arada olmaları nedeniyle, hem görüntü olarak hem de tınısal olarak, uygun estetik yansımaya ulaşıldı (**Resim 18-19**, bkz.: s.488). Hepsinin birbiri ile uyumlu olabileceği gibi tek tek de seslendirilebilecek şekilde ses aralıkları denemeleri yapıldı. Böylece; Alto, soprano, bass, bariton ve kontrbas seslere sahip, rezonans boşlukları ayarlanmış bir seri udu üretildi. Uduların boyları 25 cm ile 60 cm arasında değişmektedir. En küçük ölçüde olan udu, en yüksek ses perdesine, en büyük olan udu ise; en alçak ses perdesine sahiptir.

Notaya alınarak çalınan her bir ritim aleti, şu sonucu ortaya koymaktadır: Üretilenler ve ses zenginliği olan bu ritim aletleri ile her ekol müziği rahatlıkla

seslendirilmektedir. Doğa ve kültürün izlerini içinde barındıran bu aletler, Dünya müziklerinin birçoğunu seslendirmeye olanak tanıyan geniş yelpazeli ritim aletleridir.

## **ÇENG: BİR ÇALGININ TOPLUMSAL CİNSİYET ÜZERİNDEN KADIN SİMGESİ OLARAK KUZEY HİNT, TİMUR VE OSMANLI SARAYLARINDAKİ GÖRSEL MALZEMELER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ\***

**BEŞİROĞLU, Ş. Şehvar- KOÇHAN, Günay**  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### **ÖZET**

Dünya müziklerini kültürel ve disiplinler arası bir anlayışla değerlendirmek, Etnomuzikolojinin yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte gelişerek müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmaların yaygınlaşması ile de dünya müzik kültürleri içinde yeni başlıklar olarak “müzik ve kimlik”, “müzikte cinsiyet” ve özellikle de “müzik ve kadın” konusu popüler bir hâle geldi. Osmanlı-Türk musiki hayatı içinde kadının rolünü belirleyen çalışmalar da bu çerçevede, yeni bir araştırma alanı olarak önem kazandı. Doğu musiki hayatı içinde, kadının rolünü belirleyen ve araştırmacılara ışık tutan kaynakların başında yazılı ve tasviri belgeler gelir. Bu belgeler arasında görsel malzeme sağlayan başlıca tasviri kaynaklar; Osmanlı'nın ilk döneminden 19. yüzyıla kadar “minyatürler”, “litografiler”, “gravürler” ile Çarşı ressamlarının tasvirleri ve bilhassa son döneme ait “resim”, “fotoğraf” ve “kartpostallar”dır. Bu çalışmada Çeng çalgısı üzerine yapılan araştırmalardan elde edilen görsel malzeme üzerinden bu çalgıyı ve benzeri çalgıları farklı doğu medeniyetlerinde çalan kişilerin çoğunlukla kadın olması değerlendirilmesinden yola çıkılacaktır. Ayrıca, bir çalğının toplumsal cinsiyet üzerinden farklı kültürlerdeki, farklı yapısı, değişimi ve gelişimi, kadın simgesi olarak kullanılması üzerinden değerlendirmesi yapılarak, günümüzde yeniden canlandırılması için yapılan çalışmalar ve farklı yorumlar tartışmaya açılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Çeng, arp, toplumsal cinsiyet, kadın, Osmanlı Türk müziği.

### **GİRİŞ**

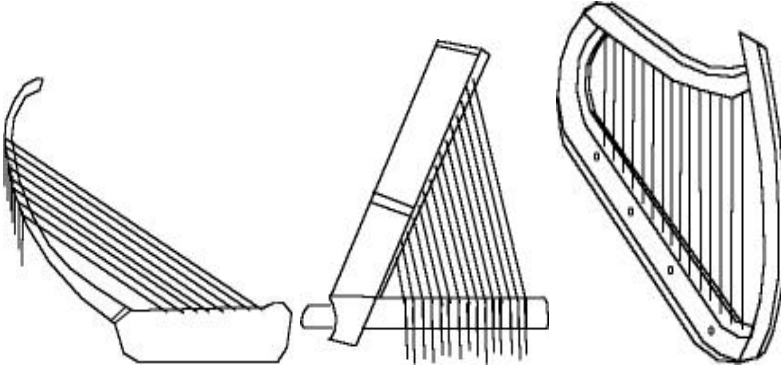
Görsel ve yazılı kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla Çeng icrasında toplumsal cinsiyet değerlendirmesi ile en çok göze çarpan özellik kadınlar tarafından tercih edilip çalınan bir çalgı olması tespitidir. Bu tespiti yapmamızda ve bu araştırmaya başlamamızdaki temel yazılı kaynak 16. yüzyılda yaşamış olan tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali'nin döneminin müzik aletlerini de anlattığı eseridir. Gelibolulu Mustafa Ali yaşadığı dönemde kullanılan müzik aletlerini tarif edip sınıflarken, çalgıları “erkek” ve “dişi” çalgılar olarak iki sınıfa ayırmıştır, ve Çeng bu gruplar içinden dişi çalgılar sınıfına dahil edilmektedir.

---

\* Renkli resimler için bkz.: ss.489-491.

## Çeng

Çeng ya da *Türk Arp*'ı olarak genelleyebileceğimiz bu çalgı, Asya kökenli bir arptır. Tel sayısı 14-35 arasında değişmekte ve kucakta dikey olarak tutularak iki elle çalınmaktadır. Türk müziği tarihinde önemli bir yeri olan Çeng'e olan ilgi tarih boyunca dönem dönem artmış veya azalmıştır. Günümüzde Çeng, genelde Türk Müziği'nin tarihsel dönemlerini icra eden topluluklarda kullanılmaktadır. 20. yüzyılın en geniş ölçekli ve en yaygın kullanılan çalgı sınıflama sistemi olan "Hornbostel-Sachs" sistemine göre, Çeng, cordophone (telli çalgılar) sınıfında yer alan arpların, *Açık Arplar* alt kategorisinde incelenebilmektedir. Hornbostel ve Sachs Arp'ı: "*tellerin ses kutusuna dikey olarak konumlanarak oluşturduğu bir düzleme sahip chordophone*" olarak tanımlar. Hornbostel-Sachs sınıflama sisteminde arplar *Çerçevesiz Arplar* (frame harps) ve *Açık Arplar* (open harps) olarak iki genel başlık altında incelenmektedir. *Açık arplar* ise *Kavisli Arplar* ve *Köşeli Arplar* olarak iki alt başlığa ayrılır.



*Kavisli Arp*

*Köşeli Arp*

*Çerçevesiz Arp*

*Açık Arplarda* teller ses kutusu ve burgu kutusu arasına gerilidir. *Köşeli arpın* boyun kısmı ses kutusuna dik açı oluşturacak konumdayken, *kavisli arpın* boyun kısmı ses kutusundan kavis yaparak uzaklaşmaktadır. *Kavisli Arp* terimi yerine bazen *Yay Biçimli Arp* terimi de kullanılmaktadır. Ancak diğer bir taraftan, bazı araştırmacılar *yay biçimli arp* terimini rezonatör kutusu olan *müzikal yay* yerine de kullanmışlardır. *Yay biçimli arplar* en ilkel arp biçimleridir, burguluk ve ses kutusu aynı ahşap gövdeden oyulur, böylece teller gerildiğinde bir yay formu oluşmuş olur. *Köşeli arpların*, düz veya kavisli ses tahtaları burguluğa 70° açı yapar. Bazı resimlerde bu açı 90° olarak da görülmektedir. *Çerçevesiz arpların* en belirgin özellikleri önde bir dikey ek bir parçaya sahip olmalarıdır ki bu parça tellerin gerginliğini desteklemeye yardımcıdır. Ön kısmında sütun olmayan arplar açık arplar olarak adlandırılır.

Çeng Osmanlı döneminde en yaygın kullanılan biçimiyle, *açık arpların* ikinci alt kategorisi olan ve yukarıda bahsedilen *köşeli arplar* sınıfına



girmektedir. Ancak, Osmanlı döneminden önce *yay biçimli arp* kategorisine uygun olan biçimlerdeki arplar Çeng olarak adlandırılmakta ve yaygın şekilde kullanılmaktaydı. Daha önce de bahsettiğimiz gibi *yay biçimli arplar* en ilkel arp biçimleridir ve arp çalgısının genel evrim çizgisini, Çeng'in yapısal değişiminde de gözlememiz mümkün olmaktadır.

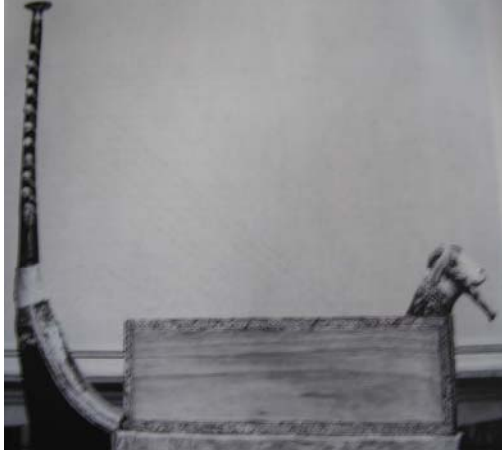
### **Arpın Kökeni ve Tarihçesi**

Arp Yakın Doğu'da bulunmuş arkeolojik belgelerde betimlenen telli çalgıların en eski örneğidir. Arpın şu ana kadar bulunabilen en erken betimsel kalıntısı, MÖ dördüncü bin yılın sonlarına tarihlenen ve Kudüs'ün 100 km kuzeyindeki Jezreek Vadisi'nde yer alan Megiddo şehrinde bir kaldırım taşı üzerinde yer alan kazıma tekniği ile yapılmış çizimdir (Braun, 1998; 5).



### **Megiddo Şehri'ndeki Kaldırım Taşı Üzerinde En Eski Arp Betimi, MÖ Dördüncü Bin Yıl**

Sümerlerin I. Ur Sülalesi'ne ait olan Ur Kral Mezarları'nda yapılan kazılarda bu döneme ait arplar bulunmuştur, bunlardan biri bugün Londra'da British Museum'da korunmaktadır. Bu arp 11 telli, dikdörtgen ses kutusuna sahip ve daha çok Sümer lirlerinde görülen plastik boğa başı betimlemesiyle süslüdür. Dönemin arpları –bu örnekte de görüldüğü gibi– genellikle 11-15 telli ve kavisli yapıdadır.



### **Ur Kral Mezarlarında Bulunmuş Arp MÖ 2450**

Bu tür kavisli arpların yerini Eski Babil döneminde, yani MÖ ikinci binlerden itibaren, köşeli arplar almıştır. Zaman zaman betimlemelerde farklı örnekleri görülse de genelde bu arplar 6 ya da 7 tellidir.



### **Ninive Güneybatı Sarayından Kabartmalar Üzerinde Betimlenmiş Köşeli Arplar, Assurbanipal Zamanı, MÖ 668-627**

Arp Sümer mitolojisinde Tanrıça İştâr ile ilişkilendirilmektedir. Yazılı belgelerden tespitle bu çalgı için “Tanrıça İştâr’ın tahtası” terimi kullanılmaktadır. Tanrıça İştâr Mezopotamya’nın en önemli tanrıçalarından biridir ve bu çalgının İştâr törenlerinde ve diğer tanrılar ve tanrıçalar için yapılan tapınak törenlerinde kullanılması ile saygınlığı olan bir çalgı olarak değerlendirilmesi bu sebepten kaynaklanmaktaydı. Özellikle erken dönem

ikonografik kaynaklarda arpa Tanrıça İştar'ın atribüsü olarak daha sıklıkla görebilmekteyiz (bkz.: s.489).

Sümerlerin aşk ve savaş tanrıçası İştar, Antik Yunan mitolojisinde aynı özelliklere sahip tanrıça Afrodite olarak karşımıza çıkmaktadır ve tanrıça Afrodite Roma panteonunda tanrıça Venüs'e dönüşmüştür. Mezopotamya'da MÖ üçüncü bin yıldan itibaren görülen bu gelenek, çağları aşarak ve başka pek çok çevre kültürü de etkileyerek Osmanlı kültürüne kadar ulaşmıştır. Nitekim ilerde tekrar değineceğimiz gibi 17. yüzyıla tarihlenen astronomi ile ilgili Osmanlılara ait bir el yazmasında Venüs gezegeninin sembolü olarak çeng çalan bir kadın figürü resmedilmiştir. Aşağıda yan yana gördüğümüz bu iki örnek yaklaşık 3500 yıllık bir inancın bir şekilde devamlılığını kanıtlayan simgesel görüntüleri yansıtmaları ve çalışmamızın toplumsal cinsiyet kuramlarına simgesel olarak oturması açısından önem taşımaktadır (bkz.: s.489).

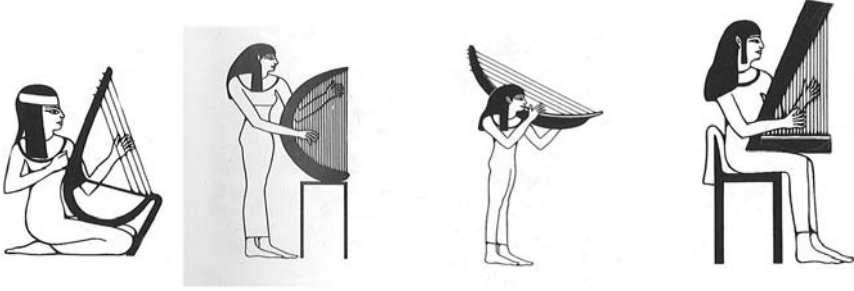
### **Anadolu**

Erken dönemlerde Anadolu'da arpa arkeolojik malzeme üzerinde sadece iki örnekte görülebilmektedir. Bunlardan biri biraz önce bahsettiğimiz Konya Karahöyük'te bulunmuş mühür üzerindeki betimdir ki bu mühür o dönemde Anadolu'da bulunan Asurlular'a aittir, diğer örnek ise Hitit başkenti Boğazköy'de bulunmuş kabartmalı bir vazo parçası üzerindeki tasviridir. Anadolu'da arpa o dönemlerde Mezopotamya ve Mısır'da olduğu kadar çok görülmemiştir, Anadolu'da daha çok lir tasvirleri bulunabilmiştir. Arpa'nın Anadolu'da o dönemde Mezopotamya ya da Mısır'da olduğu kadar çok yoğun olarak kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

### **Mısır**

MÖ üçüncü binden itibaren Mısır'a özgü *benet* adında, kürek biçimli ses kutusuna sahip ve kavisli bir arpa türü bu bölgede belgelenebilmektedir. Bu kavisli arpa genellikle 5-7 telli, ve bazı örneklerde ise 8-11 telli olarak karşımıza çıkmaktadır. Daima yerde oturarak ve dik tutularak çalınmaktadır. MÖ ikinci binin başlarından itibaren (Orta Krallık dönemi) ilerde Yeni Krallık döneminde de yaygın biçimde kullanılacak olan kavisin daha da keskinleştiği ve derin bir ses kutusu olan yeni bir arpa türü ortaya çıkmıştır. Tel sayısı 9-11 arasında değişmektedir. MÖ ikinci bin yılın ortalarında, Yeni Krallık döneminde, sandal biçimli bir ses kutusu olan yeni bir arpa türünün ortaya çıktığı görülür. Bu tür arpar oldukça büyük boyutlarda, yaklaşık bir insan boyu büyüklüğünde olabileceği gibi –ki bunların tel sayıları 9-11 arasında değişmekteydi–, daha küçük boyutlarda olanları da vardı –bunlar ise genellikle dört telliydi–. Yeni Krallık dönemindeki diğer bir yenilik de Mezopotamya'dan bölgeye aktarılan köşeli arparın görülmeye başlanmasıdır. Bu köşeli arpar oldukça büyük boyutlarda ve ağır enstrümanlardı, tel sayıları oldukça artmıştı, 17-21 civarında değişmekteydi. Kavisli ve köşeli *Arpa* Mısır'da Yeni krallık döneminde bir arada kullanılmıştı. Mısır'daki arpa'nın gelişimi ile ilgili görsel kanıtları oluşturan

arkeolojik belgeler üzerinde, yani papirüslerde ve tapınak duvarlarında, betimlenen müzisyen figürleri arasında aşağıda da örneklerini görebildiğimiz kadın arp çalgıcıları da gözlenebilmektedir (bkz.: s.490).



### Antik Mısır'da Kullanılan Arp Çeşitleri ve İcra Eden Kadın Betimlemeleri

#### Antik Yunan ve Roma

Antik Yunan'da daha önce bahsedilen arp türlerinin üçü de görülebilmektedir. Arpın Anadolu kültürleri vasıtasıyla Antik Yunan kültürüne aktarıldığı ve oradan da Roma uygarlığı tarafından benimsendiği sanılmaktadır. Antik Yunan ve Roma'da da ikonografik kaynaklarda kadın arp çalgıcılarını görmemiz mümkündür (bkz.: s.490).



### Antik Yunan ve Roma'da Arp Çalgıcıları

### Orta Asya'da Arp

20. yy başlarında Altay dağlarındaki Pazırık ve Başadar vadilerinde araştırma yapan Rudenko ve Gryaznov adlı iki Sovyet araştırmacı bu bölgede eski kilim parçaları ve çeng kalıntıları bulmuşlardır. Rudenko bu bölgede yaşayan halkın tarihinin MÖ 1700'lere uzandığını ortaya çıkarmıştır. Orta Asya devleti olan Hunlar, Uygurlar ve İlhanlılar da çeng çalgısını kullanmışlardır. Bu açıdan bakıldığında çengin Kafkas devletlerinde ilk sınıflı toplumlardan itibaren yaygın biçimde kullanıldığı düşünülmektedir. Uygurlar'da 9. ve 10. yüzyıllarda kullanıldığı bilinen Kungkan, dikey ve köşeli bir harpti. Azerbaycan'da arp benzeri antik telli bir çalgı, *çeng* veya *ceng* olarak adlandırılmaktaydı. Azerbaycanlı arkeologlar çeng'e ait buldukları ilk kalıntıların milattan önceki dönemlere tarihlendiğini ortaya koymuşlardır. Azerbaycan'ın antik uygarlık merkezlerinden biri olan, Berde şehri yakınlarındaki Şaturlar köyünde yapılan bilimsel kazılarda, kilden yapılmış bir kap parçası üzerinde çeng çalan bir kadın betimlemesine rastlanmıştır ve bu parça MÖ 4.-3. yüzyıla tarihlenmektedir (Mecnun Kerimov, **Azerbaycan Gedim İsimli Çalgı Aletleri, Çeng.** Basılmamış Çalışma, s. 35). Köşeli harpler, Orta Asya yoluyla, 14. yüzyılda Uzakdoğu'ya ulaştığı Çin köşeli arpından (Kung-hau) anlaşılmaktadır.



Orta Asya'da Kadın Müzisyenler

### Araplar'da Sanj veya Cang

Bu çalgı Arap Yarımadası'nda İslamiyet öncesi dönemden 15. yüzyıllara kadar kullanılmıştır. George Farmer, İslamiyet öncesi dönemde, 1. ve 6. yüzyıllar arasında, Araplar tarafından kullanılan çalgı aletleri arasında arpı

saymaktadır. Bu çalgı için yüzyıllara göre farklılık göstererek *Sanc* ve *Cang* adları kullanılmıştır. Binbir Gece Hikâyeleri'nde ise iki farklı *Arp* türünün adı geçmektedir, *cank* ve *cank acemi* (Farmer, 1929; 16). *Cank Acemi* adı İran'daki bir *Çeng* türünü anlatmak için kullanılmıştır.



### 10. Yüzyıla Ait Bir Madenî Kap Üstüne Resmedilmiş Sanj veya Cang Çalan Arap Kadın Figürü

#### Eski Hindistan ve Moğol Sarayı'nda *Arp*

Hint Yarımadası'nda telli çalgıların görülmeye başlandığı en eski dönem tarihöncesi çağlardır. Orta Hindistan'daki bazı mağaralardaki duvar resimlerinde ve Hint uygarlığının antik yazmalarında arplar ve lirler görülebilmektedir. Bu mağara resimlerinde arpın genellikle yay biçimli, kavisli bir boynu olduğu görülür. Ramayana adlı eserde yayın arpla ve okun plektrum (mızrapla) karşılaştırıldığı görülmektedir. (B.C. Deva) Genellikle araştırmacıların ortak fikrine göre *Kavisli* ve *Köşeli Arplar* Mezopotamya'da ortaya çıkıp oradan doğuya yayılmışlardır. Köşeli

arplar Uzak Doğu'da yaygınlık gösterirken, yay biçimli arplar güneye ve Güney Asya'ya (Hint Yarımadası'na) yayılmışlardır. Özellikle Mezopotamya'da MÖ 3000'lerde görülen yay biçimli arplar MÖ ikinci yüzyıldan itibaren Hindistan'da sık rastlanılır hâle gelmiş ve yaygınlaşmıştır. Araştırmacılara göre *Kavisli Arp* MS 500'lerden (4. yy.) önce Hindistan'ın güney kıyısından Burma'ya kadar ulaşmıştır.

#### İran'da ve Timur Sarayı'nda *Çeng*

Dikey tutularak çalınan köşeli arpın Mezopotamya'dan ve Mısır'dan İran'a aktarıldığı ve İslamiyet öncesi dönemde arpın İran'da kullanıldığı bilinmektedir. Sasani kralı I. Şapur'un Bişapur'daki sarayının kalıntıları arasında bulunan mozaik paneller üzerinde 6 telli köşeli bir *Arp* betimi bulunmuştur. Bu mozaik üzerinde resmedilen ziyafet sahnesinde, bir kadın tarafından çalınan arpın ince bir boynu, geniş bir ses kutusu vardır, boyutları icracının boyundan uzundur. Sasani Kralı II. Hüsrev zamanından kalan "Taki Butsan" adlı mağaradaki duvar

resimlerinde de *Arp* betimlemelerine rastlanmıştır. Saray hayatını tasvir eden bu betimlemede kralın teknesinde köşeli bir arp çalan bir kadın krala eşlik eder vaziyette resmedilmiştir. Bu betimlemelerde üç tür *Arp* görülmektedir: Dik köşeli arplar, dik ve eğik tutulan *Arplar* ve mızrapla çalınan akortlanabilen köşeli arplar (bkz.: s.490).

### **Osmanlılarda Çeng**

Osmanlı Devleti 14. yüzyılın büyük kısmını genişleme ve egemenlik alanını korumaya çalışmakla ve ayrıca yönetim yapısını kurmakla geçirdiğinden, bu dönem boyunca sarayın egemenliğinde ve korumasında olan kültürel aktiviteler uygulama açısından sınırlıydı. Ancak Sultan II. Murat döneminden itibaren Bursa ve Edirne sarayları Asya'daki Timur saraylarından gelen bilim adamları, şairler, sanatçılar ve müzisyenler tarafından ziyaret edildi. 15. yüzyılda Osmanlılar'ın başkenti İstanbul Sarayı, kültürel merkez olan Herat'ı ve Sultan Hüseyin Baykara'nın (1469-1506) Herat Sarayı'nı tüm sanatların koruyucusu olan bir model olarak görüyordu. 17. yüzyıla kadar, Osmanlı sanatçıları komşu kültürlerle iletişim içinde oldukları ve bu merkezlere seyahat ettikleri gibi, çevre kültürlerde yetişmiş sanatçılar da Osmanlı sarayını ziyarete gelmişlerdir ve bu seyahatler sonucunda farklı toplumlarla kültür alışverişleri sağlanmıştır (bkz.: s.491). Bu açıdan bakıldığında, Bağdat, Herat, İsfahan, Şiraz, Tebriz, Semerkant, Buhara, Horasan, Edirne, Bursa ve İstanbul gibi kültür merkezlerinde yapılan minyatürler bu dönem müziği hakkında önemli görsel belgelerdir. Bu temel görsel malzemeleri incelerken Kuzey Hindistan'dan Timur Sarayı'na ve Osmanlı'ya geniş bir coğrafyayı düşünmek gerekmektedir, zira 17. yüzyıl öncesinde bu saraylar model olarak alınmış ve İstanbul'un kültürel merkez olarak yükselmesinde etkili olmuştur. 15. yüzyılda, Abdülkadir Meragi, Timur ve Ahmet Han Celayir saraylarında kullanılan müzik aletlerinden bahsettiği eserinde çengden de bahsetmiştir. Yine aynı dönemde, Osmanlı Sarayı'nda, Ahmedî Dai, Ahmetoğlu Şükrullah, Hızır bin Abdullah, Kırşehirli Nizameddin ve Ladikli Mehmed Çelebi, Dursun Bey, ve Nihani tarafından yazılan eserlerde karşılaşılan müzik aletleri, Abdülkadir Meragi'nin Timur Sarayı'nda bahsettiği müzik aletleri ile benzerlikler göstermekte, ve benzer kültürel ve müzikal pratikleri anlatmaktadır. 15. yüzyılda, II. Murat döneminde yaşayan Ahmedoğlu Şükrullah, o dönemde Türkler tarafından kullanılan dokuz çalgıdan söz ettiği eserinde *Çeng*'den de bahsetmektedir.

### **Toplumsal Cinsiyet**

Bu gördüğümüz örneklerden yola çıkarak Osmanlı-Türk Müziği kültürü içinde *çengin* kadın kimliği ile ilişkisini tespit edebilmek için öncelikle toplumsal cinsiyet teorileri konusunda bir ön değerlendirme yapmamız gerekmektedir. Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak kültür tarafından belirlenen ve aynı zamanda kültürü şekillendiren bir olgudur. Müziği bir kültür ürünü olarak ele alıp analiz eden etnomüzikoloji biliminde, toplumsal

cinsiyet araştırmaları özellikle 1970'lerden itibaren, yükselen feminist hareket ve antropolojideki gelişmelerin de etkisi ile, önemli çalışma alanlarından biri olmuştur. Kültür tarafından belirlenmiş, cinsiyetler arasındaki ayrımlar hakkındaki düşünme biçimlerinin müzikal alana etkileri, müzikal davranışları nasıl ve ne şekilde belirlediği gibi konular müzikte toplumsal cinsiyet çalışmalarının temel sorularındandır. Bu çalışmaların önemli bir kısmı “müzik ve kadın” konusunu ele alırken, “kadınlık” ve “erkeklik” durumlarının müzikal kültürleri belirleyiciliği daha net bir biçimde ortaya konulmuştur. Yalnızca kadınlara ait olan repertuarlar, besteler, müzikal etkinlikler, tüm bunların kadının toplumsal konumuna etkileri, ve toplumun tümüne etkileri vb. konular, toplumsal cinsiyet çalışmalarının alt kategorilerinden biri olan “müzik ve kadın” çalışma alanının araştırmaları arasında özellikle yer tutmaktadır. Bunların yanı sıra etnomüzikolojinin önemli araştırma alanlarından bir diğeri olan organoloji (yani çalgı bilim) alanında toplumsal cinsiyet açısından yaklaşımların dünyadaki çok çeşitli kültürler üzerinden uygulandığı, örneğin yalnızca kadınlara ya da erkeklere özgü çalgılar, çalgı repertuarları vb. konuların araştırıldığı, çalışmalar yapılmış ve yapılmaktadır. Dünyadaki çeşitli kültürler üzerine yapılmış bu tür çalışmalar ve tespitlerden örneğin ilk akla gelenler: Batı Afrika'da yaşayan Berberi bir kabile olan Tuareg'lerde yalnızca kadınların ve özellikle yaşlı kadınların çaldığı *imzad* adlı tek telli yaylı bir çalgı ve bu çalgı repertuarı üzerine yapılmış çalışmalar. Bir Japon flütü olan Shakuachi'nin yalnızca erkekler tarafından çalınabiliyor olması ve aynı zamanda onlar için bir statü sembolü olması. Bunun yanı sıra Avustralya yerlilerinin ünlü nefesli çalgısı didgeridoo'nun da yalnızca erkeklere özgü bir çalgı olması gibi örnekler sayılabilir.

Osmanlı-Türk Müziği kültürü içinde toplumsal cinsiyet araştırmaları ve özellikle kadının konumu ve kimliği ile ilgili günümüzde yapılmış çalışmalar nadir olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konularda yapılmış modern araştırmalar çok azdır. Bu çalışmalar içinde Osmanlı-Türk Müziği'nde kullanılan çalgılar ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine ise doğrudan değinen geniş kapsamlı hiçbir çalışma araştırmamıza rağmen bulunamamıştır. Ancak bildirimizin başında da değindiğimiz gibi 16. yüzyılda Gelibolulu Mustafa Ali'nin döneminin müzik aletlerini dişi ve erkek enstrümanlar olarak sınıflaması böyle bir tespitin neden yapıldığı konusunun irdelenmesi açısından önem taşımaktadır. Bununla birlikte birazdan bahsedeceğimiz, bize fikir veren ve ipuçları bulduğumuz diğerkaynaklarda da çengin kadınlara özgü bir çalgı olduğuna kısmi olarak değinmeler bulunmaktadır ve seyyahların betimlemeleri de bu konunun temel anlayışını destekler niteliktedir. Minyatürlerde kadın çeng çalgıcılarının özellikle görülmeye başlanması 14. yüzyılda Tebriz'dedir. Ayrıca daha önce de bahsettiğimiz 17. yüzyıl Osmanlısı'na ait astronomi ile ilgili bir el yazmasında çeng çalan kadın figürü Venüs gezegeninin sembolü olarak kullanılmıştır (bkz.: s.491). Tüm bu bilgiler de çengin toplumsal cinsiyet bağlamı içerisinde incelenmesinin önemli bir çalışma alanı olduğunu bize göstermektedir ki bu



çalışmanın amacı bu tespitleri yaparak bir ön değerlendirme yapmak ve ileride yapılacak detaylı araştırmalara bir kapı açmaktır.

Walter Feldman'ın da bu çalışmayı destekleyen benzer bir tespiti bu konu ile ilgili detaylı bir çalışma yapılması gerekliliğini destekler niteliktedir: "...Diğer bir taraftan çeng, sarayda da çalınabildiği gibi, Venüs inancı ile de güçlü bağları vardı. Fars ve Türk şiirinde Venüs dans ederken çalınan çalgı *Çeng*'dir. Böylelikle, Harem'in simge enstrümanlarından biriydi *Çeng*."

Diğer bir araştırmacı Walter Denny de *Çeng*'in kadın çalgıcılarla ilgisine dikkat çekmektedir: "Arp veya çeng genellikle kadın çalgıcılarla ilişkilendirilir ve Harem etkinlikleri sahnelerinde bu durum gözlemlenebilir." (bkz.: s.491)

Osmanlı'daki gündelik yaşam konusunda bilgi veren, gravür ve taş baskılar içeren seyahatnamelerin en eskilerinden biri 1530'larda yaşayan Guillaume Postel'e aittir. Fransız Kralı I. François tarafından elçi olarak gönderilen Postel, İstanbul'a gelmiş ve **Republique des Turcs** adlı kitabı 1560'da yazmıştır. Bu kitapta çeng'in tarif edildiği ve resimlerinin gösterildiği bölümde, Postel *Çengi* topluluklarındaki genç kızların dans ve müzikteki rollerine, dans yeteneklerine özellikle işaret etmektedir. *Çeng*'in çengi dansında kullanıldığını ve çalgının oturarak ve bacakların arasında tutularak çalındığını da anlatmıştır.

## SONUÇ

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının sadece yaşayan kültürlere ve geleneklere uygulanmakla sınırlandırılmayıp, tarihsel kültürlerin de bu açıdan incelenebilmesi, simgeler ya da kodlar üzerinden de tarihsel öğeler içerisinde değerlendirmeler yapılabilmesi, ve bu konuların günümüz akademik çalışmalarında özellikle Türk müziği açısından ele alınması gerekmektedir. Bu örneklerden yola çıkarak bu çalışmada yaptığımız değerlendirme ve sonuç, çengin Osmanlı-Türk kültüründe özellikle kadınlarla ilişkilendirilen bir çalgı aleti olduğu, bu durumun Osmanlı Sarayı kültür yaşantısına büyük etkileri olan Moğol ve Timur saraylarındaki uygulamalarla benzerlikler gösterdiği ve bu geleneğin Yakın Doğu'nun en eski medeniyetlerinden itibaren aktararak Osmanlılar'a kadar ulaştığıdır. Bununla birlikte çeng Osmanlı'da dans eden kadın ile de özdeşleştirilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu durum görsel örneklerle de desteklenmektedir. Nitekim *çengi* sıfatı Osmanlı'da hem "*çeng* çalan kadın" ve hem de "dans eden kadın" için kullanılmaktadır.

## KAYNAKÇA

Alp, S., (1999), **Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap**. Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları, No: 6.

Aksoy, B., (1994), **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Türk Musikisi**, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aksoy, B., (1999), Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın, **Osmanlı**, 10, 778-800.

Aksoy, B., (1999), Ortadoğu Klasik Musikisinin Bir Merkezi İstanbul , **Osmanlı**. İstanbul: 10. 801-814.

Ali Ufki [**Hazırlayan:** Prof. Dr. Şükrü Elçin], (1976) **Mecmua-i Saz-ı Söz**. Ankara: MEB Yayınları.

Altınay, A. R., (1930). **Hicri 12.Asırda İstanbul Hayatı**, İstanbul: Devlet Basımevi.

Altındal, M., (1993). **Osmanlı'da Harem**, İstanbul: Altın Kitaplar.

And, M., (1982). **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

And, M., (1985). **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

And, M., (1993). **16.Yy Da İstanbul (Kent, Saray, Günlük Yaşam)**, İstanbul: Akbank Yayınları.

Ataman, S. Y., , [Yayına Haz: Süleyman Şenel]. (1997). **Türk İstanbul**, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Beşiroğlu, Ş. Ş., (2002). Osmanlı Musikisi ve Kadın, **Türkler**, İstanbul: 12, 454-463.

Beşiroğlu, Ş. Ş., (2003). Osmanlı'da Musıki, Raks ve Kadın, **İstanbul Dergisi**, İstanbul: 45, 69-72.

Beşiroğlu, Ş. Ş., (2006). Osmanlı'da Raks: Köçekler, Çengiler, **Folklor Edebiyat Halk Oyunları Özel Sayısı**, Ankara: 45, 111-128.

Braun, J., (1998), "The Earliest Depiction of a Harp (Megiddo late 4. mill B. C.): Effects on Classical and Contemporary Cultures", Ellen Hickmann ve Ricardo Eichmann (ed.). **Studien zur Musikarchäologie 1: Orient-archäologie 6**. Rahden/Westf.: Leidorf. 5-10.

Dinçol, B., (2003), (2. Basım) **Eski Önasya ve Mısır'da Müzik**. İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları: 14.

D'ohsson, (197?). **18. Yüzyıl Türkiyesi'nde Örf ve Âdetler**, İstanbul : Tercüman Yayınları.

Evren, B., Can, D. G., (1997). **Yabancı Gezinler Ve Osmanlı Kadını**, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Farmer, H. G., (1929), **A History of Arabian Music**. London.

Feldman, W., (1996). **Music Of The Ottoman Court**, Berlin Inter Cultural Institute.

Kantemiroğlu [Yayına Hazırlayan: Prof. Yalçın Tura], (2000). **Kitab'ül İlmü'l Musiki Ala Vechü'l Hurufat**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kerimov, M., (Basılmamış Eser), **Azerbaycan Gedim İsimli Çalgı Aletleri, Çeng**, s. 35.

Koskoff, E., (1997). *Introduction*, Edited By Koskoff, Ellen, **Women and Music Cross-Cultural, Perspective**, Urbana And Chicago: University of Illinois Press, s. 1-14.

Lawenklaui, J., *Viyana Nationalbibliothek*, Codex Vindobonensis: 8615.

Mc Clary, S., (1999). **Feminine Endings, Music, Gender ad Sexuality**, Minnesota: University of Minnesota Press.

Micklewright, N. (2000) *Müziyenler ve Dans Eden Kızlar: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeler*", Editör Zilfi, Madeline, **Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları**, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 144-160.

Montagu, Lady Marry Wortley, (?) **Türkiye Mektupları**, İstanbul: Tercüman Binbir Temel Eser.

Montran, R., (1990). **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Saz, L., , [Yay. Hazırlayan: Sadi Borak] (1974). **Haremin İç Yüzü**, Ankara: Milliyet Yayınları.

Saz, L., (2000). **Anılar (19. Yüzyılda Saray Haremi)**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları.

Sılay, K., (2000). Editör Zilfi, Madeline, Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü, **Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları**, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 188-203.

Şeker, M., (1997). *Gelibolulu Mustafa Âli Ve Mevâ'idü'n Nefais Fi Kavâ'idü'l Mecalis*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tuğlacı, P., (1985). *Osmanlı Saray Kadınları*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Uluçay, Ç., (1992). *Harem*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Wade, B. C., (1998). **Imaging Sound,: An Ethnomusicological Study of Music, Art and Culture in Mughal India**, Chicago: The University of Chicago Press.



## TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN MÜZİK DERSLERİNE YANSIMASI

**BOLAT, Melike**  
TÜRKİYE/TURÇIA

### ÖZET

Bu çalışmada, bilgisayar ve destek gereçleri, video, CD, kaset, CD ve kasetçalar, tepegöz ve slayt göstericisi gibi teknolojik araçların genel olarak müzik derslerinde nasıl kullanılabilceği ve bunun sağladığı avantaj ve dezavantajlar ele alınmıştır. İlköğretimde haftada yalnız bir saat, ortaöğretimde ise haftada yalnız bir veya iki saat ile sınırlandırılmış müzik dersinde konu bütünlüğü içinde ders işlemeye gayret gösteren müzik eğitimcilerini, ders işlerken teknolojik araç-gereçleri kullanmaya teşvik etmek ve kullanılan teknolojilerin müzik derslerindeki etkisi konusunda bilgilendirmek amaçlanmaktadır.

Araştırma verileri, kaynak tarama yöntemiyle toplanmasının yanı sıra, bir yükseköğretim kurumunun seçmeli genel müzik dersinde yapılan birkaç uygulamayla ve bu konuda öğrencilere sorulan sorulara verilen cevaplarla elde edilmiş, grafiklerle de desteklenmiştir.

Yapılan araştırmalar ve öğrencilere sorulan sorulara dayanılarak elde edilen veriler ışığında, kullanılan teknolojik araç-gereçlerin, öğretim sürecini zenginleştirilmesi, hızlandırması, öğrenmeyi artırıp daha kalıcı hâle getirmesi, öğrenciyi ve öğretmeni güdülemesi, öğrenci ve öğretmen açısından zaman tasarrufu sağlaması gibi birçok açıdan müzik derslerine etkisi olduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Teknolojik gelişim, müzik eğitimi, öğretme-öğrenme.

### ABSTRACT

#### **The Reflection of Technological Improvements to Music Lessons**

In this research, technological appliances like as computer and support appliances, video-CD-tape, CD-DVD-tape player/recorder, overhead projector, audiovisual aids and e.t.c in general music lesson and advantages-disadvantages were discussed. Music lessons are limited to one or two hours in a week for the primary and secondary education. This study is also aimed to inform the encouragement of utility of technology and effect of techolological improvement on music lessons.

Research data were complied by searching of literature and more, some question which replies by students about the technology in music lessons. In order to support this study the graphics were used as well.

Finally, technological appliances are necessary to support, enrich and accelerate education process, make permanence and the verification of the motivation of the student and the teachers as well. Furthermore, technological appliances will provide more time to students and teachers, and offer advantages for music lesson.

**Key Words:** Technological improvement, music education, teaching-learning.

## GİRİŞ

Her tarafın ses ağıyla örülü olduğu dünyaya gelirken biz de, dünyaya 440 frekans değerindeki “la” sesinde ağlayarak ilk katkımızı yaparız. İnsanlığın bildiği en eski ve en ilkel iletişim yöntemi sestense geçer. Müzik eğitimiyle sesleri daha iyi tanırız, dinleriz, beğenimizi geliştiririz, eğleniriz... Müzik insan yaşamında, bireyin sağlıklı, başarılı, duyarlı, mutlu, dengeli, doyumlu olması; toplumlar arasında tanışma, kaynaşma, paylaşma, işbirliği, bütünleşme sağlama; kültürü artırması, nesilden nesile aktarılması, kültürler arası ilişkileri zenginleştirici özellikleri bulunması gibi işlevlere sahiptir. Müzik, bir eğitim aracı ve yöntemi, hatta başlı başına bir eğitim alanıdır.

Müzik eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı (ve yöntemli) olarak müziksel davranışlar kazandırma veya bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı (ve yöntemli) olarak müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir. (Uçan, 2005; 223) Eğitimin gerçekleşmesi için bize yararlı olabilecek ve günümüzde göz ardı edemeyeceğimiz bilim alanları vardır: Eğitim Teknolojisi ve Öğretim Teknolojisi.

Teknoloji, bilimin uygulamalı bir sanat dalı hâline dönüşmesidir. Uygulamalı sanat terimi, Fransız sosyolog tarafından kullanılmış ve kısaca “technique” olarak isimlendirilmiştir. Jacques Ellul, teknolojiyi bir technique uyarınca yapılmış bir makine olarak görmüş ve bu technique’nin ancak küçük bir bölümünün makine tarafından ifade edilebildiğinden bahsetmiştir. Belirli bir teknik sayesinde sadece makinenin değil, bu makineye ait öğretimsel uygulamalarında gerçekleştirilebileceğinden söz etmiştir. (Gentry, 2)

Eğitim Teknolojisi; öğretme-öğrenme süreçlerinin tasarlanması, uygulanması, değerlendirilmesi ve geliştirilmesi işidir. Öğretim teknolojisi ise; bilimlere veya sanatlara ilişkin herhangi bir konunun kuramsal olarak kazandırılabilmesi için öğrenmenin yönlendirilmesidir. (Günay-Özdemir, 2003; 17-18)

Bilimin sadık hizmetkârı teknoloji her geçen gün hayatımıza biraz daha fazla yerleşmekte ve birçok açıdan insanlığın işini kolaylaştırmaktadır. Teknolojinin kullanımı tüm alanlarda olduğu gibi müzik eğitimi alanında da hızla yaygınlaşmakta, geleneksel eğitim şekli yer yer şekil değişmekte, yer yer terk edilmektedir. Bilgisayar, projektör, video, dvd-cd-kaset oynatıcılar ve

kaydediciler, elektrikli piyano, synthesizer, online sistemlerin müzik eğitiminde kullanılması, müzik öğretmenine üstünlük sağlamaktadır.

Meslekî eğitime katkının yanı sıra çağın gerektirdiği teknik donanıma sahip bireyler yaratmada son derece etkili olan bu sistemler, 21. yüzyılda damgasını vurarak ihtiyacı olan bilgiyi nerede ve nasıl bulacağını bilen, ezbercilikten uzak, araştırmacılık ruhuyla yetişmiş bir gençlik yaratılmasında çok büyük bir paya sahip olacaklardır. Teknoloji destekli çağdaş eğitim öğrenciyi, görsel ve işitsel araçlarla donatılmış eğitim ortamında yetiştirip, yaparak-yaşayarak öğrenen, düşünen, araştıran ve araştırmalarının sonucunu toplum yararına sunan bireyler hâline getirirken, öğretmenin pozisyonunu da değiştirmeye başlamıştır. (Levendoglu, 2004; 3)

Ancak, teknoloji eğitim/öğretim sürecinde bağımsız bir değişkendir; yerinde kullanılması durumunda etkili sonuçlar alınabilir. Carnegie Komisyonunun bu konuyla ilgili vardığı sonuç şöyledir: “Teknoloji öğretimde yardımcı bir rol üstlenmelidir, öğretimin amacı hâline getirilmemelidir. Bizler, gelişmiş teknoloji kullanımının öğretimde doyum ve başarıya ulaşabilmek için tek başına yeterli olduğuna inanmıyoruz. Öğretim teknolojileri kullanıldığında sıradan bir insan, üstün bir performans gösterebilir; yoksa gelişmiş teknoloji kullanmak tek başına yeterli olmayacaktır.” (Gentry, 3)

Öğretmen, hedef davranışları kazandırırken görsel-işitsel araç-gereçleri yerinde kullanmalıdır; çünkü bunlar öğrenmeyi kolaylaştıran ve kalıcılığı sağlayan önemli değişkenlerden biridir. Seçilen araç-gereçler (film, kaset, slayt, tepegöz, harita, tablo, grafik, resim, vb.) hedef davranışlarla ilgili olmalıdır. (Sönmez, 2004; 209)

Müzik eğitiminde, teknoloji uygulamaları sayesinde, müzik dersinin öğrenciler üzerinde daha ilgi çekici bir hâle geldiği fark edilmiştir. Ayrıca, kendi öz güvenlerini kazanmaya yardımcı olduğu, daha verimli ve etkili bir öğrenmenin sağlandığı, grup çalışmalarını güçlendirdiğini, eleştireci düşünce ve problem çözümünü olumlu yönde etkilediğini, müziğin bilim ve sanat boyutuyla kavranabildiği, aktif katılımı müzik dersinden daha fazla keyif alındığı yapılan araştırmalarda gözlemlenmiştir. (Arapgirlioğlu, 2003; 160- 164)

## **1. Problem Cümlesi**

Teknolojik Gelişmelerin müzik derslerine yansısı nasıl gerçekleşmektedir?

## **2. Alt Problemler**

- Derslerde teknolojiden yeterince faydalanılmış mıdır?
- Projeksiyon kullanılması motivasyonunuzu etkilemiş midir?
- Ders notlarınızı nasıl elde etmek isterdiniz?
- Müzik dinleyerek ders işlemenin etkisi nedir?

### 3. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı; gelişen teknolojik araç-gereçlerin, eğitimin bütün alanlarında olduğu müzik alanında da kullanılması gerekliliğini, teknolojik araç-gereçlerin müzik dersine sağladığı üstünlükleri ve olumsuz yönleri ortaya koymaktır.

### 4. Araştırmanın Önemi

Araştırma kapsamında yapılan incelemeler sonucunda, müzik derslerinde kullanılan teknolojik araç-gereçlerin, öğretim sürecini zenginleştirilmesi, hızlandırması ve kalıcılığı sağlaması, öğretmen odaklı eğitimin kapsamına öğrenciyi de dâhil etmesinin önemi vurgulanmaktadır.

### 5. Yöntem

Bu araştırmada betimsel yöntem kullanılarak durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

#### Evren

Z.K.Ü. Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde Güzel Sanatlar Seçmeli Müzik dersi alan öğrenciler evreni oluşturmuştur.

#### Örnekleme

Evreni oluşturan 26 öğrenciyi ulaşıldığı için örnekleme alma yoluna gidilmemiştir.

#### Verilerin Toplanması ve İşlenmesi

Araştırmanın verileri, bu konuda yapılan çalışmalar derlenerek ve Z. K. Ü., Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde Güzel Sanatlar Seçmeli Müzik Dersi alan öğrencilere sene sonunda yapılan "Müzik Dersi Değerlendirme Formu"na verilen cevaplar ile toplanmıştır. Bu bilgiler ışığında bilgiler işlenmiş ve yorumlanmıştır.

#### 1) İlgili Çalışmalar

Shana Kirk "Do Music Teachers Have Responsibility to Teach with Technology" (Müzik öğretmenleri Teknolojiyle öğretmek için sorumluluk sahibi mi?) konulu makalesinde, aslında müziğin bir parçası gibi teknolojiyi öğrencilerimize öğretmek konusunda görevli olup olmadığımızı ya da kolayca kullandığımız teknolojik araçların öğretmeyi kolaylaştırıp kolaylaştırmadığı sorularına cevap aramıştır. Çıkış noktası ne olursa olsun, öğrencilerin kendi müziklerini yapmalarının ödülünden aldıkları zevki ve tüm dünyayı değişen dünyadaki sanatlarının geleneksel öğelerle bağlantısını kurmaya müzik teknolojilerinin yardımcı olduğu sonucuna varmıştır. (Kirk, 2006; 72-73)

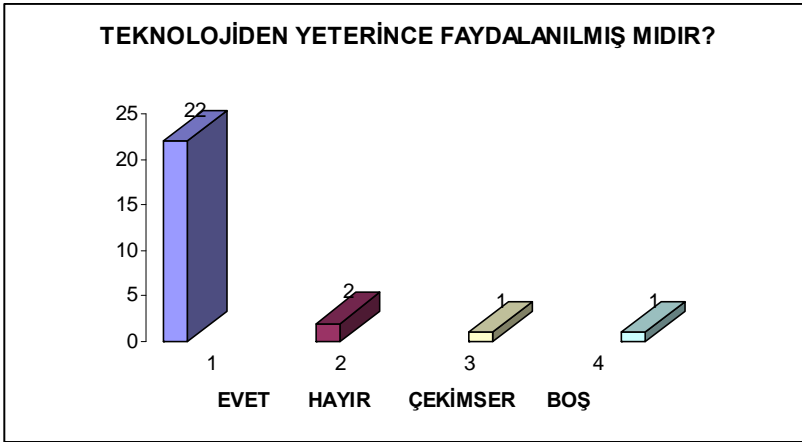


Richard B. McKenzie “Faculty: Embrace the Tech- Supported Classroom” adlı makalesinde, video ve ses teknolojilerinin asla kullanılabileceğine inanmadığı mesleki eğitim veren okullarda kazançlı bir durum sunduğunu ve teknolojinin eğitim bilgimizi zenginleştireceğini belirtiyor. Bununla beraber kendi öğrencilerinin teknolojiyle eğitimi sevdiğini gözlemliyor ve zaman kazandırdığını, sınıfta zamanın daha verimli kullanıldığını, kalıcı öğrenenin sağlandığını ekliyor. (McKenzie, 2007; 62- 63)

## 2) Bulgular ve Yorumlar

Z. K. Ü. Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü’nde Güzel Sanatlar Seçmeli Müzik uygulanmaktadır. Bu ders özengen ya da mesleki amaçlı değil, genel amaçlı müzik dersidir ve bu dersi 26 öğrenci seçmiştir. Ders içeriği fakülte yönetimince, teorik, haftada 2 saat ve 2 kredi olarak belirlenmiştir. Öğrenciler 18-24 yaş arasındadır. Daha önce ilköğretim ve ortaöğretimden genel müzik dersi görerek gelmişlerdir. Bu çalışma ile ilgili olarak, dönem sonunda dersi seçen 26 öğrenciye uygulanan dönem sonu dersi değerlendirme formunda, alınan sonuçlar şöyledir:

Öğrencilere “teknolojiden yeterince faydalanılmış mıdır?” diye sorulduğunda 22 kişi evet, 2 kişi hayır cevabını vermiş, 1 kişi çekimser kalmış, 1 kişi de soruyu yanıtlamamıştır.



Derste teknolojik anlamda bilgisayar, projeksiyon, cd-dvd oynatıcı, fotokopi, tepegöz, slaytlar kullanılmıştır. Teorik konuların işlenmesinde projeksiyon, müzik dinletilirken cd-çalar ve dersle ilgili bir film yada konser seyredilirken dvd oynatıcılar, notasal uygulamalarda tepegöz ve slaytlar kullanılmıştır. Hayır cevabı veren kişiler “teknolojiden faydalanmayı” elektronik enstrüman kullanma olarak algıladıklarını açıklamışlardır. Genel amaçlı müzik eğitimi olması, ders saatinin haftada 2 saat belirlenmesi ve sınıfın kalabalık (26 kişi) olması sebebiyle enstrüman eğitime yönelik çalışmalar yapılamamıştır. Okul

yönetiminin teknolojik açıdan donanımlı olmasının avantajları ve ders öğretmenin kullanmayı bilmesi derse büyük katkı sağlamıştır.

“Derste projeksiyon kullanılması motivasyonunuzu etkilemiş midir? Ne yönde? Olumsuz yönde ise önerileriniz nelerdir?” şeklindeki soruya verilen yanıtlar şu şekildedir:

22 öğrenci, projeksiyonun görsel etkiyle konuya daha fazla dikkat çektiğini, anlatılan konunun görsel olarak sunulmasının konunun daha kolay anlaşılmasını sağladığını, kalıcı öğrenmenin oluştuğunu, projeksiyonun pekiştirici olduğunu ve zaman kazandırdığını söyleyip projeksiyonun motivasyonu olumlu yönde arttırdığı cevabını verirken, 4 öğrenci ise sınıfın durgunlaştığını, karanlık sebebiyle uykularının geldiğini, projeksiyonun öğrencinin daha pasif hâle getirdiği, sırf öğretmen anlatımının daha etkin olduğu söyleyerek motivasyonlarının olumsuz etkilendiği cevabını vermişlerdir.

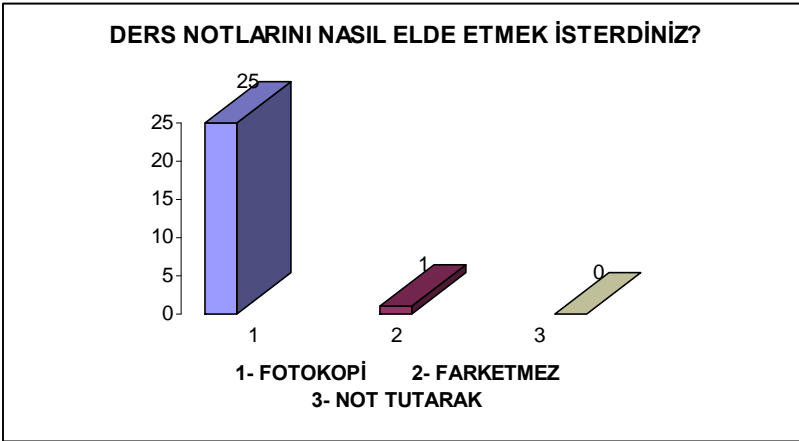


Derste, müzik tarihi gibi anlatıma dayalı konular projeksiyon ile yansıtılarak ve hangi dönem işleniyorsa o döneme ait müzikler temin edilip ders esnasında dinletilerek ders işlenmiştir. Yansılarda, bestecilerin resimlerinin yanı sıra, dönemin resim, heykel, mimarlığına ilişkin örnekler de gösterilerek müzik ile paralelliği kurulmaya çalışılmıştır. Projeksiyonun görsel etkisi öğrencilerin dersi daha iyi, kolay, hızlı ve kalıcı öğrenmenin oluştuğu saptanmıştır. Notasal ve ritmik uygulamalar işlenirken ise tepegöz kullanıldığında, öğrencilerin notaları algılamalarının daha kolay olmuştur. Öğrencilerin tahtada yazanları deftere geçirmeleri uzun süre aldığı ve sınıfta öğrencilerin tümünün aynı anda ders dinlemesine engel olduğu için tepegözle kullanımının, derste zaman kaybını azalttığı görülmüştür. Projeksiyon ve tepegöz yardımıyla ders anlatılırken, öğrencilerin derse daha çabuk odaklandığı, ilgileri ve dikkatlerinin daha kolay toplandığı ve konsantrasyon süreleri daha uzun sürdüğü fark edilmiştir. Ayrıca öğretmen bu sayede derse hazırlıklı geldiğini göstererek sınıfın öğretmene güven duygusunu sağlamış ve pekiştirmiştir. Derste

kullandığı slâyt ve sunumları saklayarak bir sonraki ders için kullanması, sınıflar arasında öğretim-egitim birliği sağlaması, tekrar gerektiğinde kullanabilmesi açısından öğretmen için avantajdır. Ancak projeksiyon ve tepegözün yerinde kullanılmaması durumundan az da olsa olumsuz etkilenenler de vardır; bazı öğrencilerin motivasyonunu ve konsantrasyonunu bozup uyuklamasına neden olduğu gibi sadece slaytları yansıtarak, dersin öğretmen tarafından hiç anlatılmaması öğrencilerin öğretmene güvenini sarsmış, o öğrenciler için kalıcı ve sürekli öğrenme amacına ulaşamamıştır. Projeksiyon ve slâyttan faydalanılırken öğretmenin anlatmayı sürdürmesi, uygun gördüğü zaman sadece slâyt göstermesi, ışıkları açıp kapatması, öğrencilere sorular yönelterek onları tamamen pasif duruma getirmemesi daha etkili bir öğrenme sağlayabilir.

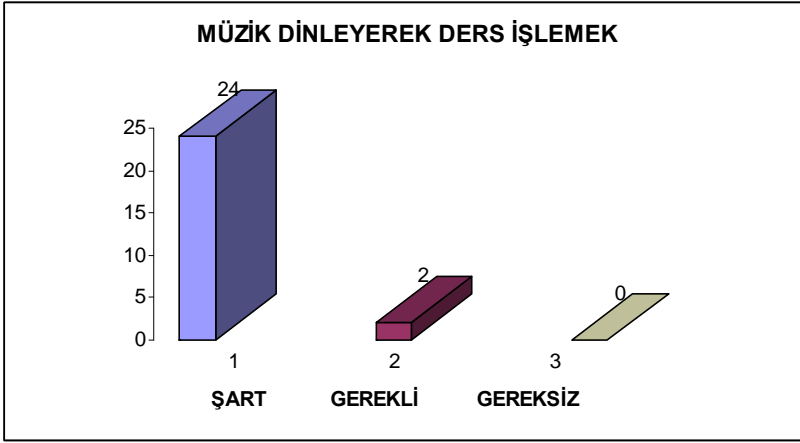
“Derste anlatılan konuların fotokopiyle çoğaltılıp dağıtılmasını mı yoksa kendiniz not tutmayı mı tercih ederdiniz?” sorusuna ise 25 kişi fotokopiyle dağıtılmasını tercih ettiğini, 1 kişi ise fark etmeyeceğini belirtmiştir.

Öğrenciler, fotokopiyle dağıtılan notların zaman kaybını azalttığını, tüm sınıfın bir bütün olarak ders dinleyebildiğini, hem not tutup hem yazmanın ilgi dağıtıcı ve zor olduğunu söylemişlerdir. Dağıtılan notların, çalışmaları açısından düzen oluşturduğunu, çünkü hem not alıp hem dinlerken, hızlı davranmak zorunda oldukları için kendi yazdıklarını okumakta zorlandıklarını belirtmişlerdir. Ritim uygulamalarında ise tahtada yazanları deftere geçirdiklerinde notaları yanlış yazdıklarını, dağıtılan notların daha kalıcı olduğunu ve derste anlatılan şekliyle konuyu tekrar olanağı bulduklarını açıklamışlardır.



Derste nota ve ritim çalışmaları yaparken önce tahtaya yazıp öğrencilerin bunları deftere yazmaları beklenmiştir. Tahtaya yazılanları deftere yazarken öğrenciler tahtadakileri –özellikle notaları– algılamada ve defterlerine yazmakta zorluk çektikleri görülmüştür. Ayrıca haftada sadece 1-2 saat olan ders saatinde

konuların yetişmesi gibi bir sorunu olan öğretmen için öğrencilerin yazmasını beklemek zaman kaybıdır. Bunun yerine derste yapılacak uygulamalara dair örnekler fotokopiyle çoğaltılıp sınıfa dağıtıldığında zaman kaybının olmadığı, öğrencilerin eline doğru kaynaklardan çalışma imkânı verildiği ve öğrencilerin sıkılmadığı görülmüştür. Anlatıma dayalı konular işlenirken konular projeksiyonla yansıtılarak işlenmiştir. Öğrencilere ilk derslerde not dağıtılmamış kendilerinin not tutması önerilmiştir. Ancak bu durum, hem dinleyip hem not alan öğrencilerin derse karşı, ilgisini toplayamamasına ve diğer öğrencilerin de dikkatini dağıtmalarına yol açmıştır. Daha sonraki derslerde ise ders işlendikten sonra, işlenen konunun notları fotokopiyle çoğaltılarak öğrencilere dağıtılmıştır. Bu uygulamadan sonra sınıfın bütün olarak ders dinlediği, anlatılan konunun derste anlatıldığı şekliyle öğrencilerin tekrar etme olanağı bulunduğu görülmüştür.



“Derste işlenen konuyla ilgili müzik dinleyerek ders işlemek sizi ne yönde etkilemiştir? Müzik dersi için böyle bir uygulamanın şart olduğunu mu gereksiz olduğunu mu düşünüyorsunuz?” sorusuna 24 kişi, şart olduğunu 2 kişi ise gerekli olduğunu ancak şart olmadığını ifade etmişlerdir. Sınıfta hiç kimse böyle bir uygulamanın gereksiz olduğunu söylememiştir.

Şart olduğunu söyleyenler; örneklerin, dersi somutlaştırdığını ve pekiştirdiğini, genel kültürlerini arttırdığını ve müzik yelpazelerini genişlettiğini, derse motive ettiğini ve dersi eğlenceli hâle getirdiğini, anlatılanların kalıcı olduğunu açıklamışlardır. Gerekli fakat şart olmadığını söyleyen 2 kişi de aynı açıklamaları yapmışlardır.

İlk haftalarda öğrencilere müzik tarihi konuları dönemsel olarak anlatılmıştır. Müzik örneği sunulmadan anlatılan derslerde öğrencilerin hemen sıkıldığı ve konuyu anladığı ancak somutlaştıramadıkları görülmüştür. Sınavlarda sorulan sorulara cevap verememeleri ise dersin kalıcı öğrenme sağlamadığını göstermektedir. Ancak daha sonra konular anlatılırken dönemin müzik örnekleri

cd çalardan çalınmış hatta DVD formatında konserler, operalar ve müzikaller izletilmiştir. Bir sonraki sınavda öğrencilerin başarı durumlarında anlamlı farklılıklar olmuştur. Bu uygulamaların yapıldığı derslerde öğrencilerin güdülenmesinde artış olmuştur. Ayrıca bu derslerde, teknoloji yalnızca destek amaçlı kullanılmamıştır aynı zamanda zevk eğitimi de yapılmıştır. Popüler müzik türünü dinlemeyi tercih eden öğrencilerin müzik yelpazesinin arasına sanatsal ve geleneksel müzik türleri de bu sayede katılmıştır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzik derslerinde teknoloji den nasıl faydalanabileceğimize dair yapılan bu çalışmada; müzik eğitimi-teknoloji etkileşiminden türetilen yöntemlerin, öğrenciyi daha aktif kılan, kalıcı öğrenmeye ve güdülenmeye yardımcı öğeler olduğu, bu yöntemlerin en az öğrenci kadar öğretmene de kolaylık sağladığı görülmüştür. Kullanılan teknolojik araç-gereçler, öğretim sürecini zenginleştirmiş, öğrenmeyi arttırmış, soyut kavramlara dayalı bir alan olan müziği somut bir platforma taşımış ve anlaşılması güç olan olguları basite indirgemiş, öğrencilerin hatırlamasını sağlayacak bağlantılar kurmasına yardımcı olmuştur. Zaman tasarrufu sağlamanın yanında araç-gereçlerin tekrar kullanılabilirliği, öğretmenin sınıflar arasında bütün ve eşit öğretim yapmasına olanak vermiştir. Müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarımızda teknolojik yöntem ve araç-gereçleri eğitim sürecine yansıtacak eğitimcilerin yetişmesi bu açıdan öncelikli ihtiyaçlardan birisidir. Okulun teknolojik açıdan donanımlı olması derse büyük katkı sağlamıştır. Bunların yanında, teknoloji çağında okullarımızın eğitimi destekleyen teknolojik gereçlere sahip olması ve öğretmenlerin yararlanmasını sağlaması önemlidir.

Bilgisayar, projektör, video, DVD-CD-kaset oynatıcılar, kaydediciler, elektrikli piyano gibi teknolojik araç-gereçler, yeri ve zamanında kullanılarak eğitim sürecine dahil edilmelidir. Sürekli kendini yenileyen müzik eğitiminde, eğitimci olarak görev alan bireylerin bu gelişen süreçten bilgisiz kalmaması, mesleki bilgilerini geliştirmenin yanında, alanlarının yan dallarla etkileşiminden, teknoloji ve bilimden sürekli haberdar ve bilgi sahibi olmalıdırlar.

## KAYNAKÇA

Arapgirlioğlu, Hasan, (2003), “Müzik Teknolojisi ve Yeni Yüzyılda Müzik Eğitimi”, Malatya; **Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003**, İnönü Üniversitesi.

Cass, G. Gentry, “Eğitim Teknolojisi, Anlamın Sorgulanması”, Çeviren: Erol Özçelik, Cass G. Gentry, **College of Education**, Michigan State University, East Lansing, Michigan, <http://ceit.metu.edu.tr/ot/2.htm#7>.

Günay, Edip-Özdemir, Mehmet Ali, (2003), **Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme**, İstanbul; Bağlam Yayınları: 17-18.

Kirk, Shana, (2006), **Do Music Teachers Have a Responsibility to Teach with Technology**, American Music Teacher, Ağustos- Eylül, Sayı: 56, 72-73.

Levendoğlu, Oya, (2004), “**Teknoloji Destekli Çağdaş Müzik Eğitimi**”, Isparta; **1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi,7-10 Nisan 2004**, Süleyman Demirel Üniversitesi.

McKenzie, Richard B.,(2007), Faculty: **Embrace the Tech-Supported Classroom**, BizEd. Mart-Nisan, Sayı: 6, 62-63.

Sönmez, Veysel, (2004), **Program Geliştirmede Öğretmenin El Kitabı**. Ankara; Anı Yayıncılık: 209.

Uçan, Ali, (2005), “**Müzik Eğitim Temel Kavramlar, İlkeler Yaklaşımlar**”, Ankara; Evrensel Müzikeyi: 223.

## TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE SÖZEL YAPI

**BULUT, Mustafa Hilmi\***  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

Bu çalışmada, sözel yapısı çoğunlukla ön planda bulunan geleneksel müziğimizin sözel yapısındaki değişimler tartışılmaktadır. Söz konusu değişimlerin belirlenebilmesi için 19. yüzyıl ve 20. yüzyıllarda yaşamış olan bestecilerimizin eserleri içinden kronolojik sıraya göre seçilen eserlerin sözel yapısındaki değişimler irdelenmektedir; bu irdeme, Türk Müziği'nin (Türk Sanat Müziği) sözel yapısındaki değişim, dönüşüm ve yenilikleri belirlemeye yöneliktir. Türk Müziği'nin sözel yapısında meydana gelmiş olan bu dilsel değişimler incelenerek, günümüz Türk müziği sözel yapısı hakkında değerlendirmelerde bulunmaktadır. Araştırmada yöntem olarak, "belli bir metnin, kitabın, belgenin, belli özelliklerini sayısallaştırarak belirleme amacı ile yapılan tarama" (Karasar, 2002) ya da, "iletişimin yazılı/açık içeriğinin objektif, sistematik ve sayısal tanımlarını yapan bir araştırma yöntemi." (Berelson, 195) olarak tanımlanan içerik çözümlemesi yöntemi kullanılmaktadır. Türk Müziği'nde ön planda yer almış olan sözün, Türkçe'nin zenginleştirilmesindeki önemine vurgu yapılan bu çalışmada toplanan veriler güvenilir ve geçerli konu kategorileri oluşturularak (Gündüz, 1996) çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu kategoriler, Cumhuriyet öncesi dönem ve Cumhuriyet sonrası dönem sözlü eserlerindeki sözel başlıklar ile melizmatik ve silâbik yapı sıklığı karşılaştırılması biçiminde gerçekleştirilmiştir. Araştırmada ele alınan müzik türü, sadece Türk Sanat Müziği ile sınırlı tutulmuştur. Araştırmanın problem durumu, Cumhuriyet öncesi ile sonrası dönem bestelerinin sözel yapısındaki dilsel değişimler ile melizmatik ve silabik yapıların kullanım sıklıklarında anlamlı bir farklılığın bulunup bulunmadığının ortaya çıkarılmasına yöneliktir.

Bu araştırmanın amacı, Türk dilinin zenginleştirilip korunması yolunda yapılmakta olan çalışmalara müzik eserlerindeki sözel yapıdan yola çıkarak katkıda bulunmak ve Türkiye Cumhuriyeti'nin bugünkü ulusalcılık anlayışı ile müziğin dilsel yapısında meydana gelmiş olan değişimlerin ulusal yapı üzerindeki işlevlerini ortaya koymaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk sanat müziği, Türkçe, ulus, işlev.

---

\* Doç. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Başkanı - Öğretim Üyesi SIVAS. **e-posta:** mbulut@cumhuriyet.edu.tr. **Tel:** (0346) 219 10 10/2854. **Cep:** 532 431 51 80. **Ev:** (0346) 2191374.

## ABSTRACT

### The Verbal Structure in Turkish Music Culture

In this study, he changes in the verbal structure of our traditional music whose verbal structure is commonly of the first priority. In order to define the mentioned changes, the changes in the verbal structures of the pieces chosen according to the chronological order among the pieces of the composers of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries have been examined and this examination has been done to define the change, transformation and reforms in the verbal structure of Turkish Music (Turkish Classical Music). By examining these linguistic changes happened in the verbal structure of Turkish music, it has been possible to get to a point to make deductions about the verbal structure of today's Turkish music. In this research, 'content analysis method defined as 'scanning for determining the certain features of the text, book and document through numeric process' (Karasar, 2002) and a research method to make objective systemic and numeric definitions of the written/clear content of the communication.' (Berelson, 1952) has been used. In this study, the importance of wording, which has always been of priority in Turkish music, in enriching the Turkish language has been emphasized and data gathered in this study has been tried out to be analysed through reliable and valid categories (Gündüz, 1996). These categories are compare and contrast the frequencies of melismatic and syllabic structures and verbal differences in vocal works between the before and after Republic eras. In the study, music type analysed has been limited with Turkish Classical Music only. It is aimed to find out whether there has been a significant difference between the usage frequency of the melismatic and syllabic structures and to detect the linguistic changes in the verbal structure of the composes of before and after Republic eras.

Aim of this study is to contribute to the works to preserve and enrich Turkish language by investigating the verbal structure of the musical pieces and to define the function of the changes happened in the linguistic of music as a result of today's national notion of Turkish Republic.

**Key Words:** Turkish Classical Music, Turkish, nation, function.

## GİRİŞ

Geleneksel Türk Sanat Müziğimizde, Cumhuriyet öncesi dönemde bestelenmiş olan eserlerin Divan Edebiyatına dayalı olduğu ve aruz ölçüsünü kullandığı bilinmektedir. Türklerin Müslümanlığı kabulünden sonra Arapçanın konuşma dilimizi etkilemesi, Farsçanın edebiyat dilimizi etkilemesi cumhuriyet öncesinde bestelenmiş olan Türk Sanat Müziği eserlerinin de dil yönünden etkilenmesine yol açmıştır. Bu çalışmada, Cumhuriyet öncesi dönemden seçilmiş olan eserler ile cumhuriyet sonrası dönemden seçilmiş eserler üzerinde analizler yapılmıştır. Birinci kategoride her iki dönem arasındaki dilsel başlıklar üzerinde durulmuştur. İkinci olarak, şarkılardaki melizmatik ve



silâbik yapı sıklıkları irdelenmiştir. Üçüncü ve son olarak ise elde edilen bulguların ulusallıkla ilişkilendirilmesi yönünde yorumlara yer verilmiştir.

### Bölüm I. I.

Dilimize yabancı sözcüklerin girmesi, sadece dilin bozulmasına değil aynı zamanda dinimizin de yanlış yorumlanmasına neden olabilmektedir. Bununla ilgili olarak Özakıncı, “Bir ulusun dili bulandıkça, o ulusun dinsel yanlışlıklara da düşeceğini; bu nedenle, eğer dinsel yanlışlıklardan korunmak isteniyorsa, en başta ulusumuzun dilinin arılığının yeniden sağlanması gerektiğini” vurgulamaktadır (Özakıncı, 2004). Bu denli önemli bir ulusal işleve sahip olan Türk Dilinin müziğimizdeki kullanımı da titizlikle incelenmesi gereken bir konu olarak değerlendirilmelidir. Bu bölümde, Cumhuriyet öncesi dönem klasik Türk Müziği eserlerinden seçilen örnekler üzerinden sözel başkalıklar adı altında incelemelerde bulunulmuştur. Sözel başkalıklardan kasıt, eserin içindeki sözcüklerin hangi dile ait olduğunun belirlenmesi yönündedir. Aşağıdaki tabloda eserlerin adları, makamları, sözcüklerin hangi dile ait oldukları ve bu dillerin birbirine olan oranları yer almaktadır. **Tablo 1**'deki ilk sekiz eser Cumhuriyet'ten önceki döneme aittir.

**Tablo 1**

Eser/ Makamı	Besteci	Dönemi	Arapça Sözcük f ve %	Farsça Sözcük f ve %	Türkçe Sözcük f ve %	Toplam Sözcük f ve %
Gelse O Şuh Rast	Hafız Post	1631	10	8	5	23
		1694	% 43.48	% 34.78	% 21.74	% 100
Tuti mucize güyem Segâh	Mustafa Itri Efendi	1640	4	9	9	22
		1711	% 18.20	% 40.90	% 40.90	% 100
Ey Büt-i Nev Eda Hicaz	Dede Efendi	1777	6	8	10	24
		1845	% 25	% 33.33	% 41.67	% 100
Ey Çerh-i Sitemger Hicaz	Medeni Aziz Efendi	1842	11	15	13	39
		1895	% 28.20	% 38.47	% 33.33	% 100
Dilerim Zülfüne Hicazkâr	Hacı Arif	1841	7	2	4	13
		1896	% 53.84	% 15.38	% 30.78	% 100
Bin Can İle Sevdim Rast	Küçük Osman Bey	1830	6	5	8	19
		1900	% 31.58	% 26.32	% 42.10	% 100
Sevdiğim Cemâlin Hüseyinî	Mahmut C. Paşa	1840	3	5	8	16
		1900	% 18.75	% 31.25	% 50	% 100
Fitneler Gizlenir Rast	Mahmut C. Paşa	1840	2	1	13	16
		1900	% 12.50	% 6.25	% 81.25	% 100

Cumhuriyet öncesi döneme ait eserlerden Hafız Post'un "Gelse O Şuh Meclise" adlı eseri incelendiğinde 23 sözcükten sadece 5'inin Türkçe olduğu görülür. Diğer sözcüklerin 8'i Farsça, 10'u Arapçadır. Oran olarak sözcüklerin % 78.26'sı yabancı, % 21.74'ü Türkçedir.

Mustafa Itrî'nin "Tûti-i Mûcize Gûyem" adlı eseri incelendiğinde, 22 sözcükten 9'u Farsça, 9'u Türkçe ve 4'ü Arapçadır. Oran olarak sözcüklerin % 59.10'u yabancı, % 40.90'ı Türkçedir.

Dede Efendi'nin "Ey Büt-i Nev Eda" adlı eseri incelendiğinde, 24 sözcükten 10'unun Türkçe, 8'inin Farsça ve 6'sının Arapça olduğu görülür. Aynı ayrı düşünüldüğünde Türkçe sözcük sayısı diğerlerinden fazla olmakla birlikte burada da yine oran olarak yabancı sözcükler çoğunluktadır. Sözcüklerin % 58.332'ü yabancı, % 41.67'si Türkçedir.

Medenî Aziz Efendi'nin "Ey Çerh-i Sitemger" adlı şarkısındaki sözcükler irdelendiğinde, kullanılan toplam 39 sözcükten 15'inin Farsça, 11'inin Arapça ve 13'ünün Türkçe olduğu görülür. Oran olarak % 66.67 yabancı sözcüğe karşılık % 33.33 Türkçe sözcük bulunmaktadır.

Hacı Arif Bey'in "Dilerim Zülfüne" adlı eseri incelendiğinde, toplam 13 sözcükten 7'sinin Arapça, 4'ünün Türkçe ve 2'sinin Farsça olduğu görülür. Oran olarak sözcüklerin % 69.22 yabancı, % 30.78'i Türkçedir.

Küçük Osman Bey'in "Bin Can ile Sevdim Seni" adlı eseri incelendiğinde 19 sözcükten 8'inin Türkçe, 6'sının Arapça ve 5'inin Farsça olduğu görülür. Bir önceki eserde olduğu gibi bu eserde de Türkçe sözcük sayısı Arapça ve Farsça sözcük sayılarıyla aynı kıyaslandığında fazla olmakla birlikte, oran olarak yine geride kalmaktadır. Sözcüklerin % 57.90'ı yabancı, % 42.10'u Türkçedir.

Mahmut Celalettin Paşa'nın, "Sevdiğim Cemalin" adlı şarkısındaki sözcükler irdelendiğinde, toplam 16 sözcükten 5'inin Farsça, 3'ünün Arapça 8'inin ise Türkçe olduğu görülür. Bu eserde oranlar eşitlenmiş, şarkıdaki sözcüklerin % 50'sinin yabancı, % 50'sinin ise Türkçe olduğu saptanmıştır.

Mahmut Celalettin Paşa'nın "Fitneler Gizlenir Mahmur Yüzüne" adlı bir başka eserinde ise toplam 16 sözcükten 13'ünün Türkçe, 2'sinin Arapça ve 1'inin Farsça olduğu görülür. Oran olarak sadece % 18.75 yabancı sözcüğe karşılık % 81.25 gibi büyük bir oranla Türkçe sözcük bulunmaktadır.

İncelenen toplam 8 eserde bulunan 172 sözcüğün Türkçe ve (Arapça-Farsça) yabancı dil sayıları ile oranları ise şu şekildedir. 172 sözcüğün 53'ü Farsça, 49'u Arapça ve 70'i Türkçedir. Aynı ayrı düşünüldüğünde Türkçe sözcük sayısı fazla olmakla birlikte, toplamda 172 sözcüğün 70'i Türkçe, 102'si Arapça ve Farsçadır. Oran olarak ise % 40.69'u Türkçe, % 59.31'i Arapça ve Farsçadır.

1694-1900 yıllarında yaşamları sona ermiş olan yukarıdaki bestecilerin eserleri incelendiğinde bu eserlerdeki sözcüklerin üç dilin karışımından oluştuğu görülür. Üstelik bu sözcükler sadece ayrı ayrı kullanılmayıp birbirleriyle iç içe de sokularak kullanılmışlardır. Örneğin bad-ı saba sözcüğü Arapça ile Farsça olan iki sözcüğün bağlanmalarından oluşmuş bir terki (birleşim)dir. Bir başka örnek tiğ-i elem birleşmesidir. Arapça Farsça birleşmesine başka bir örnek de ehl-i dil dir. Burada ehl sözcüğü Arapça, dil sözcüğü ise Farsçadır.

Türkçe ile de benzer birleştirmeler yapılmıştır. Yâre-i hicran birleşimi buna örnek verilebilir bu birleşimde **hicran** sözcüğü Arapça, **yare** sözcüğü ise Türkçedir.

## **Bölüm I. II.**

1900'lü yıllarda dünyaya gelmiş ve Cumhuriyet döneminde yaşamış olan bestecilerimizin eserlerinden seçilen örneklerin yer aldığı bu ikinci bölümde de yine birinci bölümde olduğu gibi eserlerin sözel başlıkları üzerinde durulmuştur.

Cumhuriyet dönemine ait eserlerden Selahattin Pınar'ın "Ümidini kirpiklerine bağladı gönlüm" adlı eseri incelendiğinde 15 sözcükten 12'sinin Türkçe olduğu görülür. Diğer sözcüklerin 1'i Farsça, 2'si Arapçadır. Oran olarak sözcüklerin % 20'si yabancı, % 80'i Türkçedir.

Sadettin Kaynak'ın "Gönül sana tapalı" adlı eseri incelendiğinde, 32 sözcükten 31'inin Türkçe, 1'inin Farsça olduğu görülür. Oran olarak sözcüklerin % 96. 87'si Türkçe olup sadece % 3. 13'ü yabancı dildedir.

Şükrü Tunar'ın "Geçti sevdalarla ömrüm" adlı eseri incelendiğinde, 23 sözcükten 5'i Farsça, 12'si Türkçe ve 6'sının Arapça olduğu görülür. Oran olarak sözcüklerin % 47.82'si yabancı, % 52.18'i Türkçedir.

Zeki Duygulu'nun "Derbeder bir âşıkım" adlı şarkısındaki sözcükler irdelendiğinde, kullanılan toplam 16 sözcükten 5'inin Farsça, 1'inin Arapça ve 10'unun Türkçe olduğu görülür. Oran olarak % 37.50 yabancı sözcüğe karşılık % 62.50 Türkçe sözcük bulunduğu görülür.

Münir Nurettin Selçuk'un "Söyle sevgili" adlı eseri incelendiğinde, toplam 28 sözcükten 2'sinin Arapça, 23'ünün Türkçe ve 3'ünün Farsça olduğu görülür. Oran olarak sözcüklerin % 17.85'inin yabancı, % 82.15'inin ise Türkçe olduğu görülür.

**Tablo 2**

Eser / Makamı	Bestecisi	Dönemi	Arapça Sözcük f ve %	Farsça Sözcük f ve %	Türkçe Sözcük f ve %	Toplam Sözcük f ve %
Ümidini Kırpıklarına Hüzzam	Selahattin Pınar	1902	1	2	12	15
		1960	%6.67	%13.33	%80	%100
Gönül Sana Tapalı Acem Aşiran	Sadettin Kaynak	1895	-	1	31	32
		1961	-	%3.13	%96.87	%100
Geçti sevdalarla ömrüm Hüseyinî	Şükrü Tunar	1907	6	5	12	23
		1962	%26	%21	%53	%100
Derbeder Bir Âşıkım Kürdili Hicazkar	Zeki Duygulu	1903	1	5	10	16
		1974	%6.25	%31.25	%62.50	%100
Söyle Sevgili Uşşak	Münir Nurettin Selçuk	1900	2	3	23	28
		1981	%7.14	%10.71	%82.15	%100
Ay Gülsün Ufuktan Rast	İ. Baha Sürelesan	1912	4	2	31	37
		1998	%10.82	%5.40	%83.78	%100
Rüzgâr Susmuş Hüzzam	Ziya Taşkent	1932	3	3	31	37
		1999	%8.11	%8.11	%83.78	%100
Dargın Ayrılmayalım Hüzzam	Yusuf Nalkesen	1923	1 Arapça %3.12,5	2	28	32
		2003	1 İngilizce %3.12,5	%6.25	%87.50	%100

İsmail Baha Sürelesan'ın "Ay gülsün ufuktan" adlı eseri incelendiğinde 37 sözcükten 31'inin Türkçe, 4'ünün Arapça ve 2'sinin Farsça olduğu görülür. Bu şarkıda oran olarak sözcüklerin % 16.21'i yabancı, % 83.79'u Türkçedir.

Ziya Taşkent'in "Rüzgâr susmuş" adlı şarkısındaki sözcükler irdelendiğinde, toplam 37 sözcükten 3'ünün Farsça, 3'ünün Arapça 31'inin ise Türkçe olduğu görülür. Oran olarak sözcüklerin % 16.21'inin yabancı, % 83.79'unun ise Türkçe olduğu saptanmıştır.

Yusuf Nalkesen'in "Dargın ayrılmayalım" adlı eserinde toplam 32 sözcükten 28'inin Türkçe, 1'inin Arapça, 1'inin İngilizce ve 2'sinin Farsça olduğu görülür. Oran olarak % 12.50 yabancı sözcüğe karşılık % 87.50 gibi büyük bir oranla Türkçe sözcük bulunmaktadır.

İncelenen toplam 8 eserde bulunan 172 sözcüğün Türkçe ve (Arapça-Farsça) yabancı dil sayıları ile oranları ise şu şekildedir. 172 sözcüğün 53'ü Farsça, 49'u Arapça ve 70'i Türkçedir. Ayrı ayrı düşünüldüğünde Türkçe sözcük sayısı fazla olmakla birlikte, toplamda 172 sözcüğün 70'i Türkçe, 102'si Arapça ve Farsçadır. Oran olarak ise % 40.69'u Türkçe, % 59.31'i Arapça ve Farsçadır.

## **Bölüm II. I.**

Bu bölümde şarkılardaki melizmatik ve silabik yapılar sayısallaştırılmış olup bu yapıların kullanım sıklıkları üzerinde durulmuştur. Cumhuriyet öncesi dönemi şarkılarından başlanarak sırasıyla şarkılar ele alınmış ve birinci şarkıda bulunan melizmatik yapıdaki heceler koyu renk yazıyla belirtilmiştir. Toplam 93 heceden 31 hece melizmatik yapıda diğerleri silabik yapıdadır.

Hafız Post (1631-1694)

*Gelse o şûh meclise nâzü tegâfûl eylese*  
*Reng-i hicâb-ı gülşeni meclisi gülgül eylese*  
*Ta'n-ı ger-i riyaz-ı huld olu idi vücûh ile*  
*Âşık-ı zârı Gülşen-i vâslına bülbül eylese*  
*Tir ye le le le le le le le le le le le le li*  
*Canım ye le le le le le le le le le le li*

Bu şarkıda bulunan toplam 93 hecenin 42' si melizmatik, 51' i silabiktir. Oran olarak % 45.16 melizmatik, % 54.84 silabiktir.

İncelenen ikinci eser İtri'nin "Tuti-i mucize gûyem" adlı eseridir. Bu eserde 50 hece melizmatik yapıdadır. Ancak toplam 145 hecenin bulunduğu bu eser için melizmatik yapının silabik yapıdan daha az olduğu görülmektedir.

Mustafa İtri Efendi 1640-1711

*Ah tûtî-i mûcize gûyem, ne desem laf değil*  
*Beli yarım beli dost*  
*Beli mirim beli dost*  
*Beli ömrüm beli dost*  
*Ah çerh ile söyleşemem ayinesi saf değil*  
*Beli yarım beli dost*  
*Beli mirim beli dost*  
*Beli ömrüm beli dost*  
*Ah ehl-i dildir diyemem sinesi saf olmayana*  
*Beli yarım beli dost*

*Beli mirim beli dost  
Beli ömrüm beli dost  
Ah ehl-i dil birbirini bilmemek insaf değil  
Beli yarım beli dost  
Beli mirim beli dost  
Beli ömrüm beli dost*

Bu şarkıda bulunan toplam 142 hecede 48 melizmatik, 94 silabik hece saptanmıştır. Oran olarak 142 Hecenin % 33.80'i melizmatik, % 66.20'si silabik'tir.

Dede Efendi (1777-1845)

*Ey büt-i nev eda Gördüğümünden beri  
Olmuşam serseri Olmuşam müptela  
Bendenem ey peri Aşıkam ben sana  
İltifat et bana İltifat et bana  
Ah ah ah ah  
İltifat et bana  
Aşıkam ben sana  
Hasılı bunca dem  
Ben senin bendenem  
Gel gel ey gonca fem*

Bu şarkıda bulunan toplam 113 hecenin 57'si melizmatik, 60'ı silabiktir. Oran olarak 113 sözcüğün % 50.44'ü melizmatik, % 49.56'sı silabiktir.

Medenî Aziz Efendi (1842-1895)

*Ey çerh-i sitemger dil-i nalâna dokunma  
Hicr âlemdir ettiğin efgana dokunma  
Ey tiğ-i elem yâreledin cismimi bâri  
Cânânıma nezreylediğim câna dokunma  
  
Ey bâd-ı sabâ uğrar isen yare selâm et  
Tel kırma sakın zülf-i perişana dokunma  
Ey bâde eğer yârim içerse seni bensiz  
Ver neş'e fakat nerkis-i mestane dokunma*

Bu şarkıda bulunan toplam 112 hecenin 84'ü Melizmatik, 28'i Silabik'tir. Oran olarak 112 hecenin % 75'i Melizmatik, % 25'i Silabik'tir.

Hacı Arif (1841-1896)

*Dilerim zülfüne berdar olayım ah olayım  
Sana bîyhüde niçin bâr olayım  
Tâbekey hicrîle bizâr olayım ah olayım  
Milk-î tenden çıkayım yâr olayım*

Bu şarkıda bulunan toplam 52 hecenin 27'si melizmatik, 25'i silabiktir. Oran olarak 52 hecenin % 52'si melizmatik, % 48'i silabiktir.

K Osman Bey (1830-1900)

*Bin can ile sevdim seni  
Lûtfeyle şâdet bendeni  
Sensin mürüvvet madeni  
  
Sen variken ey mah-i ru  
Bin şuha etmem serfirû  
Hasretkeşim çoktan berû*

Bu şarkıda bulunan toplam 48 hecenin 44'ü melizmatik, 4'ü silabiktir.

Oran olarak 48 hecenin % 91.66'sı melizmatik, % 8.34'ü silabiktir.

Mahmut Celâlettin Paşa (1840-1900)

*Sevdiğim cemalin çünkü göremem  
Çıkmasın hayalin dil-i şeydadan  
Bastığın yerlere yüzüm süremem  
Alayım peyamin bad-ı sabadan*

Bu şarkıda bulunan toplam 44 hecenin 26'sı melizmatik, 18'i silabiktir. Oran olarak 44 hecenin % 59'u melizmatik, % 41'i silabiktir.

Mahmut Celâlettin Paşa (1840-1900)

*Fitneler gizlemiş mahmur gözüne  
Nazlanır sevdiğim baksam yüzüne  
Gönül aldanyor tatlı sözüne  
Nazlanır sevdiğim baksam yüzüne  
  
Gözde durur iken daim hayali  
Benden esiriyor nur-i cemâli  
Unutmuş sanırım vâd-ı visâli  
Nazlanır sevdiğim baksam yüzüne*

Bu şarkıda bulunan toplam 88 hecenin 64'ü melizmatik, 24'ü silabiktir. Oran olarak 88 hecenin % 72.72'si melizmatik, % 27.28'i silabiktir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra bestelenmiş olan eserlerin melizmatik ve silabik yapıları incelendiğinde aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır. Eserlerin sözleri verilirken melizmatik yapıya sahip olan heceler koyu renkte diğerleri açık renkte verilmiştir.

Selahaddin Pınar (1902-1960)

*Ümidini kirpiklerine bağladı gönlüm  
Yıllarca o bir çift göz için ağladı gönlüm*

*Seylabe-i âşka tutulup çağladı gönlüm  
Yıllarca o bir çift göz için ağladı gönlüm*

Bu şarkıda bulunan toplam 56 hecenin 43'ü melizmatik, 13'ü silabiktir. Oran olarak 56 hecenin % 76. 78'i melizmatik, % 23. 22'si silabiktir.

Sadettin Kaynak (1895-1961)

*Gönül sana tapalı kapın bana kapalı  
Şaşırmışım yolumu bu sevgiye sapalı  
Susayan ırmak arar olmaz sevende karar  
Güzelleri olmasa bu dünya neye yarar*

*Geceme güneş olsan kalbimi görmüş olsan  
Unuturdum cihani bana bir gün eş olsan  
Susayan ırmak arar olmaz sevende karar  
Güzelleri olmasa bu dünya neye yarar*

Bu şarkıda bulunan toplam 112 hecenin 53'ü melizmatik, 59'u silabiktir. Oran olarak 112 hecenin % 47. 32'si melizmatik, % 52. 68'i silabiktir.

Şükrü Tunar (1907-1962)

*Geçti sevdalarla ömrüm ihtiyar oldum bugün  
Ak pak olmuş saçlarımla bi karar oldum bugün  
Bir muhabbet neşesiyle ilkbahar oldum bugün  
Ben huzurunda yer öptüm tacidar oldum bugün*

Bu şarkıda bulunan toplam 60 hecenin 35'i melizmatik, 25'i silabiktir. Oran olarak 60 hecenin % 58. 33'ü melizmatik, % 41. 67'si silabiktir.

Zeki Duygulu (1903-1974)

*Derbeder bir âşıkım yurdum evim virânedir  
Sanki ben bir sarhoşum dünya bana meyhânedir  
Aldığım her bûse cânandan dolu peymânedir  
Sanki ben bir sarhoşum dünya bana meyhânedir*

Bu şarkıda bulunan toplam 60 hecenin 49'u melizmatik, 11'i silabiktir. Oran olarak 60 hecenin % 81. 66'sı melizmatik, % 18. 34'ü silabiktir.

M. Nurettin Selçuk (1900-1981)

*Ah, söyle sevgili, sevgili söyle  
Söyle bana göz bebeğim, dalım, yaprağım, çiçeğim  
Senin aşkındır dileğim, seviyorum, seveceğim  
Ne füsün ettin ruhuma böyle  
Söyle sevgili, ah sevgili söyle sevgili söyle  
Ah söyle bülbül gül dilinden, tut getir yâri elinden  
Dal ayrılır mı gülünden, ayrılırsam öleceğim*



Bu şarkıda bulunan toplam 128 hecenin 47'si melizmatik, 81'i silabiktir. Oran olarak 128 hecenin % 36. 71'i melizmatik, % 63. 29'u silabiktir.

İ. Baha Sürelesan (1912-1998)

*Ay gülsün ufuktan sana sen bak ona gülde  
Mehtabı gezindir yine binlerce gönülde  
Dön kıvrılarak dön güzelim ince belinle  
Mehtabı gezindir yine binlerce gönülde*

*Ateşli bakışlar yine bir kor gibi yakınsın  
Raksın coşarak ruhlara seller gibi aksın  
Döndükçe güzel bir yeni devran olacaksın  
Raksın coşarak ruhlara seller gibi aksın*

Bu şarkıda bulunan toplam 111 hecenin 17'si melizmatik, 94'ü silabiktir. Oran olarak 111 hecenin % 15. 31'i melizmatik, % 84. 69'u silabiktir.

Ziya Taşkent 1932-1999

*Rüzgâr susmuş ses vermiyor nedendir  
Sen gideli hayat benim çilemdir  
Seven gönül yâr kıymeti bilendir  
Gökyüzünde duman duman bulutsun  
Söyle seni kalbim nasıl unutsun  
Ay doğmuyor bulutlara darılmış  
Benim gönlüm umutlara sarılmış  
Bu aşkımız ağaçlara yazılmış*

Bu şarkıda bulunan toplam 103 hecenin 15'i melizmatik, 88'i silabiktir. Oran olarak 103 hecenin % 14. 56'sı melizmatik, % 85. 44'ü silabiktir.

Yusuf Nalkesen (1923-2003)

*Dargın ayrılmayalım diye koştum sana dün  
Gözlerim vagonları dolaştı üzgün üzgün  
Çıkmadın pencereye ne göründün ne güldün  
Gözlerim vagonları dolaştı üzgün üzgün*

*Yolcular arasında aradım seni bir bir  
Elimde kaldı yazık çiçeklerimle mendil  
Getirmiştin sana bir demet beyaz karanfil  
Gözlerim vagonları dolaştı üzgün üzgün*

Bu şarkıda bulunan toplam 112 hecenin 10'u melizmatik, 102'si silabiktir. Oran olarak 112 hecenin % 8. 92'si melizmatik, % 91. 8'i silabiktir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

**Sonuç olarak** 1631-1900 yılları arasından seçilmiş olan sekiz eser üzerinde yapılan incelemeden anlaşılmaktadır ki, incelenen toplam 8 eserde bulunan 172 sözcüğün 70'i Türkçe, 102'si Arapça ve Farsçadır. Türkçe ve (Arapça-Farsça) yabancı dil sayıları ile oranları ise şu şekildedir. 172 sözcüğün 53'ü Farsça, 49'u Arapça ve 70'i Türkçedir. Aynı ayrı düşünüldüğünde Türkçe sözcük sayısı fazla olmakla birlikte, toplamda 172 sözcükten % 40.69'u Türkçe, % 59.31'i Arapça ve Farsçadır. Çalışma sonucunda 1631-1900 yılları arasından seçilerek alınan eserlerden birisinde Arapça ve Farsça sözcük sayısının % 75'ten fazla olduğu görülürken, bir eserde bu oranın % 20'nin altında olduğu görülmüştür.

1900-2003 yılları arasından seçilen bir başka sekiz eserin incelenmesinde ise şu sonuçlar elde edilmiştir. Eserlerdeki sözcüklerin Türkçeleşme oranı önemli ölçüde fazlalaşmıştır. Bir şarkıda İngilizce sözcük kullanıldığı saptanmıştır. Şarkılardan en fazla Türkçe sözcük kullanmış olan şarkı % 96,87'lik bir oranla Sadettin Kaynak'ın "Gönül sana tapalı" adlı şarkısı, en az Türkçe sözcük kullanan şarkı ise % 62.50'lik bir oranla Zeki Duygulu'nun "Derbeder bir âşıkım" adlı şarkısıdır.

Cumhuriyet öncesi dönem ile Cumhuriyet sonrası dönem karşılaştırıldığında yabancı ve Türkçe sözcüklerin kullanım sıklıkları arasında anlamlı bir farklılığın var olduğu görülür. Cumhuriyet öncesindeki % 59.30 oranındaki yabancı sözcüğe karşı, Cumhuriyet döneminde % 15.49 yabancı sözcük bulunmaktadır.

Melizmatik ve silabik hecelerın kullanım sıklıklarına bakıldığında, her iki dönem arasında anlamlı bir farklılık görülmektedir. Cumhuriyet öncesindeki % 64 oranındaki melizmatik yapıya karşı, Cumhuriyet döneminde % 36 silabik yapı bulunmaktadır. Bu sonuçlardan, Türkçenin Cumhuriyetimizin kurulmasından bu yana korunmaya başlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Ancak tam olarak yabancı sözcük kullanımı sonlandırılmamıştır. Bu bağlamda, Ulusal birliğimiz açısından 'olmazsa olmaz' dediğimiz Türkçenin korunması ve geliştirilmesi için günümüz bestecileri de büyük özen göstermelidir. Bir heceye birden fazla notanın getirilmesiyle oluşturulan melizmatik yapı, prozodik bozukluk yaratmayacak biçimde yerinde ve özenle kullanılmalıdır. Türkülerimizdeki yalnız Türkçe sözcüklerin Türk sanat müziğinde de sıkça kullanılmasına dikkat edilmelidir.

## KAYNAKÇA

Berelson, B. (1952), **Content Analysis in Communications Research**, New York, Free Pres, 18.

Cengiz, Halil Erdoğan. (1972), **Divan Şiiri Antolojisi**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 48.

Devellioğlu, F. (2004), **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat** Ankara, Aydın Kitabevi yayınları, 7-149.

Gündüz, M. (1996), **Basın ve Terör**, İzmir, Saray Kitabevleri, 22.

Karasar, N. (2002), **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Ankara, Nobel Yayıncılık, 184.

Özakıncı, C. (2004), **Dil ve Din**, İstanbul, Otopsi Yayınları, 19.

Özalp, N. (200), **Türk Mûsikîsi Tarihi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 141.

Yiğitbaş, S. (1972), **Musikî ile Tedavi**, İstanbul, İstanbul Matbaa Sanat Enstitüsü Yayını, 27-125.

Yiğitbaş, S. (1968), **Dil, Din ve Musikî**, İstanbul, İstanbul Matbaa Sanat Enstitüsü Yayını, 10-73.

## DİZİN

**Âlem:** a, dünya.

**Âşık-ı zarı:** a, inleyen âşık.

**Âyine:** f, ayna.

**Bâde:** f, şarap, içki.

**Bahar:** f, mevsim.

**Bâri:** f, hiç olmazsa.

**Belî:** f, evet.

**Bende:** f, kul, köle.

**Berdar:** f, asılmış insan, dar ağacına asılmış.

**Bî-hûde:** f, boş yere, faydasız.

**Bîzar:** f, rahatsız, bıkmış, usanmış.

**Bûse:** f, öpücük.

**Bülbül:** a, kuş (belabil).

**Büt:** f, güzel.

**Cam-ı Cem:** Cem'in şarap kadehi.

**Cân:** f, ruh, hayat.

**Canan:** f, sevgili, gönül vermiş.

**Cem:** Efsaneye göre İran hükümdarlarından biri.

**Cemal:** a, yüz güzelliği.

**Cihan:** f, dünya, âlem.

**Cism:** a, beden, gövde.

**Çerh = çarh = f, çark = felek, dünya.**

**Çünkü:** f, bu sebepten.

**Daim:** a, devamlı, sürekli.

**Dem:** f, an, zaman.

- Derbeder:** f, kapı kapı gezen, serseri.  
**Devran:** a, dünya, felek, zaman.  
**Dil:** f, gönül, kalp.  
**Dil-i (f) şeyda (f):** deli gönül.  
**Eda:** a, naz, işve.  
**Efgan:** f, ızdırap ile haykırma, bağırıp çağırma.  
**Eğer:** f, şayet, eğer.  
**Ehl:** a, sahip, malik.  
**Ehl-i dil:** a, f, Gönül dilinden anlayan kimse, gönül adamı.  
**Elem:** a, acı, sızı.  
**Ey:** a, hey, yahu, bana bak.  
**Fakat:** a, yalnız, ancak.  
**Fem:** a, dudak.  
**Fitne:** a, bela, sıkıntı.  
**Fusun:** f, sihir, büyü.  
**ger-i:** f, eğer.  
**Gonca fem:** f, ağız küçük ve güzel olan.  
**Gonca:** f, açmamış, taze.  
**Gûşe:** köşe, her yer.  
**Gûyem:** f, söyleyen, şakıyan.  
**Gül:** f, çiçek.  
**Gülgül:** f, pembe.  
**Gülşen:** f, gül bahçesi.  
**Hasıl:** a, olan, çıkan.  
**Hasretkeş:** a, özleyen.  
**Hayât:** a, dirilik, canlılık.  
**Hicab:** a, utanma, sıkılma.  
**Hicr:** a, ayrılık, sayıklama ya da saçmalama.  
**Huld:** a, sürüp giden, sekiz cennetten birisi.  
**Huzur:** a, bulunulan yer.  
**İhtiyar:** a, yaşlı.  
**İltifat:** a, hatır sorma, gönül alma.  
**İnsaf:** a, merhamete, vicdana dayanan adalet.  
**Karar:** a, durak.  
**Kıymet:** a, değer.  
**Lâf:** f, lakırdı, söz.  
**Lûtfeyle:** a, iyilik et.

- Maden:** a, kaynak.
- Mah-i rû:** f, ilahî nurların ortaya çıkması.
- Mahmur:** a, uyku basmış.
- Mehtâb:** f, ay ışığı.
- Mendil:** a, küçük bez parçası.
- Mestane:** f, sarhoşca.
- Meyhâne:** f, içki içilen yer.
- Milk-î:** a, birinin tasarrufu altında bulunan şey, mülk.
- Mîr:** f, amir, baş, bey, vali.
- Muhabbet:** a, aşırı sevgi.
- Mübtela:** a, tutkun, tutulmuş.
- Mürüvvet:** a, insanîyet, mertlik.
- Nalân:** f, inleyen.
- Nâz:** f, kendini beğendirmek için takınılan tavır.
- Nergis-i (mestane):** f, sarhoş bakışlı göz.
- Nesim-i nev bahar:** ilkbahar rüzgârı.
- Neş'e:** a, sevinç.
- Nev:** f, yeni, taze, körpe.
- Nezr eylemek:** a. adamak.
- Nûr:** a, aydınlık.
- Ömür:** a, yaşam.
- Pak:** f, temiz.
- Pencere:** f, yapıları aydınlatmak için bırakılan açıklık.
- Peri:** f, cinlerin güzel olan dişisi.
- Perişân:** f, dağınık.
- Peyam:** f, haber.
- Peymâne:** f, büyük kadeh.
- Raks:** a, hora tepme, dans.
- Renk:** f, suret, şekil.
- Riyaz-ı:** riyaz a, bahçeler, çimenlik yerler.
- Ruh:** a, nefes, can.
- Rüzgâr:** f, yel.
- Saki:** içki sunan.
- Sarhoş:** f, başı hoş olan, kendinden geçmiş.
- Sel:** a, taşkın su.
- Selâm:** a, barış.
- Serfirû:** f, başeğme.

**Serseri:** f, boş, başıboş gezen.

**Sevda:** f, aşk.

**Seylâbe:** f, sel suyu (**Seyl:** a, taşkın su).

**Sine:** f, göğüs, yürek.

**Sitemger:** f, zulmeden, eziyet eden.

**Subh-dem:** sabah vakti.

**şâdet:** f, sevinçli et.

**Şûh:** f, neşeli, şen ve açık saçık kadın.

**Ta'n:** a, sövme, yeme.

**Tâbekey:** f, ne zamana kadar, nereye dek.

**Tacidar:** tac-ı dar f, Arapça-Farsça bileşik sözcük: Tac giymiş olan kimse.

**Tegâfûl:** a, anlamamazlıktan gelme.

**Ten:** f, beden, vücut, gövde.

**Tiğ-i elem:** Tiğ = f. kılıç, keskin kılıç. **Tiğ-i elem:** üzüntünün keskin kılıcı.

**Tûti mucize gûyem:** f, a, f, mucize söyleyen papağan.

**Ufuk:** a, gözle yerin birleştiği çizgi.

**Ümit:** f, umut.

**Vâd:** a, söz verme.

**Vagon:** i, demir yolu aracı.

**vâsl:** a, kavuşma, birleşme.

**Virâne:** f, yıkılmış.

**Vücu:** a, yüzler, çehreler.

**Yârim:** f, dostum.

**Zülf:** f, yüzün iki yanına düşen saç telleri.

a: **Arapça**, f: **Farsça**, i: **İngilizce**.

## MODAL SYSTEMS ON THE UD ACCORDING TO ŞERİF MUHİDDİN'S TUNING

**CHABRIER, Jean-Claude C.**  
FRANSA/FRANCE/ФРАНЦИЯ

### I. Short Biography of Muhiddin

Şerif Muhiddin (bin Haydar Hâşimî) Targan was born January 21<sup>st</sup> 1892 in the *family konak* at Çamlıca. His father was Şerif Ali Haydar and his mother Sabîha Sultan. Both parents were belonging to the Ottoman Aristocracy and for that reason would listen to and play music with pleasure, but would never think of making a career based on music. Famous musicians like Hacı Arif, Alî Rıfat and Rauf Yekta would come to the *family konak* and organize concerts. Muhiddin was delighted at listening to these concerts. But, when he decided to train himself to *ûd* playing. He had to secretly borrow advices from servants and to play at night "*hatta sabah*". He even composed a *Hüzzam saz semaisi* when he was only thirteen years of age in 1905 AD.

One day, his secret night training was discovered. His uncle Alî Cafer Paşa decided that Muhiddin would adopt, not an "*allaturka*", but an "*edebiyatı*" (learned) instrument: The cello. He was then given Music lesson by Riki, Eringer Traianon and Iskori. World War I interrupted this training and, at the same time, the social power of the family since Şerif Alî Haydar had to go to Medina and Damascus and remained faithful to the disappearing Ottoman Empire.

Although Muhiddin had made a short stay in Türkiye after war, he was a refugee in Egypt and decided to emigrate to the United States of America in 1924. In New York, he could meet famous european musicians: namely Godovsky, Kreisler, Heifetz, Auer, Elman, Váška... and he gave two recitals. Back to East, he gave one recital at the *Théâtre Français de Beyoğlu* in 1934. Then, his cousing King Faysal of Iraq called him in Bagdad where he became head of the *Ma'had al-musîqî*.

Then started a fantastic period for Music in Iraq. Muhiddin was helped by talented teachers like Haqqî al-Shablî, Hanna Petros, Sando Albo, Julian Hertz, Alî Darwish, Qânûnî Nubar, Saïd-Enyss-Omer-Djemil-Francis-Paul-Demillac, and scholars: Allahwardî, Bulbul, Brâhîm, Babukian, Haïm, Sheikh Qâsim, Fahmî, Tajirian, Kuyumjian, Madeleine Eskel, Lyra Pidenko, Sylva Boghossian, Thalia and Maria Helkias, Beatrice Hohanessian... Frequently, teachers would come from Türkiye in order to stimulate the teaching team and the level of studies.

As far as the *ûd* is concerned, Muhiddin had excellent pupils. The best was Jamîl Bashîr, a syriac-orthodox originated from Habâbê (a village of Turabdîn,

south-east of Midyat). Jamîl Bashîr became soon the best virtuoso and received, as a gift, the *ûd* of his master, when Mühiddin left Iraq in 1948. Jamîl was also learning violin with Demillac. Others famous lutenists trained in Bağdad were Salmân Shukur, Ghânim Haddad, Munîr Bashîr, Jamîl Ghânim, Alî Imâm, Nâsir Shamma...

Muhiddin came back to Türkiye in 1948 and became president of *İstanbul Belediye Konservatuvarı*. He soon resigned, married Safiye Ayla, and spent his last years in his *konak* of Beşiktaş. He had composed only twenty five pieces when he died in 1967. Then Safiye Ayla offered his manuscripts and one *Manol ûd* at the *Süleymaniye Kütüphanesi* and one *Nahhat ûd* at the *Tekke* of Konya.

**Note:** This short biography has been started after I had met both Muhiddin and Safiye in İstanbul. I went to Iraq from 1960 to 2007. I discovered the manuscripts of Muhiddin in *Süleymaniye Kütüphanesi* (1977). One of my doctorate theses is “*L’Ecole de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir*” (Paris-Sorbonne (1976). I have been “*auditeur libre*” at *İstanbul Belediye Konservatuvarı* and *Ma’had al Musiqî fi Bağdad*. Complementary information about 1940-1949 period in Iraq were given to me by Francis-Paul-Demillac. I could discover the three *ûd*-s: the *°Alî* in Bağdad, the *Manol* in İstanbul and the *Nahhat* in *Konya*. I already made several papers and articles about Mühiddin in French.

## II. Mode Ferahfeza in *Yegâh-La* and *Acem-Aşiran-Do*

### Notes

1. The analysis will be made in Latin-european notes and 440 pitch correspondences, *Neva-La* being on 440 pitch, *Yegâh-La* being in 220 pitch, and *Râst* being a *Ré*.

2. The analysed piece is not the one which is currently found in the Turkish music books. The analysed piece was given to me as a magnetic ribbon, by Safiye Ayla in 1977.

3. *ûd* tuning: (six courses, bass to treble): *kaba-dügâh-mi//yegâh-la//aşiran-si//dügâh-mi//neva-la//gerdaniye-ré*

4. After the Icanas Congress, the piece was presented to Ms. Şevhar Beşiroğlu’s seminar and we could remark that the style of Muhiddin was rather cold and repetitive in comparison with the styles of Aleko Bacanos or Jamîl Bashîr.

### II. 1. Modal Structures and Insertions

The modal complex *Ferahfeza* is based upon the modal relativity between a major mode *Acem-Aşiran* inserted on a *acem-aşiran-do* degree and a descending melodic minor mode *Nihavend* inserted on a *yegâh-la* degree (empty first course of strings). One may observe a modulation of the descending melodic minor mode *Nihavend* into a harmonic minor mode *Sultanî-Yegâh* (then the *çargâh-sol* degree is replaced by a *hicaz-sharp-sol* degree). One might



also identify a *Kürdi* or *Acem-Kürdi* mode inserted on a *dügâh-mi* degree, which is the equivalent of a European *Mode de Mi*.

## II. 2. Style and Comments

The play will be limited to *Ferahfeza* modal complex without extra-modal modulation, except three alterations pointed in black notes. One may remark the progressions by consecutive doubled or tripled degrees, dramatizing descending lines in order to emphasize the last note of every phrase; with an exception for the finalis *yegâh-la* of the minor mode which is emphasized by its leading note, a *kaba-hicaz-sharp-sol*. The eclecticism and refinement of the playing gentleman (*Osmanli Efendisi*) take shape into a beautiful performance. It could seduce anybody who would be allergic to the musics of the Arab-Iranian-Turkish Orient, to vulgarity and to non-equalized intervals.

## II.3. Chronological Analysis of the Played Piece

0'00". Minor Anacrouse *la-si-do* leading to the major mode in *do*. Descending motion through *Kürdi* mode in *mi*, major mode in *do*, then minor mode in *la*, emphasized by its leading note *sharp-sol*.

Descending motti *do-mi, la-do, mi-la*, put the modal exposition into a concrete form.

0'55". Same motti at the bass octave, then at the treble one.

1'20". *Sharp-sol* identifies the harmonic modulation (*Nikriz beşli:ré -mi-fa-sharp-sol-la*).

Once again, descending motti *do-mi, la-do, mi-la* on both octaves.

3'21". Two ascending motti in harmonic minor mode lead to the descending motti and to the final *kaba-hicaz-sharp-sol-yegâh-la*.

**III. Bibliography** (Only in France and in French, not including the many Turkish publications) Jean-Claude C. CHABRIER

1976: *L'Encole de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir*; Thèse doctorat musicology Paris-Sorbonne.

1978: "Un réformateur du 'ûd. Şerif Muhiddin" *Quand le crible était dans la paille*, Paris, Maisonneuve et Larose.

1995: *Arabesques, analyses de musiques traditionnelles*. Thèse doctorat musicologic Paris-Sorbonne.

1996: "Şerif Muhiddin Haydar hâşimî Targan, luthiste et compositeur. Une confluence culturelle Ottomane et un rayonnement artistique mondial" in D. Panzac éd. *Histoire économique et sociale de l'Empire ottoman et de la Turquie (1326-1960), actes 6<sup>ème</sup> congrès international, Aix en Provence, 1992*; Paris-Leuven, Peeters, pp. 767-774.

## IV. Illustrations

See the staves, diagrams and the 'ûd board with fingering-degrees of the played *Ferahfeza* mode.



## MÜZİKOTERAPİNİN BİYOLOJİK, PSİKOLOJİK VE SOSYAL ETKİLERİ

ÇOBAN, Deniz Adnan\*  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

Müzik biyopsikososyal etkilere sahiptir. Müziğin beynin biyokimyasal ve elektriksel işleyişine olumlu etkilerinin olduğu araştırmalarla ortaya konmuştur. Erken yaşta müzik eğitimi beynin yapısının daha da gelişkin olmasına yol açmaktadır. Müzik ve müzikal etkinlikler kendilik algısını geliştirmekte, özgüveni artırmakta, savunma mekanizmaları güçlendirmekte, duygu ve düşünce dünyasını zenginleştirmekte, yaratıcılığı teşvik etmektedir. Bu biyolojik ve psikolojik etkilerinin yanında iletişim, uyum, paylaşım, eğlenme, konuşma ve çalışma gibi sosyal becerileri de artırmaktadır. Bildiride bu üç alandaki etkileri yapılan araştırmalarla ortaya konacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, beyin, psikoloji, sosyal.

---

“Müzikle Tedavi, uygun olan bireylerin fiziksel, psikolojik, sosyal ve zihinsel ihtiyaçlarını karşılamada müziği ve müzik aktivitelerini kullanan bir uzmanlık dalıdır.”

### **Aktif Müzikal Etkinlikler**

- . Çalgı çalma
- . Şarkı söyleme
- . Müzik eşliğinde hareket
- . Çalgıyla ve Sözle Doğaçlama
- . Kompozisyon

### **Pasif Müzikal Etkinlikler**

- . Müzikle kolaylaştırılmış ‘biofeedback’
- . Stresi ve kaygıyı azaltmak için müzik dinleme (reseptif müzikoterapi)
- . Makam ve ritim tanımlama

---

\* Memory Center Nöropsikiyatri Merkezi, Nöropsikiyatri İstanbul Hastanesi.

. ‘Vibrasyonel’ terapi

*Tıbbı göre müzik, dokunma ve işitme duyusu tarafından algılanan bir enerji biçimidir. Sesin algılanması işitme ve dokunma yoluyla, idrak edilmesiye beyin vasıtasıyla olur (güzel, hüzünlü, hareketli, sıkıntı verici...)*

Kişinin duygusal ihtiyaçları, kişisel tercihi, kültürel yapısı ve benzeri değerleri göz önünde tutularak oluşturulan ve ‘**kişiyeye özel müzik**’ diye adlandırılan formun depresyon tedavisinde daha etkili olduğu tespit edilmiştir (Mc Craty R. ve ark. –1998– Amerika).

### **En Etkili Müzikal Aktivite Nasıl Belirlenir?**

#### **Subjektif Kriterler**

- Hoşlanma ve tercih etme
- Kültürel yapı
- Eğitim durumu
- Duygusal ihtiyaç durumu
- Meslek
- İnanç
- Yetenek seviyesi

#### **Objektif Kriterler**

- Beynin elektriksel aktivitesi (QEEG)
- Bedensel tepkiler-neurobiofeedback (kan basıncı, kalp sayısı, solunum hızı, kas tonusu, deri direnci, deri ısısı)
  - Kan değerleri (hormonlar)
  - Beynin fonksiyonel ölçümleri-fonksiyonel MR (kan akımı ve oksijenlenme durumu)

Ruhsal hastalıkların tedavisinde en kabul gören yaklaşım biyolojik, psikolojik ve sosyal faydaları gözetilen yaklaşımdır (=Bütüncül Model).

### **Müzikle Tedavide Biyolojik Hedefler**

#### **A) Beyindeki Düzensizlikler**

- Yapısal etki; beyin hücrelerinin sayısal ve hacimsel gelişimi.
- İşlevsel etki; kan akımı, oksijenlenme, hızlanma ve yavaşlama, kimyasalların seviyesi.

## B) Stresteki Bedensel Değişimler

- Kalp; hız ve kan basıncında artış.
- Solunum; kalitesinde azalma ve sayısında artma.
- Kas ve hareket sistemi; gerginlik artışı ve güçsüzlük.
- Deri; ısıda azalma ve dirençte artma.
- Strese bağlı hormonal dengesizlik.

### **Biyojik etki için üç parametre vardır:**

- Makam (= mod ); majör (rast, mahur vs.)
  - minör (nihavend)
  - pentatonik
- Usûl (ritim ): hızlı
  - yavaş
- Aktif müzik eğitimi ve icra (şan, çalma, dans)

Müzikle Tedavi beynin yapısal gelişimine katkı sağlayabilmektedir. Erken yaşlarda müzik eğitimi alanlarda hareket becerileri ile ilgili beyin bölgelerinde ve sinir damar sayısında artma tespit edilmiştir (*'The brain of musicians. A model for functional and structural adaptation'. Schlaug G, Ann N Y Acad Sci. 2001 Haziran'*).

İki beyin yarım küresi arasındaki bilgi aktarımını sağlayan ve köprü görevi gören **bölgeye Korpus Kallosum denir**. 7 yaş öncesi piyano eğitimi alanlarda, 7 yaş sonrası eğitim alanlara ve eğitim almayanlara göre **daha fazla gelişmiştir**. Beyincik volümünde artış saptanmıştır. (*'The brain of musicians. A model for functional and structural adaptation'. Schlaug G, Ann N Y Acad Sci. 2001 Haziran'*)

Müzik eğitimi matematik, zaman ve mekân kavramlarıyla ilgili beyin alanlarında gelişme sağlamaktadır (Graziano AB ve arkadaşları, USA, 1999 Mart).

Müzikle tedavi beynin elektriksel aktivitesini düzenlemekte etkili olabilmektedir. **Çalgı çalma** sırasında **beynin ön bölgelerinde** etkinlik **artışı** olmaktadır (Kristeva R ve arkadaşları, 2003, Almanya). Bir sanatçının **viyolonsel çalarken** oluşan **beyin ön bölgesindeki uyarılma**, çaldığı hayal ettiği durumdan daha fazla olarak gözlenmiştir (Petsche H, 1996 Mart, Avusturya).

### **Beynin ön bölgesinin işlevleri**

- *Motivasyon*
- *Planlama*
- *Programlama*
- *Problem Çözme*
- *Anlama-Kavrama*
- *Sıralama*
- *Dürtü Kontrolü*
- *Zevk Alma*
- *Muhakeme*
- *İnisiyasyon (=ilk adım)*

Müzik eğitimi beyin ön bölgesi ve işitme merkezindeki aktivasyonu artırarak **işitme-hareket ve bilginin işlenmesi** süreçlerinin daha kısa sürede oluşmasına katkıda bulunur.

• *Dikkat, muhakeme, ölçme, değerlendirme, anlama, kavrama, tanımadada artış meydana gelir* (Bangert M. ve arkadaşları, 2003, Almanya).

• Bir araştırmaya göre hızlı ritimler ve majör makamlar (rast, mahur gibi) *sol ön bölgede uyarılma (alfa azalması) yaparak mutluluk duygusunda artış ve depresyonda pozitif etki sağlarlar*. Yavaş ritimler ve minör makamlar (nihavend, buselik) *sağ ön bölgede uyarılma (alfa azalması), hüznün duygusunda artış ve depresyonda şiddetlenme yapmaktadır* (Tsang ve arkadaşları, 2001, Kanada).

### **Müzikle Tedavi beyin kan akımını artırabilmektedir**

• Hiperaktif çocuklarda bir fMRI çalışmasında müzikle istirahatte beyin kabuğunun ön ve yan bölgelerindeki kan akımında artış olduğu ve sonuçta;

– Davranış problemlerinde azalma, dikkat, hafıza, anlamlandırma ve hedefe yönelme fonksiyonlarında artma gözlenmiştir (Janata P. ve arkadaşları – USA – 2002).

Müzikle Tedavi beyin biyokimyasına ve hormonlara olumlu etkide bulunabilir.

Hızlı tempolar mutluluk kimyasallarını artırabilir (Hirokawa E. ve arkadaşları –2003– Japonya).

Gevşetici müzik Kortizol gibi stres hormonlarını azaltmaktadır (Khalfa S ve arkadaşları 2003 – Fransa).

Bir çalışmada Mozart dinletilen hastalarda **dopamin** artışı sonrası **sistolik kan basıncında azalma** saptanmıştır (Sutoo D ve arkadaşları, 2004 Ağustos, Japonya).

Egzersiz esnasında kullanılan **yavaş ritimler Nörepinefrin** adlı mutluluk hormonunu **azaltırken, hızlı tempolar artırmıştır** (Yamamoto T, Arch Physiol Biochem. 2003 Haziran, Japonya).

20 Alzheimer hastasına 4 hafta, haftada 5 defa, 30-40 dakikalık müzikle tedavi seansları uygulanmış. **Mutluluk kimyasalları ve melatonin hormonunda artış** tespit edilmiştir. Gevşeme, rahatlama ve mutluluk seviyesi yükselmiştir (Kumar AM ve arkadaşları, Altern Ther Health Med. 1999 Kasım).

**Hoşa gitmeyen müzik** en önemli mutluluk kimyasalı olan ‘Serotonini’ azaltmıştır (Evers S ve arkadaşları, Eur Arch Psychiatry Clin Neurosci. 2000).

**Sağlıklı kişilerde** yapılan kısa süreli bir müzikle tedavi çalışmasının streste yükselen **‘kortizol hormonu’** seviyesini **düşürdüğü** tespit edilmiştir. *Koruyucu ruh sağlığı ve stresle mücadele konusunda önemli bir çalışmadır* (McKinney CH ve arkadaşları, Health Psychol. 1997 Temmuz, Amerika).

Müzikle Tedavi strese bağlı bedensel tepkileri azaltabilir. Sıkıntıyı azaltır, streste yükselen kalp hızı ve kan basıncını normalleştirir (*Smolen D. ve arkadaşları, Appl Nurs Res. 2002 Ağustos*).

Lokal anestezi ile ameliyat edilen kişilerde tercih ettikleri müziğin dinletilmesi sonrasında **daha az sıkıntı, daha iyi bir kalp hızı ve kan basıncı** saptanmıştır. Müzik dinletilmeyenlerde aynı etki elde edilememiştir (*Mok E. ve arkadaşları, AORN J. 2003 Şubat, Hong Kong Polytechnic University*).

Müzik kas gevşemesine, düzgün ve etkili solunuma katkıda bulunur (*Bernardi L. ve arkadaşları, 2006 Nisan, İtalya*).

Stresteki deri ısınısını ve deri direncini düzenler.

Formal müzik eğitimi müzikal olmayan becerilerde de pozitif etki yaratır (*Glenn Schellenberg, Kanada, ‘Music and Nonmusical abilities’*).

### **Psikolojik Etki Alanları**

- Kendilik algısı (=self awareness)
- Özgüven (=self esteem)
- Savunma mekanizmaları
- Bilişsel durum (kendini, çevreyi, hayatı algılama)
- Duygulanım (mutluluk, hüznülük, korku, kaygı)
- Düşünce içeriği ve şekli

- Düşünceyi ifade (konuşma şekli, anlatım tarzı)
- Davranış (kızgınlık, saldırganlık, çekingenlik, dışadönüklük...)
- İlgörü (durumunun farkında olma)
- Yaratıcılık ve verimlilik

### **Sosyal Etki Alanları**

- İletişim
- Uyum
- Paylaşım (işbirliği)
- Eğlenme
- Konuşma
- Çalışma

### **I. Müzikal aktiviteler kendine güven duygusunu artırır.**

- İşe yaradığını ve değerli olduğunu hissetme (depresyonda çalgı çalma, şarkı söyleme)
- Başarma isteğinde artma
- Cesaret duygusunda artma (konuşma bozuklukları ve çekingenlikte şan ve dans etkinlikleri).

### **II. Kendini bilme kavramını geliştirir.**

Bedenin farkına varılması.

Olumsuz yönlerin, uygunsuz davranışların, olumlu yönlerin ve benlik sınırlarının farkına varılmasını sağlayabilir.

### **III. Savunma mekanizmalarını güçlendirebilir.**

– Süblimasyon (=Yüceleştirme) Mekanizması; olumsuz duyguların ve dürtülerin müzikal etkinlikler yoluyla etkisizleştirilmesidir. Doğaçlama (=improvisation), beste yapma, çalgı çalma (ritim gibi) ve şarkı söyleme duyguların yüceleştirilmesinde etkili aktivitelerdir.

- Duyguları güzelleştirir
- Yaşama sevincini artırır (depresyonda)
- Korkuları ve kaygıları azaltır (panik bozukluğu, kaygı bozukları)
- Zevk alma duygusunu artırır (depresyon, şizofreni)

### **IV. Bilişsel fonksiyonları güçlendirir ve öğrenmeyi kolaylaştırır.**



– Dikkati artırır (nota veya şarkı okuma, çalgı çalma, dinleme ‘discrimination’). Konsantrasyonu ve takip yeteneğini artırır (grup etkinliğinde görevlendirme, folklor ve dans eğitimi).

– Belleği güçlendirir (şarkı sözlerinin ve melodilerin ezberlenmesi).

– Eğitimi eğlenceli hâle getirir (uzuvların, sayıların, kavramların müzikal parçalar hâline getirilmesi).

#### **V. Olumsuz düşüncelerden kurtarır.**

• Dikkati müzikal etkinliklerle meşgul edip saplantılı ve rahatsız edici düşüncelerden kurtulma.

• ‘Müzikal şartlanma’ modeli.

#### **VI. Müzikal eğitim müzikal anlayışın olgunlaşmasına katkı sağlar.**

Küçük yaşlarda temel müzik eğitiminden geçen kişiler erişkin çağda kaliteli bir popüler müzik seviyesine sahip olabilirler.

#### **VII. Davranış kontrolü ve uyum yeteneğini artırır.**

• Grup etkinlikleri olumsuz davranışların farkına varılmasını ve bireyin disipline edilmesini kolaylaştırır (**hiperaktivite** ve dürtü kontrol bozukluğu, davranış bozuklukları, zekâ geriliklerinde)

*Şarkı söyleme, çalgı çalma, dans etme, alkışlama gibi grup etkinlikleri kombine edilebilir.*

#### **VIII. İletişim becerisini artırabilir.**

• Grup bireyleriyle ve terapistle diyalog (göz teması ve dokunma)

• Beden dilinde gelişme (otistiklerde)

• Dil becerilerinde gelişme (nefesli enstrümanlar vs)

• Ses kalitesinde artma (sosyal fobide şan eğitimi)

• İşitme becerilerini geliştirme ve çevreyi algılamada artış (makamların ve seslerin tanınması ‘discrimination’)

• Düşünce ve konuşma hızında düzelme (parkinson hastalarında ve kekemelerde ritim terapisi)

#### **IX. Paylaşım becerisini artırır.**

• Doğaçlamaların ve bestelerin paylaşımı, birlikte şarkı söyleme ve beraber çalgı çalma gibi etkinlikler paylaşım yeteneğini geliştirir (zihinsel özürülülerde)

• Çevreye bir şeyler sunma, verme, alma becerilerini geliştirir

• Duygusal ifade gücünü artırır (=‘expressive’ ve ‘projective’ etkinlikler)

- Müzikal etkinlikler kişinin duygularını ifade etmesine imkân tanır.
- Müzikoterapist kullanılan tonların, perdelerin, seçilen parçaların ve çalgıların, yapılan doğaçlamaların aracılığıyla duyguları keşfetmeye çalışır.
- Eğlenme ve boş zamanı değerlendirme becerisini artırır.

## TÜRK MUSİKİSİ İCRASINDA ARMUDÎ KEMENÇE VE GEÇİRDİĞİ TEKNOLOJİK GELİŞMELER\*

ÇOLAKOĞLU, Gözde-EKEN, Merve  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

*Armudî kemençe* 18. yüzyıl sonlarında İstanbul’da çalgılı kahvehanelerde ve meyhanelerde icra edilen eğlence musikisinde kullanılan bir “kaba saz”dır. 19. yüzyıl sonlarında Vasilâki ve Tanbûri Cemil Bey’in icra açısından getirdiği yeni ekol ise çalgının *kaba sazdan ince saza* geçişini sağlamıştır.

Bu icracılarla birlikte *armudî kemençe*ye Klasik Türk Musikisi üslubu yerleşmiş, icra ediliş pozisyonu ve icra teknikleri açısından *kemençe* Türk Musikisi’nin vazgeçilmez bir yaylı çalgısı hâline gelmiştir. İcra tavrının oturması çalgıya birtakım teknik gelişimleri de getirmiştir. Tel boyları eşit olmayan üç telli *kemençe*ye ilk kez Tanburi Cemil Bey ve Vasilaki dördüncü teli eklemişler ve kemençenin ses kapasitesini geliştirmişlerdir. Ancak bu ekleme tel boyları eşitlenmeden ve üst eşik eklenmeden yapılmıştır. İkinci bir gelişme ise Hüseyin Sadettin Arel’in *kemençenin* tel boylarını eşitlemesi ve çalgıyı soprano, alto, bas ve kontrbastan oluşacak *kemençe beşlemesi* ile çeşitlendirmesi olmuştur.

Bu bildiride *armudî kemençenin* Türk toplumunda yepyeni bir icra üslubu ile var oluşu ve üç telliden dört telliye geçirdiği teknolojik gelişim irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Armudî kemençe, Türk musikisi icra üslubu, teknik gelişmeler.

### ABSTRACT

At the end of the 18<sup>th</sup> century the *pear shaped kemenche* mostly accompanied to the Ottoman dance and entertainment music in “*Kaba Saz Ensemble*” in Istanbul. During the last years of the nineteenth century, the masters of the *kemenche* Vasilaki and Tanburi Cemil Bey, who carried a new performance style to *kemenche*, achieved to install the *pear shaped kemenche* into the fasıl music.

The *pear shaped kemenche* achieved performing type of Classical Music with these performers. It became indispensable bowed instrument in Turkish Music with its position and techniques on performance. Being accepted of performing type provided technical improvements. *Kemenche* is an instrument,

\* Renkli resimler için bkz.: ss. 492-496.

whose lengths of the strings aren't equal. Tanburi Cemil and Vasilaki were the first performers, who added fourth strings to the *kemenche*. But in this model, lengths of strings weren't equal and the upper bridge did not add. The second improvement is that Hüseyin Sadettin Arel equalized length of strings of the *kemenche*, add an *upper bridge* and design five sizes of the the *kemenche* -soprano, alto, tenor, baritone and bass.

In this paper; the exiting of place of the *pear sheped kemence* in Turkish Society with a brand new performing style and technological improvement in 3 strings and 4 strings the *kemenche* will be analysed.

**Key Words:** The pear shaped kemençe, performance style of Turkish music, technical developments.

### **Türk Musikisi İcrasında Armudî Kemençe**

“*Küçük Keman*” anlamına gelen *kemançe* kelimesinin tarih boyunca yaylı çalgıları ifade eden bir terim olarak kullanıldığı ve Asya'nın çeşitli bölgelerinde *kemançe* ya da *kemança* adıyla yüzyıllardır çalınageldiği bilinmektedir. Buradan yola çıkılarak *kemançe* kelimesinin Avrupa'daki yaylı çalgıları ifade eden *fiddle* teriminin karşılığı olduğu düşünülebilir.

18. yüzyıla kadar Osmanlı-Türk Musikisi'nin de tek yaylısı olan bu çalgı; 15. yüzyıla kadar Türkçe bir kelime olan *ıklığ*, bu yüzyıldan sonra Farsça bir kelime olan *kemançe* ve *armudî kemençenin* fasıl musikisine girmesiyle de *rebab* adıyla adlandırılmış, 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında Türk Musikisi'ndeki yerini *armudî kemençeye* bırakmıştır. Söz konusu çalgı günümüzde işlevini dinî musiki topluluklarında sürdürmektedir.

*Armudî kemençe* form ve icra tekniği açısından Balkan ülkeleri kökenli olduğu için, 18. yüzyıl sonlarında İstanbul'da çalgılı kahvehanelerde ve meyhanelerde icra edilen eğlence musikisinde, özellikle köçekçeler ve tavşancalar ile Rumeli havalarında kullanılan bir “kaba sazdır.”

19. yüzyılın sonlarına doğru musikiye klarnet çalarak başlayan ve *kaba sazdan* yetişmiş bir icracı olan Rum asıllı kemençe ustası Vasilâki (1845-1907) bu *kemençeyi ince saz* takımlarına sokmayı başarmış, Vasil ile birlikte dönemin İstanbul'unda musiki meclislerinde çalan Tanbûri Cemil Bey'in (1871-1916) icra açısından getirdiği yeni ekol ise çalgının *kaba sazdan ince saza* geçiş sürecini hızlandırmıştır.

Bu icracılarla birlikte *armudî kemençeye* Klasik Türk Musikisi'nin ağır ve oturaklı üslubu yerleşmiş, gerek icra ediliş pozisyonu, gerek icra edilen eserler ve gerekse icra teknikleri açısından *kemençe* Türk Musikisi'nin vazgeçilmez bir yaylı çalgısı hâline gelmiştir.

İcra tavrının oturması çalgıya birtakım teknolojik gelişimleri de getirmiştir. Tel boyları eşit olmayan üç telli *kemençeye* ilk kez Tanburi Cemil Bey ve Vasilaki dördüncü teli eklemişler ve kemençenin ses kapasitesini

geliştirmişlerdir. Ancak bu ekleme tel boyları eşitlenmeden ve üst eşik eklenmeden yapılmıştır.

İkinci bir gelişme ise 20. yüzyılın ünlü Türk müzikoloğu Hüseyin Sadettin Arel'in 1922 yılında *kemençenin* tel boylarını eşitlemesi ve çalgıyı keman ailesinde olduğu gibi, soprano, alto, bas ve kontrobastan oluşacak *kemençe beşlemesi* ile çeşitlendirmesidir.

İşte bu bildiride *armudî kemençenin* Türk toplumunda yepyeni bir icra üslubu ile var oluşu ve üç telliden dört telliye geçirdiği teknolojik değişim irdelenecektir.

*Armudî kemençe* Bizans döneminin *lyra dicta*, Orta Çağ Avrupası'nın *rebec*, Yunanistan, Ege Adaları, İtalya ve Makedonya'nın *lyra-lyrica* ve Bulgaristan'ın *gadulka* adı verilen çalgılarının bir benzeridir. (Resim 1, 2, 3, 4, bkz.: s.492) Armudî formdaki bu çalgılar; Orta Çağ Avrupa'sının ünlü yaylı çalgısı olan, hatta Avrupa'da Orta Çağı ve Rönesans'ı temsil ettiği düşünülen *rebecin* çeşitli varyasyonlarını oluşturmaktadırlar.



**Resim 1:** Bizans dönemine ait fildişi kutu



**Resim 2:** *Tiberius Psalter*'de bulunan *rebec* icrası resmi

Ortaçağ Sanat Müziği ve kiliseyi simgeleyen *rebecin* 16.-17. yüzyıllarda rağbetten düşmesine rağmen; Balkan Halk Müziği'nde tarih boyunca çalınagelen *lyra*, *lyrica* ve *gadulka* ünleriyle birlikte günümüze ulaşmıştır. İşte bu çalgıların Türkiye coğrafyasında icra edilen türleri ise; 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı Türk Musikisi'nin yaylı çalgısı olarak önem kazanan *armudî kemençe*, Kastamonu ve çevresinde çalınan *tırnak kemanesi* ve Teke Bölgesi ile Yörüklerde çalınan *yörük kemanesidir*.<sup>1</sup> (Resim 3, 4, 5, 6, bkz.: ss.492-493)

<sup>1</sup> Kastamonu ve Yörüklerde çalınan armudî biçimde ve tellere tırnak teması suretiyle çalınan çalgıların bölgelerine geliş ve çalınışlarının sebebi olarak; Asya ya da Balkanlar ile karşılıklı yaşanan mübadeleler, göçler, farklı topraklarda kurulan hâkimiyetler, coğrafi yakınlıklar ve

*Armudî kemençe* ilk kez 18. yüzyılda kabasaz takımlarında, köçek ve çengilerin rakslarına eşlik ederken gözlenmiş ve kemanî, tanburî ve müzik teorisyei Hızır Ağa'nın (öl. 1760?) *Tefhim ül-makamat fi tevlid en nagamat* adlı eserinde *çingene kemani* ifadesiyle açıklanmıştır. Avrupa'dan çeşitli görevlerle İstanbul'a gelmiş elçi ve gezginler de çalgıyı kendi ülkelerinde kullandıkları *lyra* terimi ile adlandırmışlardır.<sup>2</sup>

Hızır Ağa'nın eserinde armudî formdaki *kemençe* resminin altında *Kemân-ı Kıptî* (çingene kemani) yazılıdır. Onun bu çalgıya *keman* adını vermiş olması şaşırtıcı değildir. Osmanlıca'da *keman* terimi, yaylı çalgıların genel adıdır ve *kıptî* sıfatı da çalgının henüz fasıl topluluğuna girmemiş olduğuna bir işarettir. (Resim 7, bkz.: s.493)

Hızır Ağa'nın verdiği resme göre *keman-ı kıptî* tek telli ve tek burguludur<sup>3</sup> ve D şeklindeki tını delikleri yoktur. Bu özellikteki *kemençe* resimleri divan şairi Enderûnî Fazıl'ın (1759-1810) *Hubanname ve Zenanname* adlı eserinde de görülmektedir. (Resim 8-9, bkz.: s.494)

“*Armudî kemençe*,<sup>4</sup> 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın ikinci yarısında daha çok çalgılı kahvehanelerde, meyhanelerde icra edilen eğlence musikisinde, özellikle köçekçeler, tavşancalar ve Rumeli havalarında kullanılan bir *kaba saz*dır” (Aksoy, 2003; 110). *Kaba saz* icrasını da “*kemençe*, lavta, zurna, klarnet, zilli maşa, def gibi çalgıların kullanıldığı, İstanbul ve Rumeli türkülerinin, zeybeklerin, sirtoların, köçekçelerin, tavşancaların çalındığı, köçeklerin danslarıyla eşlik ettiği, eğlenceye yönelik bir müzik türü” olarak tarif etmek yerinde olacaktır (Özgen, 2006; Kişisel Görüşme).

20. yüzyılın ünlü müzikologu Rauf Yekta Bey (1871-1935) *kaba saz* için “kahvelerde icrayı sanat eden topluluk” bilgisini verirken, burada çalınan çalgılar için “*kemençeden* başka eskiden *ince saz* dışında bırakılmış olan

---

kültürel etkileşimler gösterilebilir. Bu konu ayrı bir çalışma alanını oluşturmaktadır ve İTÜ, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi Gözde Çolakoğlu'nun “Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz” başlıklı doktora tezinde ayrıntılarıyla ele alınmıştır.

<sup>2</sup> Avrupalı gezginlerin İstanbul'da gördükleri *kemençe* için *Ege Adalarında Rumlar tarafından çalınan lyra ve Yunanlıların lyra dedikleri ve tellerin turnaklara değiştirilmesiyle çalınan çalgı* değerlendirmeleri, *kemençenin* İstanbul'da ilk olarak kimler tarafından çalındığı ve buraya geliş yolu hakkında ipucu vermektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, çalgının Balkanlar ve Ege adalarından icra tarzı, işlevi ve ismiyle birlikte İstanbul'a göç ettiği ve bu kimliğiyle *kaba saz*da çalındığı için yabancı seyyahlar tarafından İstanbul Lyrası (Politiki Lyra) olarak adlandırıldığı tarafımızdan yapılan tespitlerdir.

<sup>3</sup> Çalgı bu özelliği ile 14. yüzyıldan itibaren Sırbistan'da çalınan Balkan çalgısı *guslaya* çok benzemektedir.

<sup>4</sup> Bildirimizde *kemençe* terimi Osmanlı Türk Musikisi'nde 18. yüzyıla kadar çalınan ve günümüzde *rebab* olarak adlandırılan çalgıyı ifade etmektedir. Yapısı armudî biçimde olan *kemençeyi* ise bu aşamadan itibaren *armudî kemençe* yerine sadece *kemençe* olarak adlandırmak yerinde olacaktır.

*lavta*”nın önemini vurgulamıştır (Yekta, 1986; 87). (Resim 8, 9, 10, bkz.: s.494-495)

20. yüzyılın önemli *kemençe* icracılarından biri olan Cüneyd Orhon, Hocası Kemal Niyazi Seyhun’dan (1885-1967) aldığı bilgileri şu şekilde aktarmıştır: “Eski devirlerde *kemençe*nin yalnız iki teli icrada kullanılır, pest taraftaki üçüncü kaba tel ise bir tür ahenk teli görevi yapar, bu hâliyle *kemençe* sadece köçekçe, tavşanca, semai, destan gibi halk tarzı, oyunlu musikide yer almış. Üçüncü tel yegah sesine akortlanıp, o telde de parmaklarla perdeler kullanılmaya başlandıktan sonradır ki; *kemençe* sınırlı icradan çıkıp klasik musikimizde yerini almış, itibar gören, sevilen bir saz hüviyetine kavuşmuştur” (Orhon, 1985; 3).

“19. yüzyılın sonlarına doğru musikiye klarnet çalarak başlayan ve *kaba sazdan* yetişmiş bir icracı olan Rum asıllı *kemençe* ustası Vasilâki (1845-1907) bu *kemençeyi ince saz* takımlarına sokmayı başarmış” (Aksoy, 2003; 110), Vasil ile birlikte dönemin İstanbul’unda musiki meclislerinde çalan Tanbûri Cemil Bey’in (1871-1916) icra açısından getirdiği yeni ekol ise çalgının *kaba sazdan ince saza* geçiş sürecini hızlandırmıştır. Resim 11’de *kemençe*nin 1880 yılında Harem’de fasıl takımında yer alan tanbur çalgısı ile birlikte görüntülenmesi; çalgının icra açısından kimlik değişim sürecine bir örnek teşkil etmektedir.



**Resim 11:** Türk müzeciliğinin kurucusu kabul edilen arkeolog, müzeci ve ressam Osman Hamdi Bey (1842-1910) bugün nerede olduğu bilinmeyen “İki Müzisyen Kız” (1880) adlı eserinde zamanlarının önemli bir bölümünde haremde kendi kendilerine yetmek zorunda olan iki genç kızı resmetmiştir. Kızlardan biri *kemençe*, diğeri ise *tanbur* çalmaktadır.

*Kemençenin ince saz* takımlarına girmesini sağlayan Vasilâki ve Tanburî Cemil Bey, dördüncü teli de çalgıya ilk ekleyen kişilerdir. “Cemil Bey normalden 1-2 cm daha büyük olan kaba (büyük) *kemençeyi* yaptırmış ve sazda hiçbir değişiklik yapmadan *kemençeye* dördüncü (kaba rast) teli ilave etmiş, plağa çaldığı ünlü *Pesendide* taksimini bu dört telli *kemençeyle* yapmıştır” (Tanrıkorur, 2001; 175). Cemil Bey eklediği teli sadece ahenk teli amaçlı kullanmıştır.

Birbirinden farklı olan tel boylarında bir değişiklik yapmayan Vasilâki ve Cemil Bey'den sonra, *kemençeye* eklenen dördüncü tel çalgının yapısında önemli değişikliklere sebep olmuştur.

20. yüzyılın ünlü Türk müzikoloğu Hüseyin Saadettin Arel 1922 yılında *kemençeye* dördüncü telle birlikte üst eşik de eklemiş ve tel boylarını eşitlemiştir. Ayrıca bu yeni çalgıyı *keman* ailesini örnek alarak *soprano*, *alto*, *tenor*, *bas* ve *kontrobastan* oluşacak bir aile şeklinde düzenlemiş ve bu aileye *kemençe beşlemesi* adını vermiştir. *Soprano*, *alto* ve *tenor kemençeler* tellere tırnakla teması suretiyle, *viyolonsel* ve *kontrbas kemençeler* ise tellerin üzerine parmak uçlarıyla basılması suretiyle çalınmaktadır. (Resim 12, 13, 14, 15, 16)



Resim 12: Alto Kemençe



Resim 13: Tenor Kemençe

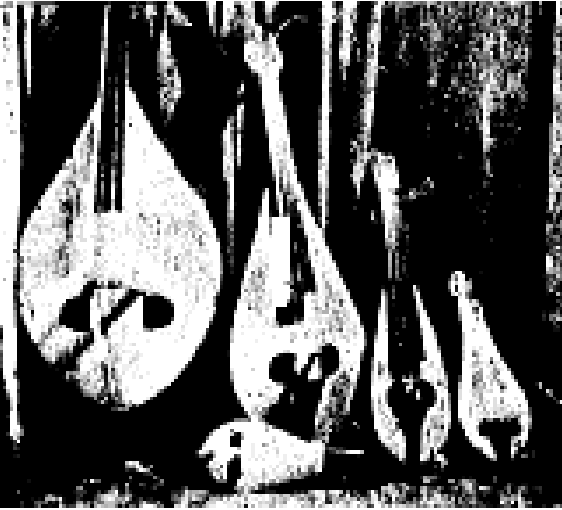




Resim 14: Bas Kemeçe

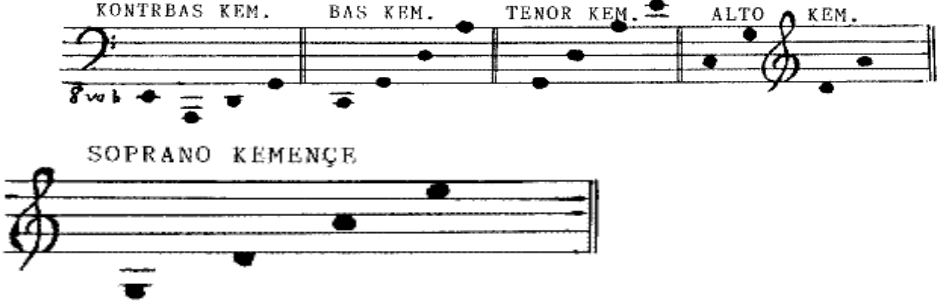


Resim 15: Kontra Bas Kemeçe



Resim 16: Kemeçe Ailesi

### Kemençe Beşlemesinin Ses Aralığı ve Akort Sistemi



**Resim 17:** *Kemençe Beşlemesinin Akort Sistemi*<sup>5</sup>

“Görüldüğü gibi *tenor kemençe* sopranodan, *bas kemençe* de altodan bir sekizli pesttir. Her sazın dört teli arasında ise daima beşli aralığı bulunur. *Kontrbas kemençe* ise keman ailesindeki adaşı gibi tersine beşli aralıklarla düzenlenir. *Tenor kemençe* dışındaki çalgılar keman ailesindeki eşlerine tıpatıp uygundur” (Arel, 1948; 5).



**Resim 18:** *Kemençe Beşlemesinin Ses Aralığı*

Dört telli *soprano kemençeye* Arel'den sonra tekrar rağbet kazandıran Cüneyd Orhon *kemençe beşlemesi* hakkında şu bilgileri aktarmıştır:

“*Kemençe beşlemesi* Dr. Zühtü Tinel ve Hüseyin Sadettin Arel tarafından yapılmıştı. Maksudı ise Batı'daki keman ailesinin karşıtı olan Türk Yaylı Çalgılarını yani *kemençe ailesini* meydana getirmektir.

Batıda soprano keman ile alto keman arasında bir beşli ve alto keman ile viyoloncelin arasında bir sekizli bulunmaktadır. Bir sekizli aralığının büyüklüğü nedeniyle, bu aralıkta bulunan ikinci bir çalgının görevini ikinci keman üstlenmektedir. (keman, viyola, viyoloncel-kontrbas) Arel ise *soprano*

<sup>5</sup> Türk Musikisi'nde piyanonun beşinci la sesi (diyapazon sesi) re (neva) olarak kabul edildiği için; *soprano kemençe* (dört telli kemençe) bugün batıdaki sol-re-la-mi akort sisteminin karşılığı olan do-sol-re-la şeklinde akort edilmektedir.

*kemençe-alto kemençe-tenor kemençe-bas kemençe ve kontrbas kemençeyi* düzenleyerek, bu eksikliği de gidermeye çalışmıştır.

1922 yılında Dr. Zühtü Tinel, Arel'den armoni dersi almaktaydı. Tinel de armoninin Türk Musikisi'ne tatbiki için *kemençe* beşlemesinde hocasına yardım etmek istediğini belirtmişti. *Kemençe beşlemesi* ikisinin çalışmalarıyla oluşmuştur” (Orhon, 1999; Kişisel Görüşme).

Cüneyd Orhon, 1930-1940'lı yıllarda Hüseyin Saadettin Arel tarafından ortaya konulan *kemençe* ailesi (beşlemesi) içinde, tel boyları eşit dört telli soprano *kemençe* fikrini ilk defa İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kurulduğu yıl olan 1976'da müfredata koyarak eğitimde uygulamaya başlamıştır. Orhon'un dört telli *kemençe*de amacı, üç telli *kemençe*ye bir alternatif oluşturmak değil, çağdaş çalgılarda olduğu gibi dengeli bir akort sistemi ve tel boylarının eşit olması dolayısıyla simetrik pozisyon imkânları olan, daha geniş ses sahasına sahip bir *kemençe* ortaya koymaktı.

Cüneyd Orhon'un bu konuda verdiği bilgileri öğrencisi İTÜ, TMDK Öğretim Üyesi Prof. Nermin Kaygusuz şöyle bildirmektedir:

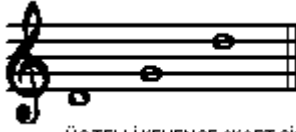
“1974 tarihinde o zaman Ankara Devlet Konservatuvarı'nda çalgı yapımcısı olarak çok değerli hizmetler vermekte olan Cafer Açın, Cüneyd Orhon'la ilk tanışma ve görüşmesinde *kemençenin* tellerinin eşit boyda olmasının gerekliliğini ısrarla telkin etti. 1975 yılında İstanbul'da ilk defa kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Cüneyd Orhon konservatuvarın kurucu üyesi ve üç telli *kemençe* hocası, Cafer Açın da bu konservatuvarın Çalgı Yapım Bölümü'nün kurucusu ve başkanı olarak bir araya geldiler. *Kemençe* üzerindeki çalışmalar bu sefer sadece üç telin boylarının eşitlenmesi değil, Arel'in *kemençe beşlemesinin* ele alınması olarak gündeme geldi. 1976 yılında *dört telli kemençe*, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı yönetim kurulu kararı ile eğitim programına alındı. Hem icrası, hem de yapımı hazırlıklarına hızla geçildi. Aynı yılın sonlarına doğru Cafer Açın'ın bilgi ve hüneri ile kısa zamanda gerçekleştirilen on tane soprano, iki tane alto *kemençe* hazırlandı ve her iki *kemençenin* de eğitimi Cüneyd Orhon tarafından başlatıldı. Daha sonra Çalgı Yapım Bölümü müfredat programına tenor ve bas *kemençeler* de alındı... *Soprano kemençe* hâlen İstanbul Devlet Türk Müziği Klasik Korosu başta olmak üzere çeşitli koro, orkestra ve müzik etkinliklerinde konservatuvarımızdan yetişen değerli sanatçılar tarafından çalınmakta, *bas kemençe* ise genellikle tasavvufi etkinliklerde kullanılmaktadır” (Kaygusuz, 2000; 179-180).

Ünlü tanbur sanatçısı, müzik yazarı ve tarihçisi Laika Karabey (1909-1989) Musiki Mecmuası'nın 48 ve 74. sayılarında *kemençe beşlemesi* hakkında şunları yazmıştır:

“...Sol-re-la-mi düzeni sayesinde sazın pest tarafı yegâhtan kaba rasta kadar bir beşli genişletilmiş oluyor. Tiz tarafta da neva düzenine nispetle bir ses daha

kazanıyor. Şu suretle *dört telli kemençenin üç telli kemençeye* nazaran altı perde fazla zenginliği var demektir” (Karabey, 1952; 25-26). “*Kemençenin birbirinden kaba beş saz olarak çoğaltılması bir ilerilik adımı olmakla beraber, geriliğe bağlı kalanlar için dahi bir ihtiyaca tekabül eder.*” (Karabey, 1960, 74; 56).

Bugün üç ve dört telli kemençe akort sistemleri şu şekilde gösterilebilir:



ÜÇ TELLİ KEMENÇE AKORT SİSTEMİ



DÖRT TELLİ KEMENÇE (SOPRANO KEMENÇE) AKORT SİSTEMİ

**Resim 19:** Üç telli kemençe akort sistemi **Resim 20:** Dört Tellli kemençe akortsistemi

Müzikolog ve İTÜ, TMDK Öğretim Görevlisi merhum Haydar Sanal’ın verdiği bilgilere göre *kemençe beşlemesi* Arel’in eski öğrencilerine İleri Türk Musikisi Konservatuarı İcra heyetinde tevdi edilmişti. Burada *bas ve soprano kemençe* dersleri veren Sanal, bir takım yetersizlikler ve teknik zorluklar nedeniyle öğrencilerinin dersleri bıraktığını bildirmiştir. (Sanal, 1994; Kişisel Görüşme).

Tüm bu oluşumlara rağmen dört telli kemençe uygulamasına karşı fikirler de ortaya çıkmıştır.

İTÜ, TMDK Müzik Teknolojileri Bölüm Başkanı Dr. Mustafa Aydın Öksüz “Kemençenin geliştirilip, hacim ve ses sahası olarak daha mükemmel bir yapıya sahip olması hem çok zor hem gereksizdir. Yapısı bozulduğu takdirde karakteristiğini de kaybetmektedir. Zaten keman ve viyolonsel gibi çalgılar Türk Musikisi’nde kullanılmaktadır” demektedir. (Öksüz, 2006; Kişisel Görüşme)

## Kemençenin Yapısal Özellikleri

### Üç Tellli Kemençe

#### Fiziksel Özellikleri

Boyu 40-41 cm, eni ise 4-15 cm civarındadır. Armut şeklinde kesilmiş bir takozun içi oyularak oluşturulan teknenin bölümler; gövde, sap (boyun) ve burguluktur (kafa). Göğüs (kapak) kısmında D biçiminde 4 cm boyu, 3 cm eninde ve birbirine 25 mm uzaklığında iki adet delik vardır. Yapımında genellikle abanoz, pelesenk, kan ağacı, karadut, Hint gölü ve ardıç ağaçları kullanılmaktadır.

Gövdenin alt ucunda tellerin takılması için yapılmış kuyruk takozu bulunur. Teller üst eşik ile eşitlenmez. “Kemençenin üç telinden ikisi (rast ve neva)

bağırsaktan yapılır, diğeri ise (yegâh) gümüş sargılıdır. Üst ve alt tel 25.5-26, orta tel 29.2-29.5 cm uzunluğunda; üst tel 0.8, orta tel 1.5, alt tel 1 mm kalınlığındadır” (Tanrıkorur, 2003; 167). Günümüzde Tanrıkorur’un bahsettiği bağırsak ve gümüş sargılı teller dışında teknik anlamda daha rahat ses çıkarmak amacıyla raket telleri de kullanılmaktadır.

Teller yılan, fildişi, abanoz veya pelesenk, sade sazlarda zerdali, badem veya akgürge gibi ağaçlardan yapılan, 14-15 cm uzunluğundaki burgulara takılır (Tanrıkorur, 2003; 166).

Ses sahası yegâh’tan tiz neveya kadar 2 oktavdır. (Resim 21, bkz.: s.495)

### Dört Telli Kemençe

#### Fiziksel Özellikleri

“Üç ve dört telli kemençenin klasik armudî biçimi ve ses haznesi gerek biçim, gerekse hacim olarak aynıdır. Geçmişte *kemençeler* hangi ağaçlardan yapılıyor idiyse; bu gün de aynı ağaçlar kullanılmaktadır. Sesin dışarıya yayılması için açılan göğüsteki delikler yine aynı yerde, aynı biçim ve büyüklüktedir. Üç telli *kemençenin* orta teli dışında, tel boyları da simetriktr.” (Orhon, 1985; 10). Dört telli *kemençede* çoğunlukla *keman* telleri kullanılmakla birlikte, icracının isteğine ve çalınan *kemençenin* yapısına uygun olarak bağırsak ve nadiren de raket tellerinin kullanıldığı bilinmektedir.

“Dört telli *kemençenin* sap kısmında üç telliye ek olarak klavye yer almaktadır. Klavyesiz *kemençede* parmak doğrudan perdeliğe ve göğse basar. *Kemençe* boylamasına bir eğim çizdiğinden, teller akort burgularından alt eşişe kadar göğüsten yükselerek uzanır. Neva teli örnek alınırsa, hüseyini perdesinde telle perdelik arasındaki ortalama yükseklik 7-8 mm iken, tiz nevada 10-11, gerdaniye’de 12-13 mm’yi bulur. Bu rakamlar boylam eğimi çok iyi dengelenmiş sazlarda böyledir, sıradan sazlarda yükseklikler daha da artabilir. İcraçının ortalama tırnak yüksekliğinin 11 mm olduğu düşünülürse, tiz seslerde telin parmağın etine değmesi sağlıklı bir icranın engellemesine sebep olur. Aynı zamanda parmak dördüncü pozisyondan itibaren göğse bastığından, ses titreşimlerini bir ölçüde ezer, sesin devamlılığı azalır. Hâlbuki *kemençeye* klavye takıldığında parmaklar bütün pozisyonlarda aynı yükseklikte telle temas ettiği için, icra rahatlar” (Orhon, 1985; 11).

Kemençenin tiz tarafına eklenen muhayyer teli, tiz perdeleri doğru bir şekilde basmayı kolaylaştırmakta ve acelitesi olan teknik anlamda zor olan eserlerin icrasına yardımcı olmaktadır.

Ses sahası kaba çargâhtan tiz çargâha kadar 3 oktavdır. (Resim 22, bkz.: s.496)

## SONUÇ

İlk olarak Hızır Ağa'nın (öl. 1760) çalgılardan da söz ettiği 'Tefhim ül-makamat fi tevlid en nagamat' (1749) adlı yazma eserinde görülen *kemençenin*, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da daha çok çalgılı kahvehanelerde ve meyhanelerde icra edilen eğlence musikisinde, özellikle köçekçeler ve tavşancalar ile Rumeli havalarında dansa eşlik amacıyla kullanılan bir "kaba saz" olduğu olduğu tespit edilmektedir.

Klasik musikiye girmesiyle birlikte üslubu ağırlaşan, tutuş, oturuş ve çalış tekniği gelişen kemençenin; icrasına getirilen naif üslup Osmanlı ve daha sonraları Klasik Türk Musikisi'nin etkisiyle gerçekleşmiştir. Cemil Bey'e kadar meyhanelerde ve kahvehanelerde köçek ve tavşan dansına eşlik amacıyla kullanılan çalgı, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Türk Musikisi'nin "asil" çalgılarından biri olarak kabul görmüş, gerek şekil-biçim-görünüm, gerekse tını açısından Osmanlı-Türk Musikisi'ne özgü bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Kısa süren (ortalama 25 yıl) bir dönem içerisinde, işlev ve icra tarzında önemli bir değişim yaşıyan kemençenin bu geçiş ve değişimi hiç şüphesiz geleneksel Türk Musikisi'nin virtüöz icracıları sayesinde gerçekleşmiştir

20. yüzyıl aynı zamanda *kemençeye* dördüncü telin eklendiği dönemdir, ancak bu ekleme iki ayrı şekilde ortaya koyulmuştur. Birincisi; Vasilaki ve Cemil Bey'in yaptığı gibi neva-rast ve yegâh tellerinden oluşın *kemençenin* pest tarafına kaba rast telinin eklenmesinden ibarettir. Bu ekleme tel boyları eşitlenmeden ve üst eşik eklenmeden yapılmıştır.

İkinci bir ekleme ise 20. yüzyılın ünlü Türk müzikoloğu Hüseyin Sadettin Arel'in *kemençeye* yaptığı yeniliktir. Arel 1922 yılında *kemençenin* tel boylarını eşitlemiş, kemençenin tiz tarafına muhayyer (la) perdesini eklemiş ve çalgıyı keman ailesinde olduğu gibi, soprano, alto, bas ve kontrobastan oluşacak *kemençe beşlemesi* ile çeşitlendirmiştir.

1930-1940'lı yıllarda Hüseyin Saadettin Arel tarafından ortaya konulan *kemençe ailesi (beşlemesi)* içinde yer alan, tel boyları eşit dört telli soprano kemençe fikrini ilk defa Cüneyd Orhon İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kurulduğu yıl olan 1976'da müfredata koyarak eğitimde uygulamaya başlamıştır.

**Sonuç olarak** bahsedilen çalgı 10. yüzyılda Bizans'ta *lyra dicta*, 13. yüzyılda Orta Çağ Avrupa'sında *rebec*, 15. yüzyıl itibarıyla Girit, civar adalar ve Yunanistan'da *lyra*, 18. yüzyılda Osmanlı İstanbul'unda önce *lyra*, sonra da *kemençe*, 19. yüzyılda Bulgaristan'da *gadulka*, Kastamonu ve çevresinde *turnak kemane*, Teke Bölgesi ve Yörüklerde ise *yörük kemanesi* adıyla çalınmış veya çalma gelmektedir. Bu aile içerisinde yer alan ve günümüzde hâlen Klasik Türk Musikisi icrasında kullanılan *üç telli kemençe* ve *dört telli kemençe* ise birbirlerine alternatif değil, aynı çalgının farklı versiyonlarıdır.

## KAYNAKÇA

Aksoy, Bülent, 2003. **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Cezar, Mustafa, 1995. **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, Paris.

Hitzel, Frédéric, 2002. **Couleurs de la Corne D'or: Peintres Voyageurs à la Sublime Porte**, ACR Édition, Courbevoie.

Tanrıkorur, Cinuçen, 2001. **Biraz da Müzik**, Zaman Kitabevi, İstanbul.

Tanrıkorur, Cünüçen 2003. **Müzik, Kültür, Dil**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Yekta, Rauf 1986 –1922–. **Türk Musikisi (Çev.: O. Nauhioğlu)**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Arel, Hüseyin Saadettin, 1948. “Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşüneler”, **Musiki Mecmuası**, 6, 3-8.

Karabey, Laika, 1952. “Kemençe Hakkında”, **Musiki Mecmuası**, 48, s. 25-26.

Karabey, Laika, 1960. “Dört Telli Kemençe Hakkında”, **Musiki Mecmuası**, 74, s. 56.

Menemencioğlu, Haldun, 1970. “Kemençe Hakkında Etüd”, **Musiki Mecmuası**, Yörük Matbaası, İstanbul, 260, 4-13.

Kaygusuz, Nermin. 2001. **Müzikte 2000 Sempozyumu**, Neyir Matbaacılık, Ankara.

Simopoulos, K., 1973. **Foreign Travellers in Greece 1700-1800**, Athens.

Orhon, Cüneyd. 1985, “Tel Boyları Eşitlenmiş 4 Telli Klasik Kemençe”, **İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı 2. Türk Musikisi Sempozyumu, 16 Nisan 1985**, Levent-İstanbul.

Orhon, Cüneyd , 1999. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul.

Öksüz, Mustafa Aydın, 2006. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul.

Özgen, İhsan, 2006. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul.

Sanal, Haydar, 1994. Müzik Tarihi Ders Notları ve Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul.

## RESİM LİSTESİ VE KAYNAKÇASI

**Resim 1:** Bizans dönemine ait fildişi kutu (Museo Nazionale-Florence).

**Resim 2:** *Tiberius Psalter*'de bulunan *rebec* icrası resmi (British Museum, Londra, 6/30).

**Resim 3:** Geleneksel Lyra (Yunanistan) (Gözde Çolakoğlu, Kişisel Arşiv).

**Resim 4:** Gadulka (Gözde Çolakoğlu, Kişisel Arşiv).

**Resim 5:** Kastamonu Kemanesi (Gözde Çolakoğlu, Kişisel Arşiv).

**Resim 6:** Yörük Kemanesi (Gözde Çolakoğlu, Kişisel Arşiv).

**Resim 7:** Keman-ı Kıptî (Hızır Ağa 1770 ci., Tefhîm-ül Makâmât fî Tevlîd-in Nagamât, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine/no.1793).

**Resim 8:** Enderûnî Fazıl'ın *Hubanname ve Zenanname* adlı eserinde verdiği meyhanede *kaba saz* icrası resmi (1793-94. *Hubannâme-Zenannâme*, İÜ Küt. 5502, y. 41a.).

**Resim 9:** Enderûnî Fazıl'ın *Hubanname ve Zenanname* adlı eserinde verdiği kır eğlencesi resmi (1793-94. *Hubannâme-Zenannâme*, İÜ Küt. 5502, y. 41a.).

**Resim 10:** 1805–1890 yılları arasında yaşamış olan Fransız ressam Auguste Mayer'in *Café au bord de la Corne d'Or* adlı tablosundaki kahvehanede *kaba saz* icrası (Hitzel, 2002; 183).

**Resim 11:** Türk müzeciliğinin kurucusu kabul edilen arkeolog, müzeci ve ressam Osman Hamdi Bey' (1842-1910) bugün nerede olduğu bilinmeyen “İki Müzisyen Kız” (1880) adlı eserinde zamanlarının önemli bir bölümünde haremden kendi kendilerine yetmek zorunda olan iki genç kıza resmetmiştir. Kızlardan biri *kemençe*, diğeri ise *tanbur* çalmaktadır. (Cezar, 1995, 1; 371).

**Resim 12:** Alto Kemençe (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948, 6; 5-8).

**Resim 13:** Tenor Kemençe (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948,6; 5-8).

**Resim 14:** Bas Kemençe (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948, 6; 5-8).

**Resim 15:** Kontrbas Kemençe (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948, 6; 5-8).

**Resim 16:** Kemençe Ailesi (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948, 6; 5-8).

**Resim 17:** Kemençe Beşlemesinin Akort Sistemi (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948, 6; 5-8).

**Resim 18:** Kemençe Beşlemesinin Ses Aralığı (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948, 6; 5-8).

**Resim 19:** Üç Telli Kemençe Akort Sistemi (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948, 6; 5-8).

**Resim 20:** Dört Telli Kemençe Akort Sistemi (Arel, *Musiki Mecmuası*, 1948, 6; 5-8).

**Resim 21:** Baron Baronak yapımı Üç Telli Kemençe (Özgen, Kişisel Arşiv)



**Resim 22:** Sefer Yücel Açın Yapımı Dört Telli Kemençe (Yücel Açın, Kişisel Arşiv).

### **ARŞİV**

**Açın, Sefer Yücel,** Kişisel Arşivi.

**Çolakoğlu, Gözde,** Kişisel Arşivi.

**Özgen, İhsan,** Kişisel Arşivi.



## TOPLUMSAL YAŞAMDA MÜZİĞİN YERİ VE ÖNEMİ

ÇUHADAR, C. Hakan  
TÜRKİYE/TURCIYA

### ÖZET

Müziğin dört ana unsuru; ses, ritim, tempo ve gürlük olarak bilinir. Bu unsurlar farklı oranlarda müzik parçaları içinde yer alırlar. Zaman zaman sadece ritmik özelliğinin ortaya çıktığı parçalar (dans parçaları) olduğu gibi, ritimsiz ve düşük tempolu ama ezgisel unsurun daha fazla kullanıldığı (ağıtlar gibi) türler de müzik sanatı içinde yer almaktadır.

Bilimsel yönüyle müzik, kendi sanat disiplininin dışına taşarak, dünyanın dört bir yanındaki kültürlerle beraber insanlığın geçmişine kadar uzanmış, kendine esin kaynağı bulmak için her şeye başvurmuştur. Bu kaynağı şekillendirip sunmak için her türlü araçtan da yararlanmıştır. Müzik içi, müzik dışı sesler, doğada var olan saf sesler, doğada var olmayan sentetik sesler, hatta sessizlik bile müzik için bir araçtır. Özellikle 20. yüzyıl, müzikte her türlü sınırın bilinçli olarak zorlandığı yüzyıldır. Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde, içerikte, esin kaynaklarının açılımında tüm geleneksel kuralların duvarları eğilip bükülmeye, eriyip çökmeye başlamıştır. Müziği müzik yapan unsurlar sorgulanarak müziğe yepyeni bir bakış açısı kazandırılmıştır.

Müziğin temel unsurları, sanat akımları içinde bu kadar özgürce kullanılırken, insanın sosyal yaşantısında da bu unsurlar bilinçli ya da bilinçsiz yer almakta ya da kullanılmakta mıdır? Bu sorunun yanıtı hiç kuşkusuz evet'tir. Günlük yaşantıda ve bireylerarası iletişimde bu unsurlar bilinçli ya da bilinçsizce kullanılmaktadır. Bir annenin bebeğini severken çıkardığı sesler, şehir ve kırsal yaşantısındaki sesler, makine gürültüleri, dinsel ayinler, kişiler arası ilişkiler vb. birçok alanda *müzikal öğeler* olmadan (*ya da müziksiz*) bir yaşam tasavvur edilememektedir. Bu eylemler bilinçli ve sanat adına yapılmadığı için müzik olarak adlandırılmamakla birlikte, müziksel öğeler insan yaşantısı içinde olabildiğince yoğun ve sürekli olarak kullanılmaktadır. Sonuç olarak; bu bildirinin sorunsalı, "İnsanoğlu müzik tarafından kuşatıldığının ne kadar farkındadır?" olacaktır. Bu çalışmada amaca ulaşmak için kullanılacak yöntem, alan yazın taramasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Ses, ritim, tempo, gürlük.

### İnsanın Sosyal Evrimi Sürecinde Müziğin Yeri

Müzik yapabilme becerisi, insanı diğer canlılardan ayıran az sayıda özellikten biri olma ayrıcalığına sahiptir. İnsan türünün diğer yüksek memelilerle benzerliği ve ortak yanı oldukça fazladır. On yıldan fazladır

sürdürülen insan genomu çalışmasında bu benzerlik insan ve şempanze için % 98,5 olarak saptanmıştır (The Chimpanzee Sequencing and Analysis Consortium, 2005). Boğaziçi Üniversitesi Moleküler Biyoloji ve Genetik Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Nazlı Başak, Milliyet Gazetesinde yayınlanan bir söyleşisinde “*Bizi insan yapan özellikler, iki ayak üzerinde yürüme, şiir yazma, müzik besteleme gibi, sadece az sayıda birkaç gen tarafından kontrol ediliyor. Şu anda biyolojinin en önemli sorularından biri % 1,5 oranındaki değişimin ne olduğudur*” değerlendirmesini yapmaktadır.

İnsanı diğer canlılardan ayıran en önemli farklardan birisi soyutlama yapabilme yeteneğidir. İnsan beyninin gelişimindeki en önemli aşama, insanın parmaklarını kullanarak nesnelere kavrayabilmesi sonucu alet kullanabilme yeteneğini geliştirerek öncelikle çevresindeki cisimleri şekillendirebilmeyi başarmış olmasıdır.

Bu şekillendirme yeteneği, ilk önceleri doğayı kopyalamak, örneğin; doğadaki nesnelere bir benzerini yapmak şeklinde olmuştur. İnsanın bir yaratıcı olarak gelişip doğaya karşı çıkması için çok zaman geçmiştir, ancak oldukça ağır bir evrim sonucu doğal örneklerinden uzaklaşarak başka nesnelere de yapılmaya başlanmıştır. Bir süre sonra doğanın ona ne vereceğini görmek için beklemek yerine istediğini ona vermesi için doğayı zorlamaya başlayan insanoğlu sonunda doğada olmayan nesnelere yapma aşamasına geçmiştir (Fischer, 1979; 28-29).

Ateşin, mızrağın, baltanın, tekerleğin, kayığın, çanak çömleğin icadıyla doğa ilk kez gerçekten buyruk altına alınmış; bunun yanı sıra ilkel kabileler doğayı büyü ayinleriyle de denetim altına almaya çaba göstermişlerdir. Bu ayinler şiiri, dansı ve müziği, vücudu boyayarak ve tahtadan oyulmuş maskeler kullanarak birtakım hareketler içinde birleştirmektedir. Bu ayinlerde “büyülü” olan, kabile mensuplarının doğadaki gizemli kuvvetleri, sözcükleri ve beden hareketlerini ya resimle taklit ederek ya da simgeselleştirerek denetim altına alabileceklerine olan inançlarıdır. Avlanma, savaş, ürün kaldırma, gençlerin ergenlik çağına kabul törenleriyle ilgili ayinler olduğu gibi, ölü gömme törenleri de vardır. Seslerin beşeri imgeler hâlinde düzenlenmesi, ilkel kabile yaşamının bir yaratımıdır. Beşeri müzik imgelerinin, yasadışı ve kuralsız bir biçimde, salt toplum töresinden mi türediği, yoksa sesin özgül doğal niteliklerine mi bağlı olduğu, çok tartışılan bir sorun olmakla birlikte her ikisinin de ürünü olarak ortaya çıkması daha doğru bir bakış açısıdır (Finkelstein, 2000; 12-14).

Bu bağlamda doğaya hakim olma çabasının bir sonraki adımı ise, konuşmanın harflerle şekillendirilmesi aşamasıdır. Müziği harflerle sembolize ederek bulduğu ezgileri bir şekilde kayıt altına almaya başlayan insan, elindeki harfler müziği yeterince ifade edemeyince onun yerine bazı özel işaretleri (neuma) kullanmaya başlamıştır. Son aşama bu neumaların icat edilen bir

zaman çizgisi üzerinde sıralanmasıdır. Süreç içinde bu işaretler günümüzün bilinen müzik notalarına dönüşmüştür.

Tarihsel süreç içinde köleci toplum aşamasından itibaren uzmanlaşmış zanaatçılar grubu (eğitilmiş müzisyenler de içinde olmak üzere) ortaya çıkmaya başlamıştır. Maden, ağaç ve taş işçiliği konusundaki becerilerin ve matematik bilgisinin giderek artması, yetkin müzik aletlerinin yapılmasına olanak vermiştir. Matematik bilgisi, boru ve tellerin boyunu ya da delik yerlerini ve çalgıların perdelerini kesin olarak belirlemeye ve hesaplamaya olanak sağlamıştır. Çalgıların bu denli gelişmesi sayesinde de, insan sesi ve insan kulağı, daha kesin perdeler işitecek ve bunları yeniden üretecek şekilde eğitilebilmiştir (Finkelstein, 2000; 16).

### **Müziğin Temel Öğeleri**

Bu noktada müziği oluşturan temel yapı taşlarının tam olarak bilinmesinin, müziği daha iyi tanımlayabilmek açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Bu yapı taşları incelendiğinde ortaya –çok sesli olsun veya olmasın– **ses (ezgi), ritim, tempo ve gürlük (nüans)** olarak dört ana başlık çıkmaktadır. Göktepe (2000) bu temel öğeleri **ses, süre, hız ve yoğunluk** olarak adlandırmaktadır.

Hareketsiz duran cisimler göz tarafından *şekil* olarak algılanır. Bir cisim belirli bir frekansta titreştirilirse (20-40.000/sn) kulak onu ilk olarak bas, daha sonra tiz *ses* olarak duymaya başlar. Algılama gözden kulağa geçmiştir. Bu cisim, daha doğrusu cismi oluşturan molekül ve atomların belirli parçaları daha hızlı titreştirildiği zaman (40.000-400.000/sn) derimiz bir *ısı* duygusu algılar. Titreşim daha da arttığı zaman (400.000-650.000/sn) göz tekrar devreye girerek *renkleri* görmeye başlar. Daha sonraki titreşimler (ya da dalgalar) insanda herhangi bir uyarı meydana getirmez. 1900 yılında Max Planck'ın Kuantum teorisi ve 1925 yılında Broglie tarafından geliştirilen Madde Dalgaları kuramı evrendeki tüm maddelerin dalgalardan meydana geldiğini ve insanoğlunun da bir dalgalar denizinde yaşadığını söylemektedir (Demirsoy, 1988; 4).

Genç ve sağlıklı bir insanın işitme sistemi, yaklaşık 15-20 Hz ile 15.000-20.000 Hz arasındaki titreşimleri –yeterli enerjiye sahiplerse– ses olarak değerlendirir. Bu sınırlar ortalama değerlerdir. Kişiye ve yaşa bağlı olarak değişebilir. Fakat müzikte gerçekte daha dar aralıktaki sesler kullanılır. Müzikte kullanılan en pes (kalın) seslerin frekansı yaklaşık 27,5 Hz dolaylarındadır (piyano ve tuba'nın en pes sesi). Kullanılan en tiz sesler ise (pikolo flüt; 3729 Hz, piyano; 4186 Hz) yaklaşık 4000 Hz dolaylarındadır (Zeren, 2003; 99-100).

Müzikte ses ve sesin oluşumu olgusunun taşıdığı önem görülmektedir. Yan yana getirilen değişik yüksekliklerdeki –frekanslardaki– sesler, müziğin diğer unsurları ve sessizlik ile beraber, bestecinin kafasında oluşturduğu ezgiyi ortaya çıkarmak için kullanılırlar.

Müziğin ilk kez ortaya çıkma aşamasında, kabile ayinlerinde, düzenli müzik sesinin birbiriyle bir yandan karşıtlaşan bir yandan da birleşen ve tüm müzik sanatının özünü oluşturan niteliksel iki özelliği kendini gösterir: Ses yüksekliği (perde) ve ritim (tartım). Ses yüksekliğine kimi yazarlar “diklik” de demektedir. Sesin havadaki titreşimi ne denli sık olursa, kulak o denli tiz yani ince bir ses duyar. Tersisi durumda titreşim azaldığında sesler pesleşir yani kalınlaşır. Deneysel olarak yinelenen tek bir sesle müzik elde etmek mümkündür, ama bilinen müziklerin hemen hepsi en az iki perde kullanır. Yine aynı şekilde, yinelenen tek bir vuruştan oluşan bir tartım deneysel olarak elde edilebilir. Oysa bilinen tüm müzik; yürek atışında, soluk alıp vermede, adım atmada, kürek çekmede, tohum serpmeye, bir baltanın inip kalkmasında ve işle ilgili tüm hareketlerde olduğu gibi, birbirinden farklı en az iki vuruşun birbirini izlemesiyle oluşur. Müziğe, hem zamanın aralıklara bölünme özneliğini hem de ileriye doğru hareketini kazandıran, ritmin işte bu nöbetleşmesi ya da ileri geri niteliğidir (Finkelstein, 2000; 13-14).

Her ses, zaman içinde (yaşam içinde) bir mesafe kat eder. Sesin devam ettiği zaman sürecine sesin süresi ya da ritmi denir. İnsanbilimsel araştırmalara göre ritim, ezgiden ve armoniden çok daha önce ortaya çıkmıştır ve ritimli bir dansın ya da bağırmanın aynı zamanda şiirin de atası olduğunu varsayılmaktadır. Ritim, ortak bir şenlikteki insanları özel bir biçimde hem fizyolojik hem de coşkusal olarak birbirine yaklaştırırken (s. 147), bizim çevreye ilişkin duygusal algımızı kapayacak kadar fizyolojik bilincin yükselişini sağlar. Dans, müzik ya da şarkı ritminde insan bilinçli değil öz bilinçli olur (Caudwell, 1988; 230).

Müziğin diğer bir ögesi ise tempo olarak adlandırılır. Tempo, Károlyi'nin de (1999; 37) söz ettiği gibi ritim ile beraber müziğin sinir sistemini oluşturur. Tempo genel olarak, bir müziğin akış hızıdır; başka bir bakış açısı ile de yaşamın da akış hızıdır. Müzik içinde hızı ifade eder. Bilindiği gibi dünyada değişik tempolarda yazılmış milyonlarca müziğin olmasının yanı sıra, aynı bakış açısı ile yaşam tempoları birbirinden farklı birçok canlı varlık ya da süreç olduğu da bilinen bir gerçektir. Hatta aynı türler içinde yaşam tempoları birbirinden farklı canlılar da vardır. Bu bakımdan tempo kavramı, müzik sanatının bir olgusu olmakla birlikte gerçekte yaşamın da çok önemli bir olgusudur. Bu bağlamda neşeli, eğlenceli, canlı ve devinim ifade eden müziklerin akış hızı, genelde tüm kültürlerde yüksek tempolu değerlerle ifade edilir ya da tersi durumlarda yani hüznün, acının, kederin, dramatik ifadelerin yoğunlukta olduğu müziklerin akış hızları da daha yavaş tempolu bir görünüm sergiler. Eğer bu saptama, genelde tüm kültürler için geçerli ise bu durum rastlantı olabilir mi?

Müzik yaparken ya da bestelerken doğal olarak ses ile birlikte sessizlik de kullanılır. Fizik yasalarına göre soğukluk sıcaklığın yokluğuysa, karanlık ışığın yokluğuysa, buradan hareketle sessizlik de sesin yokluğudur ya da işitilmediği

durumdur demek yanlış olmaz. Bu bakış açısı, bizi ses ile sessizlik arasında gidip gelen başka bir müziksel ögeye götürmektedir.

Gürlük kavramı tam burada önem kazanmaktadır. Sesin oluşması için gerekli ögelerin yanı sıra uygun koşulların da sağlanması gerekmektedir. Kulağımıza ulaşan titreşimin ses olarak değerlendirilebilmesi için yeterli enerjiye sahip olması gerekmektedir. Ses şiddetinin artması ile algılama sınırının genişlemesi de mümkündür (Zeren, 2003; 99). Bu enerjinin müzik dilindeki karşılığı; gürlüktür.

### **Müziksel Ögelerin Yaşamdaki Yansımaları**

Asırlar boyu sürüp giden müzik düşüncesinin tümü kaçınılmaz olarak bir taraftan geniş anlamıyla müzik tarihinin kendisiyle, diğer taraftan kimi biçimlerde müziği ilgi nesnesi hâline getirmiş olan diğer disiplinlerle iç içe geçmiştir: matematik, psikoloji, akustik fizik, felsefi ve estetik spekülasyon, müzik sosyolojisi, dilbilim, vb. Bu nedenle böylesi bir labirentte kaybolmak kolaydır; gene de hiç şüphesiz, eğer müzik bir ilgiyi canlandırmışsa ve farklı düşünürlerin ilgisini çekmişse, bu, müziğin çok biçimli ve çok cepheli bir gerçeklik olduğu ve de oldukça farklı açılardan görülebileceği anlamına gelir (Fubini, 2006; 20).

Sylwester'a göre (1995; 109-110) duygu, insan yaşamının merkezinde olup insanlar arasındaki iletişime sözcüklerin ötesinde bir anlam katar. Şarkılarda duygunun gücü sözcüklerin çok daha üstündedir. Pek çok şarkı temelde oldukça basit gündelik konuları, sevilen (sevgili, aile, tanrı, ülke, tatil, mevsimler, spor takımları) ya da sevilmeyen şeyleri (savaş, karşılıksız aşk, vefasız sevgililer ve kötü zamanlar) içerir. Müziğin temel elemanları olan ezgi, ritim, gürlük ve tempo, sözler ile verilmek istenen mesajın bir parçasıdır. Örnek olarak dinsel bir koronun performansı yüksek bir dereceye çıkar ve göreceli olarak basit ve açık olan mesaj, sözcüklerin çok ötesinde onun verdiği dinsel mesajdan hoşlanmayan, o dinden olmayan insanları da duygusal olarak etkiler. Bu durum müziğin gücünü göstermektedir. Müzik duygusal iletişim için bazen sözcüklere bile gereksinim duymaz. Senfoni orkestraları, caz toplulukları, bandolar dramatik stillerde sözsüz müzik çalarlar ve her dinleyiciden duygusal yanıtlar alırlar. Açıkça müzik yalnızca iletişim için kullanılan bir dil değil, aynı zamanda bir duygudur.

Müzikte alışılabilen bir kavram olan ritmin evrende de var olduğuna ilişkin ilk kanıtlar, doğanın gözlemlenmesiyle ortaya çıkar. Gün ile gecenin düzenli olarak birbirini izlemesi, durmadan kıyıya vuran dalgalar, kalp atışları, canlıların nefes alıp verişleri, zaman içinde düzenli olarak tekrarlanan hareket ile ritim arasında çok güçlü bir bağ ya da benzerlik var olduğu düşünülmektedir (Károlyi, 1999).

Bu çalışmanın sınırlı alanı içerisinde müziğin insan yaşamındaki yansımaları; konuşma, şiir, matematik ve din ile müzik arasındaki ilişki irdelenerek tartışılacaktır.

### **Konuşma ve Müzik**

Müziğin evrimsel kökenleri, tam bir esrar perdesinin gerisindedir. Birçok bilim adamı konuşma ve müzikal ifadenin başlangıçta ortak kökenlere sahip olduğunu, birbirinden birkaç yüz, belki de milyon yıl önce ayrıldığını düşünmektedir. Müzik aletlerinin tarihinin taş devrine kadar uzandığına ilişkin kanıtlar vardır (Gardner, 2004;162).

Konuşmanın kendi içinde bir müzikalite taşıdığı dikkatli bir kulak ile kolayca fark edilebilir. Farklı zamanlarda insan beyni ile ilgili olarak yapılan çalışmalar göstermektedir ki müzik algısı ve performansı, insan beyninin şakak bölgesinde -özellikle de sağ şakak bölgede- gerçekleşen bir süreçtir (Soysal ve Ark. 2005). Fakat sağ beynin olmaması hâlinde neler olacağını gösteren bir örnek çok ilginçtir. Doktor, sağ yarı küresinin büyük bir kısmı çıkarılmış bir hastaya neler hissettiğini sorduğunda, hasta “ellerimle hissediyorum” diyerek yanıt vermiştir ama robot tonundaki bir ses ile. Hastada dilin sözlük anlamı mevcuttur ama ses tonunda duygusal derinliğin, çağrışımın ve aynı değerde olan prozodi<sup>1</sup> nin yani sesin müzikalitesinin olmadığı bu örnekte gözlemlenmiştir (Robertson, 2006; 308). Konuşmanın müziği olan; çekim, vurgu ve seslemenin (intonation) bulunmadığı bir konuşma tasarlandığında müziğin taşıdığı gücün farkına varılabilir. Konuşmada tekdüze ses, cansızdır. Konuşmaya etkileyici insani duyguyu, ses yüksekliğinin, yani farklı seslerin var oluşu katar (Finkelstein, 2000; 10). Müziğin gürlük, tempo ve ritim özellikleri konuşma tonuna doğru olarak yansıtıldığı zaman (yükselen ve alçalan, hızlanan, yavaşlayan, soluk alan vb.) oldukça ifadeli söylemleri, insanın kendi yaşantısında yakalaması mümkündür. Hitabet sanatını iyi bilen bir kişinin konuşmaları incelendiğinde bu özelliklerin çok güzel ve dengeli bir şekilde kullanıldığı görülecektir. Ama doğal olarak anlatılmak istenen düşüncelerin içeriğinin de önemli olduğu unutulmamalıdır.

Konuşma içinde tonlamanın önemine örnek olarak aşağıda verilen cümle ele alındığında, her sözcük üzerine yapılan farklı vurgu (**koyu renk** ile gösterilen), verilmek istenen mesajın her seferinde farklı algılanmasına sebep olacaktır.

**Ben** bugün saat 18.00 de Ankara’ya gideceğim. **Sen değil ben.**

Ben **bugün** saat 18.00 de Ankara’ya gideceğim. **Yarın değil bugün.**

Ben bugün **saat 18.00’de** Ankara’ya gideceğim. **19.00’da değil 18.00’de.**

Ben bugün saat 18.00 de **Ankara’ya** gideceğim. **İstanbul’a değil Ankara’ya.**

---

<sup>1</sup> **Prozodi:** Müzik ve söz uyumu.



Görüldüğü gibi cümle aynı olmasına karşın vurgulanmak istenen söz doğru olarak tonlandığında verilmek istenen mesaj tamamen farklı olarak ortaya çıkmaktadır. Önemli olan nokta, konuşma dilinde gizlenen müzikte ortaya çıkmaktadır. Sözlü ifade, varlığını, en az sözcük seçimi ve sıralaması kadar, konuşmacının tonlamasındaki sonsuz nüanslara borçludur. Bu nedenle bir şiiri yazmak ile okumak (recitare) bambaşka şeylerdir. Konuşur gibi şarkı söylemek (cantar parlando) ya da tersinden (parlar cantando) başlayıp, konuşma şarkısına (sprechgesang) kadar uzayan müzik terimleri anımsandığında, bunlar, doğrudan ya da dolaylı olarak hep aynı müzik-dil ilişkisi varsayımından hareket eder. Dil, şiirden gündelik konuşmaya kadar her yönüyle müziğe ya da başka bir deyişle müziğin öğelerine açıktır (Ergüven, 2004).

### Şiir ve Müzik

Şiir insan aklının estetik etkinliklerinin en eskilerinden biridir. Şiiri günlük konuşmanın yüceltilmiş bir biçimi olarak tanımlamak da mümkündür. Bu yüceltme, onu sıradan bir konuşmadan ayıran ve hatta ona gizemli, büyümlü bir güç veren biçimsel bir yapıyla (ölçü, uyak, ses yinelemesi, eşit uzunluktaki hecelerden oluşmuş dizeler, düzenli vurgu ya da hece uzunluğu gibi) kendini gösterir (Caudwell, 1988; 21).

Müzik sözsüz olarak icra edildiği gibi yüzyıllar boyu şiirle sıkı bir birliktelik içinde, şarkı formunda da gelişmiştir. Belki de şarkının ve genel olarak sözlü müziğin cazibesi dinleyiciyi aynı anda iki dilin içine katmasından gelir; dinleyici, müzikal tarza veya şiirsel beğenilerine göre kaçınılmaz olarak bir dilden diğerine *sürüklenecek*, ama gene de kendisini hiçbirinden bütünüyle vazgeçemeyecek durumda hissedecektir (Fubuni, 2006; 26-27).

Şiirin temel özelliklerinden biri ritimli olmasıdır. Ritim daha kolay bir ortak bildiri yolu sağlamakta ve dolayısıyla şiirin coşku uyandırarak gerçekleştirdiği kolektif yapıyı güçlendirmektedir (Caudwell, 1988; 146). Sürekli olarak tekrarlanan vuruş etkisi (pulse) günlük konuşmalarda bile fark edilebilir; ama sözcüklerle hecelerin, özellikle dikkat çekecek biçimde, sıkı ya da gevşek bir düzen oluşturmak üzere gruplandırılması, sözün müzik ile buluşması ancak şiirle olanaklıdır (Károlyi, 1999; 27).

Ses, şiirin yanı sıra dilde de varlığını sürdürmesine karşın, söz ancak şiir aracılığı ile dilde varlığını güvenceye almaktadır. Buna göre iletişim sürecinde anlamsal içeriği ritim belirlediği andan itibaren –bu aşamada anlamsal içerik, doğrudan doğruya ifadeyle özdeşleşmenin eşiğindedir artık– ses ile söz arasındaki ilişki, bir ucu şiir, öbür tarafı müziğe geçecek şekilde, hayali bir ortak paydada buluşur; dil ise daha sonra belli ölçüde buna katılır (Ergüven, 2004).

Kahyaoğlu (2004)'na göre özellikle lirik şiirde ezgi kaçınılmaz bir unsurdur. Ancak bu yolla şiirde kendine özgü bir ritim oluşturulabilir. Bu yapının



aynı olan iki telden uzunluğu diğerinin yarısı kadar olan, bir oktav daha yüksek nota üretir; uzunluğu üçte ikisi olan, tam beşli daha yüksek notayı üretir, vb. Pythagoras ve ardılları, tüm evrenin aynı matematik ilkeleri üzerine kurulduğunu ve işitilen müziğin, dünya, güneş ve yıldızları bir arada tutan uyumun, görünmeyen ama hep var olan “küreler müziği”nin duyulabilir biçimi olduğunu düşünüyorlardı. **Şekil 1**'deki (Robert Fludd: *utrisque cosmi historia*) resim, bu fikrin 17. yüzyıla ait bir tasviridir. Tek telli bir çalgı olarak tasarlanmış evrende gezegenler ve elementler telin solunda, müzik notaları da sağında görülmektedir. Çemberler de aralarındaki matematiksel oranları belirlemektedir. Gökten uzanan bir el ise tam anlamıyla evreni akort etmektedir (hatta belki de tanrı bir müzikçi olarak betimlenmekteydi!). Çin'de yüzyıllar boyu hüküm süren benzer bir inanç doğrultusunda bir dizi deprem ya da başka doğal felaketin, dünyevi müzikle kozmik eşdeğeri arasındaki bir uyumsuzluktan kaynaklanmış olma ihtimaline karşı bazen gamın çeşitli notalarının akortları incelenirdi (Cook, 1999; 52-54).

Batı müziğinde kullanılan *diatonik* ölçek, yedi sese göre düzenlenmiştir. Bu açıklamadan, zaman içinde seslerin ve ölçeğin doğası, seslerin yansımaları ya da sembolleri olabileceği diğer fizikî ya da kozmik fenomenlerle olan ilişkileri üzerine oldukça karmaşık spekülasyonlar doğmuştur. Müzik üzerine bilimsel ve matematik spekülasyonlar, titreşimli bir gövde titreşimlerin sayısına göre belirli uzunlukta bir ses ortaya çıkardığından sesin tam olarak ölçülebilir bir fiziki fenomen olduğu, ilkesi üzerine kuruludur.

Asırlardır müzikal düşüncenin bir sabitini temsil eden, müziğe dair bu bakış açısı, müziği sözel dille kısıtlı bir ilişkisi olan ya da hiçbir ilişkisi olmayan, mutlak özerkliğe sahip bir dil olarak değerlendiren müzisyen ve düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Müziğin matematik doğasını araştıran birisi, hiç şüphesiz, duygusal değerlerden çok, ses ile bağlantılı entelektüel ve metafizik değerlerin altını çizmeye yönlendirilecektir. Açıktır ki, müziğin, müzikçinin kompozisyonlarında keşfedemediği, açığa çıkaramadığı ve yeniden üretmediği karmaşık ve katı bir matematik düzen üzerine kurulduğunu, hatta müziğin bu yapısının tüm bir evreninki kadar rasyonel bir yapıya karşılık geldiğini düşünen ya da fark eden biri, doğal olarak müziğin şiirden ya da diğer sanatsal dillerden bağımsızlığını iddia edecektir (Fubini, 2006; 28).

Geometri, “uzamdaki sayı”, müzik ise “zamandaki sayı”dır diyen Lundy'ye (2003; 28) göre de müzikteki aralıkların temel dizisi; 1: 1 (ünison), 2:1 (oktav), 3:2 (beşli), 4:3 (dörtlü), vb. basit matematiksel oranlardan oluşmuştur. Dörtlü ile beşli arasındaki fark, 9:8 oranında olup, tam ses (majör ikili) değerinin karşılığını verir. Müzikteki aralıklar da, tıpkı geometrideki orantılar gibi, hep belirli bir oran ilişkisi içinde olan iki öğeden oluşurlar: İki giriş uzunluğu, iki devir (süre) ya da iki frekans<sup>2</sup> gibi.

<sup>2</sup> **Frekans:** Bir saniye içindeki titreşim sayısı.

Müzik ve matematik kavramları arasındaki ilişki bu konu üzerinde düşünen zihinleri oldukça meşgul etmiştir. Müzik ve matematik arasında, oran ve model kavramlarında da yakın birlikteliği vurgulamak için besteci C. Debussy de müziği “seslerin matematiği” olarak tanımlamıştır (Fisher, 1995; 23).

Müzikal seslerin niteliğinin incelenmesi 19. yüzyılda matematikçi J. Fourier tarafından yapılmıştır. Fourier, müzik aleti ve insandan çıkan bütün müzikal seslerin matematiksel ifadelerle tanımlanabileceğini ve bunun da periyodik sinüs fonksiyonları ile olabileceğini ispatlamıştır. Birçok müzik aleti yapımcısı, yaptığı aletlerin periyodik ses grafiğini, bu aletler için ideal olan grafiklerle karşılaştırır. Yine elektronik müzik kayıtları da periyodik grafiklerle yakından ilişkilidir. Görüldüğü gibi bir müzik parçasının üretilmesinde de matematikçilerle müzikçilerin birlikteliği çok önemlidir.

### **Din ve Müzik**

Dünyanın pek çok yöresinde birbirinden farklı dinlere ve dinsel törenlere bakıldığında, bu ayinlerin gerçekleşmesinde ve kutsal metinlerin okunmasında müziksel öğelerden ve müziğin etki gücünden oldukça geniş ölçüde yararlanıldığı görülmektedir. Türklerin İslamiyet’ten önceki dini olarak bilinen Şamanizm’de dinsel tören yapmak için gerekli olan nesnelere biri davuldur. Şaman ayinlerinde davulun ve sonradan kopuzun kullanıldığı ve hatta kullanılan müzik aletlerinin de kutsandığı bilinmektedir (Şener, 2003; 31).

Vural (2007), her dinin kendine özgü ibadetleri ve bu ibadetlerde kullandığı müziği olduğunu, müziğin yapısının bize cennet-cehennem ikilemini biçimsel olarak gösterdiğini söylemektedir. Ona göre sesler tizleştikçe yukarı çıkma hissini verir. Yukarı yönelme, Tanrı’ya yönelmedir. Tıpkı ilk zamanların zigguratlarında<sup>3</sup> olduğu gibi. Seslerin pesleşmesi, toprağa, yeraltına cehenneme yönelmedir, yani Hades’in<sup>4</sup> bulunduğu kötülükler ülkesine. Her ezginin kutsallığı, onun ait olduğu ve yöneldiği mekâna bağlıdır. Köken kutsal olandır. Her varlığın bir kökeni vardır ve bizler sonunda kökenimize döneriz. Tıpkı müzikte notaların birbirine meydan okumasına rağmen sonunda karar sesine yani *kökenine* dönmesi gibi. Her sesin, her ezginin kutsal zamanla bütünleştiği anlardan söz eden yazar örnek olarak bir ezan okunuşunu, ölünün başında yakılan ağıtı, kurban keserken getirilen salâvat vb. müzikle duanın iç içe geçtiği kutsal zamanlardan söz etmektedir. Ona göre bütün bunlar insanların müzik ile kutsallığı ne kadar iç içe yaşadığını göstermektedir.

Dinsel müziğin önemi, insanda derin duygular uyandırmasında yatar. Bu duygular o denli güçlüdür ki, bir kuşaktan diğerlerine iletilir. Müzik eşliğindeki dualar insanların Tanrı’yı daha fazla içlerinde hissetmelerini sağlar ve deyim

<sup>3</sup> **Ziggurat:** Eski Mezopotamya’da Sümerlerde, Babillerde ve Asurlarda bir çeşit tapınak.

<sup>4</sup> **Hades:** Yunan mitolojisinde ölümlere hükmeden yeraltı tanrısı.

yerinde ise Tanrı'nın istekleri insanlara müzik aracılığı ile daha güçlü ulaşır (Saliers & Saliers, 2006).

Dünyanın pek çok yerine yayılmış olan üç büyük semavî din, bilindiği gibi Musevîlik, Hristiyanlık ve Müslümanlıktır. Bu üç büyük dinin ortak yanlarından birisi kutsal metinlerin okunurken belli bir makam ve usul içinde okunmasıdır. Kutsal kitaplardan biri olan **Tevrat**'ın içinde **Mezmurlar**<sup>5</sup> bölümü bulunmaktadır. **Mezmun**, “kavalla söylenen ilahî, Hz. Davut’a inen Zebur’un surelerinin her biri” ya da Hz. Davut’a indirilen mukaddes kitap anlamlarına gelmektedir.

Yahudilerin ibadetlerinde ve günlük hayatlarında **Mezmurların** önemli yeri vardır. Bu **Mezmurların** içinde insanlara iyiliği, doğruluğu, fazileti, ahlaki meziyetleri tavsiye eden telkinler bulunmaktadır. **Mezmurların** belirli bir ezgi ile söylenmesi gelenek hâline gelmiştir (Küçük ve ark., 1993; 132).

**Mezmurlar** Hristiyanlarda da aynı öneme sahiptir. İlk Hristiyanlar, çoğunlukla İbraniler ve daha az olarak da Yunanlı ve Romalılardan oluşuyordu. İlk Hristiyan toplantılarının sinagog çevresinde yapıldığı bilinmektedir. Bu toplantılarda kullanılan müzikler kutsal yazılardan alınmış olan yalın ilahîlere dayanmaktadır. Hristiyanlar Yahudi ilahî şarkısını (**Mezmun**) kendi psalmistaları<sup>6</sup> –ilahîleri– yapmışlardır (Say, 2003; 73). Psalmodie, şarkıya benzer tarzda okumadır. İlk kilise müziği biçimlerinden biridir. Sözleri çoğunlukla **İncil**'den alınmıştır. Bu tarz ayinler, kilise müziğinin beşiği olan Antakya ve İskenderiye’de Musevî geleneklerine uygun bir şekilde icra edilmiştir. Psalmodie tarzı, Antakya kanalıyla Roma’ya gelmiştir. Yaklaşık 1400 ilahî ağızdan ağza geçerek yaşamış ve ilk kilise müziğinin temelini oluşturmuştur (Selanik, 1996; 41).

Hristiyanların kutsal kitabı **İncil**'de müziğin dinsel ayin ve dualarda kullanımına ilişkin önemli ayetler vardır. Bunlardan bazıları şöyledir. “*Ve onlar bir ilahî okuyup Zeytinlik dağına çıktılar.*” (s. 67), “*Birbirinize mezmurlar, ilahîler ve ruhanî nağmeler söyleyerek yüreğinizde Rabbe terennüm ve teganni ederek, her şey için daima Rabbimiz İsa Mesih’in ismi ile Allah’a ve Babaya şükrederek, Mesih korkusunda birbirinize tabi olun.*” (s. 257), “*Birbirinize Mezmurlarla, ilahîlerle, ruhanî nağmelerle talim ve nasihat ederek, yüreklerinizde Allah’a lütufla terennüm ederek, Mesih’in kelamı sizde zenginlikle, bütün hikmetle dursun.*” (s. 267), “*İçinizden biri meşakkat çekiyor mu? Dua etsin. Biri neşeli midir? Terennüm etsin.*” (s. 307). Bu ayetlerden anlaşıldığı üzere Hristiyan ayinlerinde ve dualarında müziğin dinî duyguları daha da pekiştirebilmek için kullanılması teşvik edilmektedir.

İslam dünyasının kutsal kitabı **Kuran’ı Kerim**’e gelince, onu da güzel sesle okumanın oldukça önemli olduğunu söylemek mümkündür. Kandemir’e (2007)

<sup>5</sup> **Mezmun**: Makamla okunan **Zebur** suresi.

<sup>6</sup> **Psalmista**: İlahî, makam ile okumak, **Mezmun**.

göre **Kuran**'ı güzel okuyanların Tanrı tarafından ödüllendirileceklerine ilişkin çeşitli vaatler bulunmaktadır ve kutsal metinleri güzel sesle okumayanlar için de Hz. Muhammed'in "**Kuran**'ı güzel sesle okumayan bizden değildir." dediği belirtilmektedir.

Paksu (2007) da Kuran'ı *güzel sesle okumak* deyimini "*sesini güzelleştirerek ağır ağır okumak*" şeklinde açıklamaktadır. "*Onu okuduğunuzda ağlayınız. Şayet ağlayamazsanız, ağlamaya çalışınız. Onu okurken sesinizi güzelleştirmeye de gayret ediniz. Kim **Kuran**'ı teganni ederek (güzel sesle okumaya gayret etmezse) bizden değildir*" hadisine<sup>7</sup> gönderme yapılarak konunun önemi vurgulanmaktadır.

İstanbul Belediyesi Kültür Daire Başkanlığı tarafından, 1994 yılı Ekim ayında düzenlenen "Din, Medeniyet ve Müzik" konulu panelde yer alan konuşmacılardan Ö. Tuğrul İnancer, müziğin insanla birlikte var olduğunu belirterek; insanın konuşmasından tutun da doğada ses çıkaran her şeyin müzik olduğunu söylemiş ve insanın müziksiz düşünülmemeyeceğini öncelikle vurgulamıştır (Akt.: Suat, 2007).

## SONUÇ

Doğal nesnelere dış dünyayı etkileyip değiştirebilecek araçlar yapılması gibi heyecan verici bir buluş, ilk insanın kafasında yeni bir düşünce doğmasına yol açtı. Büyülü araçlarla doğanın büyülenebileceği –kontrol altına alınabileceği– düşüncesi, bir şeyin benzerini yapma yoluyla doğa üzerinde sınırsız bir üstünlük kurulabileceği sonucunu ortaya çıkardı. Sanat bir büyü aracıydı. Doğal olarak sanatın başlangıcını yalnızca bu özelliğiyle açıklamak yanlış olur. Doğadaki parlak renkler, etkili kokular, canlı ya da cansız varlıkların ritmik hareketleri vb. sanatın ortaya çıkışına öncülük etmiş, katkıda bulunmuş olabilir. Başlangıçta sanat insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yaramıştır. Sanatın bir başka önemli özelliği de korkutucu, ürkütücü gücüyle düşman üzerinde üstünlük sağlamasıdır. Sanatın başlıca görevi açıkça doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçeklere karşı güç sağlamaktır. Başlangıçtaki büyü zamanla dine, bilime ve sanata (dans, ritmik ezgi, büyü törenleri vb.) dönüşmüştür (Fischer, 1979; 43-49).

Çok tanrılı dinlerden bugüne kadarki süreç içinde müzik, anlatılmak istenenin daha etkili olarak verebilmek için bir araç olarak kullanılmış ve işe de yaramıştır. Müziği –bilinçli ya da bilinçsiz– ibadetlerinde kullanmayan bir din neredeyse yok gibidir. Dinsel bir metni bir gazete haberi okurcasına okuduğunuzu düşünürseniz karşınızdakini ve kendinizi etkileme oranınız oldukça düşer. Tüm dinler de bunun farkında olarak vermek istedikleri mesajların daha etkili olabilmesi için müziğin gücünden yararlanırlar.

<sup>7</sup> **Hadis:** Hz. Muhammed'in sözleri veya O'nun fiil ve onaylarının sözlü ifadesine denir.

Örnek olarak G. F. Haendel'in "Hallelujah, Gücü Sınırsız Büyük Tanrı" adlı eserinde, beş dakika boyunca sık sık ünlü sesler uzatılmakta ve sözcükler yinelenmekte, cümleler, temel mesajların anlatımlarını yavaşlatabilmektedir. Müziğin temel elemanları olan ses, tempo, ritim ve gürlük ise verilmek istenen mesajın birer parçasıdır. Böylece hallelujah korosunun performansı yüksek bir dereceye çıkar ve göreceli olarak basit ve açık olan mesaj, sözcüklerin çok ötesinde onun verdiği dinsel mesajdan hoşlanmayan insanları da duygusal olarak etkiler. Bu müziğin gücüdür (Sylwester, 1995; 109). Müziğin sözcükleri taşıma gücü, belki de Archimedes vari bir söylem ile "**müziğin kaldırma gücü**"dür.

İnsanoğlu var olduğu günden bu yana çevresinde müziksel öğeler hep olagelmıştır. İnsan müzik yapmaya, müziğin öğelerini yaşantısının her aşamasında bilinçli ya da bilinçsiz kullanmaya, tarih öncesinden bu yana devam etmiştir. Neredeyse her yanı müziksel öğelerle çevrili olmasına, müzikle kuşatılmış olmasına karşın belirtmek gerekir ki, ne yazık ki bunun farkına çoğu zaman varamamıştır.

İnsan, özünde, yaşamın ta kendisinin çok büyük bir kompozisyon olduğunun ve bu büyük kompozisyon içinde kendisinin küçük küçük notalar, pasajlar, armoniler olarak yer aldığı bilincine henüz ulaşamadı. Bu bilinçsizlikle doğada var olan uyumu ve onun enstrümanlarını yok etmeye onu mahvetmeye başladı. Akarsuları, gölleri kuruttu, iklimlerin ritmini değiştirdi, yaktığı ormanlarıyla kendi oksijenini tüketti, canlı türlerini, ekolojik dengeyi mahvetti, attığı atom bombalarıyla bu büyük kompozisyonu çalınamaz hâle getirdi. Unutmayalım ki bütün canlılar bu büyük kompozisyon içinde birer küçük nota, sus ya da bir enstrümanın parçasıdır. Kısa bir zaman sonra bu büyük kompozisyonun icra edildiği konser salonu da başımıza yıkılmak üzere.

Zaman, kırılan-dökülen enstrümanlarımızı onararak tekrar çalınabilecek hâle getirme zamanıdır. Onaralım ki tekrar o büyük kompozisyonun içinde sağlıklı ve neşeyle tınlayan birer nota olalım.

### KAYNAKÇA

Akın, G. (1996). **Şiiri Düzde Kuşatmak**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları: 117.

Aston, A. (2004). **Armonograf**. İstanbul: neKitaplar: 10.

Caudwell, C. (1988). **Yanılsama ve Gerçeklik**; Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme, Çev. Doğan, M. İstanbul, Payel Yayınevi: 21-277.

Cook, N. (1999). **Müziğin ABC'si**. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi: 52-54.

Demirsoy, A. (1988). **Kalıtım ve Evrim**. Ankara: Meteksan Yayınları: 3-5.

Ergüven, M. (2004). **Sözlü Müziğe Abece Taslağı**. Kitaplık (Elektronik sürüm), YKY Yayınları, Sayı: 75.

Finkelstein, S. (2000). **Müzik Neyi Anlatır**. H., İstanbul: Kaynak Yayınları: 12-16.

Fischer, E. (1979). **Sanatın Gerekliliği**. İstanbul: e Yayınları: 28-49.

Fisher, R. (1995). **Teaching Children to Think**, Stanley Thornes Ltd, U.K: 22.

Fubini, Enrico. (2006). **Müzikte Estetik**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları: 20-28.

Gardner, H. (2004). **Zihin Çerçevesleri, Çoklu Zekâ Kuramı**. İstanbul: Alfa Basım Yayım: 162.

Göktepe, M. (2000). **Müzikte Ses, Süre, Hız, Yoğunluk**. Ankara: Başar Ofset.

Kâhyaoğlu, O. (2004). **Şiir, Müzik ve Leonard Cohen.**, Kitap-lık (Elektronik sürüm), YKY Yayınları, Sayı: 75.

Kandemir, M. Y., (2007), Kur'an Beraberliği [http://www.altinoluk.com/makale\\_detay.php?makale\\_no=d257s028m1&dergi\\_Sayı=257](http://www.altinoluk.com/makale_detay.php?makale_no=d257s028m1&dergi_Sayı=257).

Károlyi, O. (1999). **Müziğe Giriş**. Çev.: M. Nemutlu, İstanbul: Pan Yayıncılık: 27-37.

**Kitabı Mukaddes**. (2005). İstanbul: Anadolu Ofset: King, J.P. (1997). **Matematik Sanatı**. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları: 44.

Küçük, A., Erdem, M., Koştaş, M. (1993). **Dinler Tarihi**. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları: 132.

Lundy, M. (2003). **Kutsal Geometri**. İstanbul: Ne Kitaplar: 7-28.

Paksu, M. (2007). "Kur'an'ı Okurken Teganni Yapmak Caiz midir?" [http://www.sorularlaislamiyet.com/subpage.php?s=cat\\_open&cid=64](http://www.sorularlaislamiyet.com/subpage.php?s=cat_open&cid=64).

Robertson, P. (2006). **Sanat ve Nöroloji**. Rose, C.F. (Editor). *Müzik ve Beyin* (s. 307-316). İstanbul: Imperial College Press Saliers D.& Saliers E. (2006). **A Song to Sing, A Life to Live: Reflections on Music as Spiritual Practice**. *Anglican Theological Review*. Vol. 88, Issue 2.

Say, A. (2003). **Müzik Tarihi**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları: 73.

Selanik, C. (1996). **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**. Ankara: Doruk Yayıncılık: 41.

Soysal, A. Ş. & Yalçın, K. & Karakaş, S. (2005). **Temporal Lobun Sesi: Müzik**. Yeni Symposium. Sayı: 43/107-113.



Suat, M., (2007). Din, Medeniyet ve Musiki, <http://www.wakeup.org/anadolu/05/>

Sylwester, R. (1995). **A Celebration of Neurons an Educator's Guide to the Human Brain**. Association for Supervision and Curriculum Development, Virginia: 109-110.

Şener, C. (2003). **Şamanizm**. İstanbul: Etik Yayınları: 31.

**The Chimpanzee Sequencing and Analysis Consortium (2005)**. "Initial Sequence of The Chimpanzee Genome and Comparison with the Human Genome," Nature 437: 69-87.

Th. W. Adorno, "**Über das gegenwärtige Verhaeltnis von Philosophie und Music**", Archivio e Filosofia, 1953.

Vural, Y., (2007). Müzik ve Mekânsal Paradigma, [http://www.muzikdersi.com/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=539&Itemid=119](http://www.muzikdersi.com/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=539&Itemid=119).

Zeren, A. (2003). **Müzik Fiziği**. İstanbul: Pan Yayıncılık: 99-100.

#### **WEB**

[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

[www.matematurk.com](http://www.matematurk.com)

[www.diyenet.gov.tr](http://www.diyenet.gov.tr)



## MÜZİK, BİLİM VE UYGARLIK

**DALOĞLU, Yavuz**  
TÜRKİYE/TURÇIYA

### ÖZET

Müzik, insanlığın büyük serüveni boyunca her zaman pek çok olguyla iç-içe olmuştur. Doğaldır ki bu derin ilişki ve yolculuk, içinde serpilip boy verdiği her kültür ve uygarlıkta farklı bir değişim ve gelişim çizgisiyle karşımızda durmaktadır.

Müziğin, değişik kültürlerde farklı farklı şekillenmesinin işitmeyle algılanan en belirleyici nedeni, daha en alt katmanda kendini gösterir. Her müzik eseri, kısaca “fiziksel katman” diyebileceğimiz farklı yükseklikteki “perdeler” (sesler) ve bu perdelerin birbiriyle ilişkilerinden (aralık ilişkilerinden oluşan bütün: ses sistemi) oluşmuştur. Her kültürde bu ilişkiler küçük ya da büyük ölçekte farklıdır ve bundan dolayı da ses sistemi üzerinde biçimlenen tınlayış, renk, ezgisel yapı, daha genel söyleyişle müzik türlerindeki farklılıklar (Hint müziği, Çin müziği, Türk müziği vd.) ortaya çıkmıştır. Bu farklılaşmayı aynı müzik kültürünün değişik zaman süreçlerindeki kesitlerinde dahi görebiliriz.

Müzik kültürel bir olgudur. Kültürü en genel şekliyle, insanlığın günümüze değin ortaya koyduğu maddî ve manevî değerlerin tümü olarak tanımlarsak, müzik, bu değerlerin içerisinde önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla şimdiye dek üretilmiş bütün müzik eserleri insanlığın kültür evreninin bir parçasıdır.

Fakat müzik yalnızca kültürel bir olgu değildir. Devletin, sınıflı toplumun, askeri gücün, yazının ve paranın ortaya çıkışıyla birlikte toplumsal yapıdaki sıçrama ve sonuçtaki köklü değişim, insanlığın gündemine “Uygarlık” (Arap. “Medeniyet”, Frn. ve İng. “Civilisation” denilen başka bir kavramı oturtmuştur. Uygarlık sıçraması gerçekleştirmiş toplumların belirli müzik türleri bu çerçeve içerisinde yalnızca kültürel bir olgu değil, fakat aynı zamanda bir uygarlık olgusu olarak düşünülmelidir. Tabii ki burada uygarlık kavramını kültürden bağımsız değil, fakat tam tersi birbirlerini tamamlayan iki kavram olarak kabul etmek gerekir. Uygarlık kültürün üzerinde oluşur.

Müziğin kültürel bir olgu olduğunu pek çok kişi yazmış ve söylemiştir, fakat belirli müzik türlerinin insanlık tarihinde birer uygarlık olgusu olduğu gözden kaçırılmış bir gerçektir.

Sözgelimi bütün etnik ve/veya halk müzikleri dünyanın her yerinde bir kültürel zenginlik olarak ele alınır ve değerlendirilir. Fakat buna karşı bizde de olduğu gibi Batı literatüründe “Sanat Müziği” (İng. “Art Music”, Alm. “Kunstmusik”) tanımının içinde yer alan müzik türleri birer uygarlık olgusudur. Bu konuda Doğu ve Batı dünyasından bir hayli örnek de verilebiliriz fakat bizim için en canlı örnekler kuşkusuz ki geleneksel Türk sanat müziği ve

Cumhuriyet dönemi çok sesli Türk müziğidir. Bu türlerin ikisini salt kültürel açıdan değil, fakat uygarlık olgusu olarak ele almak ve çözümlenmek gerekir.

Halk müziğimiz, Geleneksel Türk sanat müziği ve son olarak da cumhuriyet dönemi çok sesli Türk müziği birbirleriyle son derece organik bir ilişki içerisinde. Zengin bir halk müziğimiz olmasaydı, geleneksel sanat müziğimiz ve dolayısıyla çok sesli müziğimiz de olamazdı. Burada tabii ki geleneksel ve çok sesli sanat müziğimizin oluşumunda farklı etkileri de göz ardı etmemek, fakat çıkış noktasını, altyapıyı iyi kavramak gerekir. Burada belirleyici olan müzikal ve sanatsal değil, doğal olarak sosyolojik altyapıdır.

Bildirimizde “Müzik”, “Bilim” ve “Uygarlık” olguları en geniş perspektifte ele alınacak ve bu kavramlar arasındaki ilintiler örneklerle sunulacak tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, bilim, uygarlık.

---

T.C. Başbakanlık, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı'nın ev sahipliğinde düzenlenen ICANAS 38, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi'nde sunulacak ve tartışılacak bildirimlerin, insanlık geleceğine büyük katkı sağlayacağına, daha gönencili bir yaşamın var olabilmesi adına ciddi bir taşıyıcı rol üstleneceğine inanıyorum. Çünkü Asya ve Afrika mazlumlar dünyasıdır ve 20. yüzyılda emperyalizme karşı bağımsızlık ve özgürlük savaşlarının verildiği coğrafyalardır. Aynı zamanda bu bölgelerin şu andaki öncüsü olan Asya, gene emperyalist tehdit ve kuşatma altında olmasına karşın yeni bir uygarlığın da filizlenmeye başladığı bir coğrafyadır.

### **Giriş: Müzik ve İnsan, Müzik ve Toplum**

“Müzik”, “Bilim” ve “Uygarlık” gibi hepsi ayrı ayrı saatlerce, günlerce üzerinde konuşulacak sözcükleri bir başlık altında bütünleştirerek, yalnızca aralarındaki ilintiyi bir bildiri çerçevesini aşmayacak ölçüde sunmaya başlamadan önce Büyük Devrimci Önderimiz Gâzi Mustafa Kemal Atatürk'ün müzik ve yaşam üzerine bir açıklamasını konumuzu doğrudan ilgilendirdiği için buraya taşıyarak sözlerime başlıyorum.

***Hayatta musiki lâzım değildir. Çünkü hayat musikidir.***

Daha Harbiye'de öğrenci iken arkadaşlarıyla kurdukları fasıl takımında şarkı okuduğunu, Sofya'daki ataşemiliterliği sırasında opera gösterilerini merak ve beğeniyle izlediğini bildiğimiz Büyük Devrimci Önder Gâzi Mustafa Kemal Atatürk, Cumhurbaşkanlığı süresince verdiği nutuk ve demeçlerde en az sekiz kez müzik konusuna değinmiş; Fransız düşünür Montesquieu'nün “*Bir ulusun müzikteki durumuna önem verilmezse, o ulusu ilerletmeye olanak yoktur.*” sözünü, “*Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.*” cümlesiyle benimsemiş, felsefi ve eylem olarak daha da

derinlik kazandırmıştır. Hattâ bu görüşünü, daha 1925 güzünde Ege’de yirmi günlük bir gezisi sırasında, 14 Ekim günü İzmir Kız Öğretmen Okulu’nda öğrencilerle sohbet ederken “*Hayatta musiki lâzım mıdır?*” şeklindeki soruya şu karşılığı vermiştir: “*Hayatta musiki lâzım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alâkası olmıyan mahlûkat insan değildirler. Eğer mevzu-ı bahis olan hayat insan hayatı ise musiki behemahâl vardır. Musikisiz hayat zaten mevcud olamaz. Musiki hayatın neş’esi, ruhu, süruru ve herşeyidir. (...)*”<sup>1</sup>

İnsan, Toplum ve Müzik arasındaki ilişkiyi bu en kesin çizgileriyle çizen Aziz Atatürk, müzik sanatının, hedeflenen Çağdaş Uygarlık içinde çok önemli bir yeri olduğunu, teknik açıdan ileri, içerik açısından da felsefi bir derinliği olan müziğin uygarlık paketinin olmazsa olmaz bir parçası olduğunu çok iyi biliyordu.

Şunun hemen altını çizmek istiyorum ki ben burada Atatürk ve Müzik konusunda bir bildiri sunmuyorum. Atatürk’ten yaptığım alıntı müzik ile insan ve müzik ile toplum arasındaki ilişkiyi bize en yakın ve de bana göre en değerli örneğiyle sizlere yalnızca anımsatmaktan ibarettir. Doğaldır ki müzik ile insan ve müzik ile toplum arasındaki ilişkiyi tarihin hiçbir döneminde ve günümüzde de kimse reddedemez. Fakat bu olgular içerisinde müzik ile bilim arasında ve neredeyse hiç üzerinde durulmayan müzik ile uygarlık arasında da doğrudan bir ilişki vardır.

Hemen açıklamalıyım ki, müzik ile bilim arasındaki ilişki yalnızca müzikoloji ile sınırlı ve dar değildir. İşte ben burada genel anlamda müzik ile bilim ve müzik ile uygarlık arasındaki ilişki üzerinde durmaya veya başka bir söyleyişle bu örtünün üzerini birazcık aralamaya gayret edeceğim. Ayrıca yukarıda vurguladığım değişkenlerin Asya’nın büyük uygarlık tarihinde ne düzeyde olduğunu ve de bu olguların dünya müzik birikimine ne tür katkılar sunduğunu ortaya koymaya çalışacağım. Doğaldır ki bu açıklamalarım Asya uygarlığının içinde önemli bir yere sahip, hattâ bana göre kimi zaman lokomotif işlev üstlenen Türk uygarlığının müzik sanatı ile olan ilintisini ve Türklerin müzik geleneklerini Doğu ve Batı uygarlığı çerçevesinde maddî bir temele oturtmak amacı taşımaktadır.

Neden müziği bilim ve uygarlık kavramlarıyla bütünleştirmeye veya aralarındaki ilişkiyi belirginleştirmeye, açmaya çalışıyorum acaba?

Çünkü müzik ancak içinde bulunduğu kültür veya varsa uygarlık içinde açıklanabilirse bir yere oturur ve anlam kazanır. Müzik, içinden çıkıp boy verip serpildiği toplumsal yapının niteliği değerlendirilebilirse ve bunun sonucu olarak da içinde barındırdığı fiziksel gerçekler doğru tanımlanabilirse bir anlam kazanır.

<sup>1</sup> Yavuz Daloğlu, “Cumhuriyet Öncesi ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Evrenimiz”, **75. Yıl Konferansları**, İzmir, 1998.; Gültekin Oransay, **Atatürk ile Küğ**, İzmir, Küğ Yayını, 1985.

Ayrıca üzerinde yıllardır durduğum ve bana göre hâlâ çok önemli bir konu olan Avrupamerkezci uygarlık anlayışına ve bu anlayışın müzikteki yansımalarına karşı gerçeği merkez alan bir bakış açısını en azından meslekdaşlarımızın zihinlerinde tartışmaya açmak bu kongrede benim en önemli amacımdır.

Şimdi izninizle bazı temel kavramları kendi perspektifim açısından irdeleyeceğim.

### **Kuramsal Çerçeve: Müzik ve Ses**

En genel anlamda düşünürsek müzik, insanlık geçmişiyle eşdeğer kültürel bir olgudur.

Müzik, insanlığın büyük serüveni boyunca her zaman pek çok olguyla iç-içe olmuştur. Doğaldır ki bu derin ilişki ve yolculuk, kimi zaman uzak ya da yakın benzerlikler taşısa da, içinde serpilip boy verdiği her kültür ve uygarlıkta farklı bir değişim ve gelişim çizgisiyle karşımızda durmaktadır.

Müziğin, değişik kültürlerde farklı farklı şekillenmesinin işitmeye algılanan en temeldeki nedeni, bu sanat dalının daha ilk katmanında kendini belli eder. Bu ilk katman “Ses” olgusudur.

Her müzik eseri, kısaca “fiziksel katman” diyebileceğimiz farklı yükseklikteki sesler (“perdelere”) ve bu seslerin birbiriyle ilişkilerinden, kısacası “Ses Sistemi”<sup>2</sup> (aralık ilişkilerinden oluşan bütün) dediğimiz yapının içinden türetilir. Her kültürde ses sistemini oluşturan ilişkiler küçük ya da büyük ölçekte farklıdır ve bundan dolayı da tınlayış, renk, ezgisel yapı, daha genel söyleyişle müzik türlerindeki<sup>3</sup> farklılıklar (Hint müziği, Çin Müziği, Türk müziği, vd.) ortaya çıkmıştır. Bu farklılaşmayı aynı müzik türünün değişik zaman süreçlerindeki kesitlerinde veya aynı toplumun farklı sınıfları, katmanları ya da coğrafyaları arasında dahi görebiliriz.

Burada şunun da altını özenle çizmek gerekir ki müzik türleri arasındaki farklılıklar yalnızca kullandıkları ses sistemiyle sınırlı değildir. Daha üst katmanlarda ezgisel yapı, seslendirme şekli, seslendirme ortamı, biçimler, çalgılar ve daha pek çok değişkenle müzik türleri birbirlerinden ayrılır.

### **Müzik ve Kültür, Müzik ve Uygarlık**

Evet, müzik kültürel bir olgudur. Kültürü en genel şekliyle, insanlığın günümüze değin ortaya koyduğu maddî ve manevî değerlerin tümü olarak tanımlarsak, müzik, bu değerlerin içerisinde önemli bir yere sahiptir.

<sup>2</sup> Bir müzik türünde kullanılan bütün seslerin yükseklik sırasına göre oluşturulmuş bütünü.

<sup>3</sup> **Müzik türü:** Belirli oranlarda aralıklardan oluşmuş bir ses sistemini kullanan ve bunun üzerinde ortam, oturtum, seslendirme biçimi (üslûb) ve çalgılama gibi daha üst katmanda değişkenlerle de bir bütünlük sağlayan kavrama denir. Krş. Eser türü.

Dolayısıyla bütün coğrafyalarda ve tarihin ve tarih öncesinin her evresinde şimdiye dek üretilmiş bütün müzik eserleri insanlığın kültür evreninin bir parçasıdır.

Fakat bazı koşullarda müzik yalnızca kültürel bir olgu değildir. Devletin, sınıflı toplumun, askeri gücün, yazının ve paranın ortaya çıkışıyla birlikte toplumsal yapıdaki sıçrama ve sonuçtaki köklü değişim, insanlığın gündemine “Uygarlık” (Arap. “Medeniyyet”, Fr. ve İng. “Civilisation”) denilen başka bir kavramı oturtmuştur. Uygarlık sıçraması gerçekleştirmiş toplumların belirli müzik türleri bu çerçeve içerisinde yalnızca kültürel bir olgu değil, fakat aynı zamanda bir uygarlık olgusu olarak düşünülmelidir. Tabii ki burada uygarlık ve kültür kavramlarını birbirlerinden bağımsız değil, fakat tam tersi birbirlerini tamamlayan kavramlar olarak kabul etmek gerekir. Çünkü uygarlık kültürün içinden doğar ve üzerinde şekillenir.

Müziğin kültürel bir olgu olduğunu pek çok kişi yazmış ve söylemiştir, fakat müziğin, daha açık söylemek gerekirse belirli müzik türlerinin insanlık tarihinde birer uygarlık olgusu olduğu gözden kaçırılmış bir gerçektir.

Sözelimi bütün etnik ve/veya halk müzikleri dünyanın her yerinde bir kültürel zenginlik olarak ele alınır ve değerlendirilir. Fakat buna karşı bizde de olduğu gibi Batı yazınında “Sanat Müziği” (İng. “Art Music”, Alm. “Kunstmusik”) tanımının içinde yer alan müzik türleri birer uygarlık olgusudur. Bu konuda Doğu ve Batı dünyasından bir hayli örnek de verilebiliriz fakat bizim için en canlı örnekler kuşkusuz ki geleneksel Türk sanat müziği ve cumhuriyet dönemi çok sesli Türk müziğidir. Bu türlerin ikisi de bizim uygarlık müziğimizdir veya en azından toplumumuzun uygarlık sıçramasına denk düşen müzik türleridir. Birincisi feodal çağ uygarlığımızın, ikincisi ise demokratik devrim çağı uygarlık sıçrayışımızın, bir başka söyleyişle ulus devlet çağımızın müzik türüdür.

Halk müziğimiz, geleneksel Türk sanat müziği ve son olarak da cumhuriyet dönemi çok sesli Türk müziği birbirleriyle son derece organik bir ilişki içerisinde. Zengin bir halk müziğimiz olmasaydı, geleneksel sanat müziğimiz ve dolayısıyla çok sesli müziğimiz de olamazdı. Burada tabii ki geleneksel ve çok sesli sanat müziğimizin oluşumunda ikincil derecede önemli sayılabilecek farklı, çevresel etkileri de göz ardı etmemek gerekir. Fakat çıkış noktasını veya olgunun kökenini iyi kavramak gerekir. Belirleyici olan olayın müzikal ve sanatsal boyutu değil, doğal olarak sosyolojik temelleridir.

Bu yalnızca bize özgü bir olgu değildir. Sözelimi Avrupa uygarlığı açısından düşündüğümüzde Prusya Kralı II. Friedrich’in huzurunda çalan Büyük Bach (J. S. Bach), Alman feodal çağının büyük bir sanatçısıdır. Buna karşı Beethoven demokratik devrimler çağının hemen başlarının büyük bir Alman bestecisidir. Her ne kadar Beethoven’ın yaşadığı çağda daha Alman ulus devleti ve Avrupa’nın daha pek çok diğer ulus devleti kurulmamış idiyse de, 19

yaşındaki Beethoven Fransız Devrimi'ni yaşamış ve eserleriyle de Avrupa'nın demokratik devrimler çağı uygarlığının müzik sahasındaki öncüsü olmuştur. Burada ortak nokta şudur ki bu iki büyük besteciden ikisi de Avrupa uygarlığının temsilcileridir ve Bach'ı yaratan uygarlık var olmamış olsaydı, doğal olarak Beethoven'ı yaratan uygarlık da var olmayacak ve sonuçta Beethoven da var olmayacaktı.

Bize dönecek olursak sözgelimi XVII. yüzyılın büyük Türk sanatçısı Mustafa İtrî feodal Osmanlı İmparatorluğu'nun en seçkin ve en değerli bestecilerinden biridir. Buna karşı sözgelimi Adnan Saygun ise Cumhuriyet Devrimi'nin, demokratik devrim sonucu kurduğumuz ulus devlet aşamamızın, bir başka söyleyişle ulus devletin uygarlık sıçrayışının ortaya çıkarttığı en değerli bestecilerimizden biridir. İtrî olmasaydı, Adnan Saygun da olamazdı. Adnan Saygun'u ortaya çıkartan uygarlık birikimi, Adnan Saygun'a kadarki yerel müziklerimiz ve onun üstündeki geleneksel Türk sanat müziği yani kısacası feodal toplum yapımızın büyük müzik birikimidir. Daha genel söyleyecek olursak Türk uygarlığının demokratik çağ öncesi büyük birikimi ve zenginliğidir.

Uzunca yıllar bu müzik türlerini salt müzik bakış açısıyla değerlendirenler –ki bu noktada bile bana göre pek çok yanlış saptama yapmışlardır– bunları birbirlerinin karşısı, hattâ düşmanı gibi göstermişlerdir. Oysaki diyalektik açıdan hiçbir olgu köksüz ve temelsiz değildir. Her olay ve olgu bir süreklilikle oluşur. Sanat müziği de ancak uygarlık sıçraması yapmış toplumların bir artı değeridir ve müziğin bu aşaması toplumların uygarlık sıçraması yaptığı dönemlerde biçimlenmeye başlamıştır. Dolayısıyla yukarıda saydığım bize ait müzik türleri arasında çok güçlü bir bağ vardır.

Konuyu genelleyecek olursak, Mozart, Beethoven ve aynı evrenin önceki ve sonraki bestecileri nasıl ki Avrupa uygarlığının ortaya çıkardığı müziğin bestecileri ise, aynı şekilde İtrî öncesi ve sonrası ve onlardan Adnan Saygun, Muammer Sun, Yalçın Tura ve Selman Ada'lara uzanan büyük müzik birikimi de Türk uygarlığının şekillendirdiği büyük müzik birikiminin ustalarıdır.

Nasıl ki Avrupa'da sanat müziği Avrupa toplumlarının halk müzikleri üzerine önce Fransız, İtalyan, Alman, Rus ve diğer toplumların sanat müziğini ve buradan da bunların üzerinde Avrupa uygarlığının uluslararası veya uluslarüstü (kimi yazarın yanlış olarak evrensel dediği) diyebileceğimiz sanat müziğini meydana getirdiyse; Türklere de ister tek sesli geleneksel Türk sanat müziği, isterse de onun üzerinde biçimlenen çok sesli sanat müziğimiz Asya toplumlarının (tabii ki burada etkin olarak Türklerin) halk müziği üzerine biçimlenmiştir.

Burada Doğu ve Batı uygarlıkları arasındaki karşılıklı geçişlilik ile uygarlık ve kültür arasındaki ayrılmaz organik bağı unutmamak gerekir. Sözgelimi Saygun'un teknik ve estetik kaynakları hem bizim geleneksel sanat



müziğimiz ve halk müziğimizdir, hem de Avrupa sanat müzikleridir. İşte bundan dolayıdır ki Saygun bir yandan ulusal, fakat diğer yandan da uluslararası bir değerdir.

***Kuram varsa bilim, bilim varsa uygarlık vardır.***

Müzik, Bilim ve Uygarlık başlığıyla sizlere sunmaya çalıştığım bildirimim bu bölümünde, “Kuram varsa bilim, bilim varsa uygarlık vardır.” tanımıyla sözlerime devam etmek istiyorum izninizle.

Hepimizin bildiği gibi, bilimde çok sağlam bir felsefe, bir tarih ve kuramlar vardır. Doğaldır ki sanatta da böyledir. Bilim gerçeği arar, sanat ise güzeli ve estetik olanı. Bu kavramların ikisi de dünyayı daha yaşanabilir yapmak içindir.

Müzik öncelikle bir sanat dalıdır, sanatların en etkileyici olanıdır. Fakat müziğin daha eski çağlardan başlayarak bilimler sistematığı içerisinde sağlam bir yeri olduğunu da hepimiz biliriz. Burada, Batı âleminde, Quadrivium’dan veya müziği istem dışı matematiksel bir işlem olarak tanımlayan Leibnitz’den değil, bizim de içinde bulunduğumuz coğrafyadan örnekler vereceğim. Bunun en önemli nedeni de bu coğrafyada Türklerin de içinde olduğu, hattâ öncü olduğu uygarlığı yok sayarsak, Avrupa uygarlığı olgusundan söz edemeyiz.

Avrupa’nın yüzyıllar süren karanlık ortaçağlarında, *Aristoteles*’ten (MÖ 384-322) sonra Doğu’nun ikinci büyük bilgin öğretmeni (H.âce-i Sâni) *Farablî Mehmed* (Fârâbî, 870-950), Matematik bilimleri içinde aritmetik, geometri, perspektif, astronomi, dinamik ve mekanik ile birlikte müziği de saymıştır. Ayrıca bu kuramsal bilimlerin her birinin kendine özgü soyut kavramları olduğunu, terimleri ve ilkeleriyle ilgili bir kuramsal yanlarının, bir de herhangi bir nesnel alana uygulanmasına ilişkin pratik yanların olduğunu yazmıştır.

XIV. yüzyılın çok önemli İslâm âlimlerinden büyük filozof *İbn Hâldûn* (1332-1406), ünlü **Mukaddime**’sinde bilimleri önce ikiye ayırmış: Aklî (Felsefî) ve Naklî (Vazî) sınıflandırması yapmış; sonra Aklî bilimleri de (mantık, matematik, tabiat felsefesi veya tabiat bilimleri ve metafizik veya ilâhiyat) dört ana grupta toplamış ve daha sonra da müziği matematik bilimlerin içinde saymıştır.

Müzik yalnızca Doğu dünyasında bilimler sistematığı içerisinde sınıflandırılmış bir dal değil, fakat insan ve toplum yaşamının bir fenomeni olarak da yazılı kaynaklarda yer almıştır. Sözelimi daha XI. yüzyılda Araplara Türkçeyi öğretmek ve Türkçenin zenginliğini göstermek amacıyla Kaşgarlı Mahmud’un kaleme aldığı anıtsal eser **Dîvânü Lûgati’t-Türk**’te pek çok konunun yanı sıra, müzik pratiği ve müzik yaşamına ilişkin veriler de sunulmuştur<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Bkz.: Yavuz Daloğlu, “**Dîvânü Lûgati’t-Türk**’te Müzik Kültürü”, **Bilim ve Ütopya**, İstanbul, Aralık-2004. <http://www.gazetemuzik.com/scripts/kayit.asp?ID=376&page=default.asp&results=382,376>.

Bu örnekleri çoğaltabiliriz, fakat neden bizden örnekler verdim, şimdi buna felsefi ve tarihsel bir gerçeğe yanıt vermek istiyorum.

***Tarihi doğru anlamak ve anlatmak gerekir, çünkü tarih bilimlerin anasıdır!***

Tarihi anlayamazsak, pek çok ayrıntı arasında da ilinti kuramayız. Oysa her şey bir bütündür.

Avrupamerkezci tarihçiler, bilim tarihinde iki büyük zirveden söz eder. İlki onların adlandırışıyla Antik Yunan Uygarlığı, ikincisi de Batı Uygarlığı'dır. Hattâ bazıları, bu iki zirveyi daha belirginleştirmek adına, hiçbir bilimsel temeli olmayan, "Yunan Mucizesi" ve "Batı Mucizesi" gibi aslında var olmayan, dayanaksız, temelsiz adlandırmalar da yapmıştır.

Fakat Batılı merkezlerin, temsil ettikleri sistemin, insanlığın ilerlemesinin geçmişte ve gelecekteki öncüsü olduğunu tüm dünyaya kabul ettirmek amacıyla esas olarak 19. yüzyılda geliştirdiği bu bakış açısı gerçeği yansıtmamaktadır.

Dünya çapında ideolojik hegemonya çabasının ürünü olan bu tarihsel çarpıtma, bilimin her dalında görüldüğü gibi, sanat, felsefe, politika vb. her alanda kendi "tarihini" benzer biçimde oluşturmuştur.

Bu ideolojik hegemonya öylesine güçlüdür ki, hepimizin anımsayacağı gibi bizim ders kitaplarımızda da *Thales, Pitagor, Öklit, Arşimet* (felsefe alanında *Sokrates, Platon, Aristo*, vd.) gibi Antik Yunan Uygarlığı'nın ünlü isimlerinden sonra Batı bilimcilerinin ve düşünürlerinin katkılarına geçilir. Bu kitaplarda, bizim ve genelde, Orta Doğu ve Asya'nın bilime katkılarından hemen hemen hiç söz edilmez. Oysaki gerçek bu mu? Bilim tarihi yalnızca Eski Yunan, Roma ve dolayısıyla Avrupa mı demek? Peki ya bilime Türklerin, Asya ve Orta Doğu toplumlarının hiç katkısı yok mu? Yok ise *Fârâbî, İbn Haldûn, El Battanî, El-Cabîr, El Cezerî, Fergânî, El-Harizmî, İbn-i Sina*; müzik kuramında *Safîüddîn, Maragalı Abdulkadir, Lâdikli Mehmed* ve diğerlerini nereye koyacağız? Bunların çoğu da Türk'tür.

Burada bir gerçek var değerli meslektaşlarım: "*Ezenler, ezilenlere kendi tarihlerini de unutturmaya çalışmışlardır ve hâlâ da çalışmaktadırlar.*"

Avrupamerkezci tarihçilerin "mucize" gibi bilimsel olmayan bir terimi kullanmaları aslında komiktir ama onlar açısından da kaçınılmazdır. Çünkü kabaca MÖ 600 ile MS 400 arasına tarihlenebilecek Antik Yunan Uygarlığı'nın (bilimde, felsefede, sanatta, politikada) birdenbire tüm haşmetiyle ortaya çıkışı, başka nasıl açıklanabilecektir? Daha da ilginç bu uygarlık ırmağı nasıl oluşmuştur da, M.S. 400'lerde akışına ara verip, bin yıl sonra XVI. yüzyılda yeniden Batı'da fişkırmıştır? Tarih, böyle bir Yunan-Batı çizgisinde açıklanacaksa, "mucize"den başka çıkar yol yoktur. Sadece bu bile, koyu

Avrupamerkezciliğin bilimsellikten uzak ve yakından bir ilgisinin bulunmadığını göstermeye yeter.

Bu apaçık bilim dışılıktan kaçınmaya çalışan bir başka grup Avrupamerkezci tarihçi ise, Antik Yunan öncesi Mısır ve Mezopotamya Uygarlıkları ile Antik Yunan ve Batı Uygarlığı arası dönemdeki Ortaçağ Doğu (Türk-Arap-Fars) Uygarlığı'na vurgu yapmak zoruna kalmıştır. Ama sadece tarih sahnesinin figüranları olarak, esas aktörler yine Yunan ve Batı'dır. Onlara göre; Mısır ve Mezopotamya'daki bazı pırıltılar vardır ama bunlara “bilim-sanat-felsefe” demek abartılı olur; bu büyük insanlık başarılarının kurumsallaşması Antik Yunan'da gerçekleşmiştir. Yine Ortaçağ Doğu Uygarlığı'nı da abartmamak gerekir, onların katkısı da Yunan ve Batı dorukları arasında, yaptıkları çevirilerle köprü rolü oynamakla sınırlıdır. Doğu'nun daha doğusunda kalan Çin ve Hint Uygarlıkları ise, ana çizgiye fazla bir katkısı olmayan ancak bir kültürel renk bağlamında araştırılır. Bu sulandırılmış Avrupamerkezcilik de tarihî gerçeklerle örtüşmüyor ve bilimsel değildir.

Küçümseyici “çevirmenlik” nitelemesi, kendi içinde tutarlılığı olmadığı için, ister istemez şu komik soruları gündeme getiriyor:

Eski Grek eserlerinin Latinceye ve diğer Batı dillerine ulaşması için önce o çağın bilim dili olan Arapçaya mı çevrilmesi gerekiyordu?

“İkinci büyük zirve” neden böyle dolambaçlı bir yol izlemek zorunda kaldı?

Çarpıtılmamış tarihin yanıtı basittir: Evet, gerekiyordu. Çünkü Latinler ve Avrupalılar, çoğu Antik Yunan eserlerinin varlığından, ancak ünlü Doğu bilginlerinin (dönemin bilim dili olan Arapça yazılmış) çalışmalarını okudukları zaman haberdar olabildiler. Avrupa neredeyse bin yıllık bir karanlığın içine gömülmüşken, Avrupamerkezcilerin hep üstünü örtmeye çalıştıkları bir büyük olgu ortaya çıkmış, Doğu'da dönemin en üstün uygarlığı yeşermiş ve insanlık ilerlemesinin öncülüğünü ele almıştı. Batı merkezli bakıldığında saçma bir “dolambaçlılık” olarak gözüken bu doğal akışın nedeni budur<sup>5</sup>.

Avrupa merkezcilerin hep üstünü örtmeye çalıştıkları, işte benim de sözlerimin başında o açmaya gayret edeceğim dediğim örtünün bu yalnızca bir yönüdür.

Bir başka yön ise şudur ve bu da şu sizlere anlattığım gerçeklerle ilintilidir ve o denli de önemlidir. Ne yazık ki bu bakış açısı hâlâ ve hattâ daha da bilim dışılaşarak günümüzde de devam etmektedir.

<sup>5</sup> Bkz.: Ender Helvacıoğlu, “Bilim Tarihinin Unutturulan Doruğu - Ortaçağ Doğu Matematiği”, **Bilim ve Ütopya**, İstanbul, Nisan-2000.

### ***Müzikte de aynı bakış açısı söz konusudur!***

Türk müziğinin kökeni ve kuramı üzerine Avrupalı kimi araştırmacı ve yazar gene Avrupamerkezci bir anlayış sergilemiştir. Avrupamerkezci bakış açısı, bizim müziğimizin kökeninin ve bu müziğin bize ait olduğunu da bir türlü kabullenemiyor. Çünkü onların gözünde Türkler barbar ve yüksek bir sanat oluşturma yeteneğinden yoksundur.

Değerli meslekdaşlarım, *d'Erlanger*'nin altı ciltlik eserinin başlığı **La Musique Arabe**'dir. Fakat içinde Türk müziği kuramcılarının yazdığı kitapların çevirisi vardır. Safiüddîn'in **Risâlatu's-şerefiyye**'si, Sultan II. Mehmed'e sunulmuş anonim bir **Edvâr**, Lâdikli İbrafiloğlu Mehmed'ce Sultan II. Mehmed'e sunulmuş **Er-risâletü'l-Fethiyye** gibi<sup>6</sup>. Kiesewetter, Idelsohn, Farmer ve diğerleri de öyle<sup>7</sup>.

Bütün bu yazarlar sanki sözleşmiş gibidir.

Bu konuda sözü daha fazla uzatmak istemiyorum. Daha yakın zamandan örnek isterseniz Kurt ve Ursula Reinhard'ın görüşleri de gene bu yöndedir<sup>8</sup>.

İnsanın pes diyesi geliyor. Bu nasıl bilimsellik böyle?

Türk Müziği üzerine bir şeyler söyleme zorlamasına giren Batılı yazarların ve araştırmacıların konuyu Türk müziğinin kökeni tartışmalarına çekme gayreti

<sup>6</sup> Bkz.: Rodolphe d'Erlanger, **La Musique Arabe**. Cilt : 1 (1930): Al-Farabi, Grand traité de la musique (*Kitâbu l-Mûsîqî al-Kabîr*), livres I et II ; Cilt : 2 (1935): Al-Farabi, Grand traité de la musique (*Kitâbu l-Mûsîqî al-Kabîr*), livre III / Avicenne, Mathématiques (*Kitâbu 'ş-şifâ'*); Cilt: 3 (1938): Safi ad-Din al-Urmawi: Épître à Şarafu-d-Dîn (*Aş-şarafîyyah*), Le livre des cycles musicaux (*Kitâb al-adwâr*); Cilt : 4 (1939): Traité anonyme dédié au sultan Osmânli Muhammad II (XV<sup>e</sup> s.) / Al-Lâdhîqî, Traité Al Fathiyah (XVI<sup>e</sup> s.); Cilt: 5 (1949): Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne / Échelle générale des sons et système modal; Cilt 6 (1959): Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne / Système rythmique et formes de composition.

<sup>7</sup> Kiesewetter, **Die Musik der Araber**; Idelsohn, **Die Maqamen der Arabischen Musik**; Farmer, **A history of Arabian music to the XIIIth century, The sources of Arabian music, What is Arabian music?**; vs.

<sup>8</sup> Bkz.: Kurt-Ursula Reinhard, **Turquie**, Les traditions musicales IV, Paris, 1969. Version abrégée du texte original: **Die Musik der Turkei**, Berlin, Editions Buchet/Chastel, 1969, s. 75-80: “*Bununla birlikte Türklerin burada yalnızca Grek veya Bizans kalıtını aldıklarını ve kendi kendilerine yeni tartım kalıplarını türettiklerini sanıyoruz. Bu sav Türk müziğinin bağımsızlığını gündeme getirmek amacıyla değildir, ama tarihsel gelişmeleri geçmişte ve bugün de olduğu gibi kabullenmek zorundayız (...)* Türkiye'deki tüm bölgelerde halk müziğinde, özellikle Karadeniz'in Doğu kısmında Trabzon Rum İmparatorluğu'nda 1462'ye dek aksak tartımlar görülür. Bu bölgede çok yoğun olan Lâzlar hiç kuşkusuz aksak tartımları yüzyıllarca birlikte yaşadıkları Greklerden almışlardır (...) Bu uzun ve karışık tartım kalıplarının İstanbul'dan çıktığı ve İstanbul'un da Greklerle Türklerin en sıkı ilişki kurduğu kent olması göz önüne alınmazsa bunların Türk kökenli olduğu söylenebilir (...);”Yavuz Daloğlu, “*Kültürel ve Coğrafi Açından Türk Müziğinde Aksaklar*”, **Bilim ve Ütopya**, İstanbul, Ağustos-2006.

doğaldır ki Avrupamerkezci bir anlayışın sonucudur. Onlara göre bütün uygarlıkların kökeninde Eski Yunan vardır. Türk müziğinin kökeninde de mutlaka Eski Yunan olmalıdır, yoksa da imâl edilmelidir.

İkna edemedikleri duruda Yunan'dan sonra Bizans, sonra da Arap ve Fars müziklerini devreye sokarlar. Bu müziği bize bir türlü yakıştıramıyorlar.

Kendilerini “merkez”, kendi dışındakileri ise “çevre” kabul etme gibi çarpık, özellikle Asya toplumlarını, tabii ki bu arada Türkleri de uygarlık dışı “barbar” bir toplum olarak niteleme anlayışı müzikte kendini açıkça göstermektedir.

Bu anlayış terminolojik açıdan müzikbiliminde de açıkça görülür. Avrupalı bilim adamları kendi müzik araştırmalarını müzikolojik, diğer müzik türleri üzerine yapılan araştırmaları ise, müzik türü ne olursa olsun etnomüzikolojik olarak adlandırmış ve sınıflandırmışlardır. Gene burada merkez-çevre, uygar-uygarlık dışı, ileri-geri mantığı öne çıkmaktadır. Müzik türlerini sınıflandırırken de bu ölçütleri kullanmışlardır<sup>9</sup>. Bugün de böyle söylemiyor ve yazmıyorlar mı? Kendi müziklerine pop, rock, rocknroll, rap, metal, newage, slow, vs. kendi dışındakilere, özellikle Türk, Arap ise “etnik müzik”.

Gene soruyorum bu nasıl bilimsellik?

Koskoca bir imparatorluk kurmuş ve büyük bir uygarlık yaratmış bir toplumun müziği nasıl etnik müzik olabiliyor?

### ***Peki, gerçek nedir?***

Pek çok örnekte görüldüğü ve daha önceki yazılarımda ve konferanslarımda da vurguladığım gibi Türklerin kültür ve uygarlık tarihinde çok önemli ve özgün bir yeri vardır.

Bu örnekler içerisinde ta Orta Asya'dan Balkanlar'a kadar uzanan halk müziklerimiz binyıllar boyunca süzülerek gelen ve diğer pek çok toplumun halk müzikleriyle karşılaştırılamayacak düzeyde yaşama gücü ve zenginliği olan bir kültür olgusudur.

Diğer yandan geleneksel Türk sanat müziği İslâm öncesinde, fakat özellikle Türk-İslâm ekseninde bütün türleriyle (dinsel ve dünyasal) göz kamaştırarak bir beceri ve ustalığı barındıran bir sanat olarak karşımızda durmaktadır ve günümüze kadar ulaşmış bir uygarlık mirâsidir.

Bütün bunların üstünde daha Osmanlı'nın son dönemlerinde oluşmaya başlayıp Cumhuriyet Devrimi ile birlikte büyük bir ivme kazanan çok sesli sanat müziğimiz de Millî Demokratik Devrim ile başlattığımız uygarlık sıçrayışımızın somut kanıtıdır.

---

<sup>9</sup> Yavuz Daloglu, a.g.m.

Şurası bir gerçektir ki, hiçbir gelişmiş kültür ve kültürel olgu ve tabii ki uygarlık saf değildir ve olamaz. Kültür (ve tabii ki sanat) ve uygarlık ancak üzerinde kök saldığı toprakların ve buna çevre kültür ve uygarlık etkilerinin doğal eklemesiyle zenginleşir. Burada egemen ve bağımlı, etkileyen, eriten ile eriyen ilişkisini göz ardı etmemek gerekir. Egemen ve etkileyenin sonuçta zenginleşen ve etkileyiciliği daha da artan bir kültürel yapı, bir başka düzlemde düşünersek de bir uygarlık olduğu gerçektir. Bilimin ve sanatın diyalektiği bize bunu göstermektedir. Biz bunu biliyoruz ama Avrupalıların demek istediği, kastettiği bu değil.

Aynı çalgıları ve hattâ aynı müzikal gereci kullanan komşu müziklerle (başta Fars ve Arap), bizim müziklerimiz arasında çok ciddi, kolayca ayrıştırılabilecek bir tarz (biçem, stil) farkı vardır. Türkler, Asya kökenli müziklerini bu toprakların ve çevre müziklerin de eklemesiyle öylesine geliştirmiş ve zenginleştirmişlerdir ki, sonuçta atalarımız, ayak bastıkları coğrafyalarda (en belirgin olarak Balkanlar, Kafkaslar, Orta Doğu) en incelikli, en sanatlı müziğin yaratıcısı ve uygulayıcısı olmuşlardır ve de bu müziğe özgü kuramlar geliştirmişlerdir.

Bu bir karışımdır. Karışım olduğu için de bu kadar sanatlı ve güzeldir. Ama bu müziğin kökü Türk'tür, Türklerle aittir. Kökünü Eski Yunan, Bizans, Arap ve Fars saymak ne Türk müzik tarihi ve tekniği ile ne de antropoloji, kültür tarihi ve toplam olarak da insanlık tarihinin gerçekleriyle bağdaşır. Şunu unutmamak gerekir ki, Türklerin Avrasya coğrafyasında en dinamik ve en etkileme gücü yüksek kavim olduğunu tarih bizlere göstermektedir.

Geleneksel Türk sanat müziğinin yalnızca kuramı bile bu müziğin bir uygarlık birikiminin bir sonucu olduğunu kanıtlamaya yeter. Çünkü dediğim gibi kuram varsa bilim veya bunun tersi ve bunların sonucunda da uygarlık vardır.

Şimdi müzik, bilim ve uygarlık arasında nasıl bir denklem kurduğum sanırım daha netleşmiştir.

Bu konuyla ilgili şu açılımı da yapmak zorundayım.

Kuram genel olarak yalnızca bir formüleleştirme veya bir sistematikleştirme olarak düşünülür ve algılanır. Fakat o formüleştirmeye veya sistematikleştirmeye giden yolda, bu noktaya uzanan süreçte konunun genel altyapısı ve felsefesi üzerinde belirleyici çok önemli bir toplumsal, siyasal ve ekonomik bir değişim söz konusudur. Daha açık söylemek gerekirse, o uygarlığı oluşturan ve dolayısıyla o uygarlık içerisinde bilimi ve sanatı ortaya çıkartan gerçek, aslında sözünü ettiğim toplumsal bütünlüğün ekonomik, siyasal ve toplumsal bir modelinin olduğunu bize göstermektedir. Çünkü bilim ve sanat bir sonuçtur. Uygarlık sürecinde geri veya uygarlık nüvelerinin bulunmadığı toplumlarda sözünü ettiğimiz anlamda sanat ve bilim olamaz.

Burada hemen şunu belirtmek gerekir ki, kimi yazar uygarlıklar arasında ilerilik-gerilik veya erkenlik-gecikmişlik gibi bilimsel olmayan tartışmalar da başlatmışlardır. Bu konuya Rus tarihçi L. N. Gumilev, çok basit ve anlaşılır bir yanıt vermiştir. Kavimler de insanların dünyaya gelişi gibi, şu veya bu tarihte uygarlık sahnesine çıkmakta ve daha sonra da inişe geçmekte ve hattâ bazen kaybolup gitmektedir. Bu açıdan erkenlik veya gecikme tartışması, insanların erken veya geç doğmalarına dayanarak bir üstünlük iddiası kadar mantıksız olmaktadır. Örneğin Roma İmparatoru Caesar'ı Kanunî Süleyman'dan 16 yüzyıl erken dünyaya geldiği için üstün saymak ne kadar saçma ise, bir kavmin uygarlık sahnesine daha erken çıktığını bir üstünlük olarak görmek de o kadar saçma olmaktadır<sup>10</sup>.

Olaya tarihsel cepheden baktığımız zaman ise durum şudur. Bir toplumun uygarlığa geçişindeki özgünlüğü açıklamak, bir bakıma uygarlık paketinin içindeki çeşitli kurum ve ilişkilerin birbirlerine önceliğindeki ve etkisindeki somutluğu ve karmaşıklığı açıklamaktır. Bütün toplumlarda uygarlığa geçişin toplumsal ve ekonomik zemini, artı ürün, özel mülkiyet ve ticarettir ve yine bütün toplumlarda uygarlığa geçişin lokomotif, devlet ve ordudur. Toplumsal-ekonomik zemin ile o toplumsal ekonomik zemini yönlendiren egemen toplumsal güçler iradesinin örgütlenmesi olan devlet arasındaki ilişki, bir toplumun tarihindeki somutlukur<sup>11</sup>.

Böyle bir perspektiften konuya baktığımız zaman bilim ve sanat ancak meta ekonomisinin, ticaretin, paranın ve yazının, kısacası devletin ve onun silâhlı gücü ordunun olduğu bir iklimde boy verip gelişir. Tarih bize bunu örneklemektedir.

Biraz önce isimlerini saydığım Türk, Asyalı ve Orta Doğu coğrafyalarından çıkmış bilim insanlarının yaşadığı toplumu incelediğimizde hep şu bir önceki cümlede yaptığım gerçek ortaya çıkar. Bilimin gelişmesi de, sanatın gelişmesi de işte bu devlet organizasyonunu kuran toplumlarda boy verip gelişmiştir. Maragalı Abdulkadir kimin himâyesinde korunmuştur? Kuramsal çalışmalarını ve kitaplarını, bestelerini hangi iklimde ortaya koymuştur? Yanıt: Büyük Türk Devlet Adamı ve İmparatoru Timur'un korumasında. Peki, Abdullahoğlu Hızır hangi ortamda yetişmiş ve meşhur **Kitâbü'l-edvâr**'ını yazmıştır? Yanıt: Osmanlı Sarayı'nda. Bir diğer söyleyişle imparatorluk merkezinde ve diğerlerinin de tümü böyledir.

Müziği yalnızca tek başına ele aldığımız zaman, onu uygarlık ve kültür paketinin içinden çıkardığımız zaman bu tür savlara ve görüşlere verdiğimiz yanıtlar da ne yazık ki cılız kalmaktadır. Çünkü müzik, Curt Sachs'ın **Kısa Dünya Musiki Tarihi** başlıklı kitabında birilerinin görüşü olarak yazdığı gibi,

<sup>10</sup> Doğu Perinçek, "Orta Asya'da Para ve Devlet", **Bilim ve Ütopya**, İstanbul, Şubat-2005, s. 30.

<sup>11</sup> Doğu Perinçek, a.g.m., s. 25-26.

fakat ben bu tanıımı biraz da abartarak söyleyeceğim gökten zembille inmiş bir kavram ve uygulama değildir. İçinde bulunduğu toplumun karakterine göre şekillenir ve gelişir ve kuşkusuz ki komşu müzik kültürleriyle zenginleşir ve de diğer pek çok olgu ve dinamikle iç içedir. Burada şu gerçeği iyi saptamamız gerekiyor ki, Avrupa merkezci bakış açısının temel sorunu Türk müziğinin niteliği veya sonuçta Türk müziği değildir. Konu bir uygarlık ve bir kültür sorunudur. Onlara göre bizim bir uygarlığımız yoktur. Dolayısıyla onlar konuya bilimsel değil siyâsî bir pencereden bakmaktadırlar.

Bana göre bunlara verilecek yanıtların, söylenecek sözlerin de bu çerçevede oluşturulması gerekir. Ben de konuyu müziğin de içinde bulunduğu bir kültür ve uygarlık bütünselliği içerisinde değerlendiriyorum. Onun için bence çok önemli şu noktayı da vurgulayarak bildirimini tamamliyorum.

### ***Uygarlık bir bütündür!***

Yukarıda örnekler verdiğim Avrupa merkezci görüşlere karşın, tabii ki bunlardan farklı düşünen, nesnel olgulardan yola çıkarak doğru sonuçlara ulaşan Avrupalı bilimciler de var kuşkusuz, onların hakkını yememek lâzım.

Türkler değişik adlarla, tarihin ve tarih öncesinin derinliklerinde çok zengin bir kültür yaratmış ve uygarlık ailesinin de seçkin bir üyesi olmuştur. Türklerin, zengin bir kültür ve uygarlık birikiminin sayısız kanıtı vardır. Bir toplumun yalnızca dilini incelemek bile o toplumun uygarlık düzeyini belirlemede sağlam bir ölçüttür. Türk dili üzerine yapılmış şu yorum, Türk uygarlığının tarihsel süreçte gelişmişlik düzeyini yansıtmada geçerli bir kanıt olacaktır sanırım:

*Ünlü bir Alman dilbilimci, Max Müller, 1861’de yayımlanan, üç yıl sonra da **Leçons sur la Science du Langage (Dilin Bilimi Üstüne Dersler, 1864)** adıyla Fransızcaya çevrilen yapıtında, Türkçenin açıklığını ve düzenliliğini vurguladıktan sonra, gözlemine dayanak olarak “ünlü bir doğubilimci”nin sözlerini anar: “Türkçe öyle düzenli, öyle uyumludur ki insanda bir seçkin bilginler kurulunun yaratımıymış gibi bir izlenim uyandırır”. Şu var ki, gözlemine dayanak olarak anmakla birlikte, Müller bu sözlere küçümsenmeyecek bir eleştiri de getirir: “Hiçbir kurul böylesine güzel bir dil yaratamazdı”.*

*Müller’in adını vermeden görüşünü aktardığı “ünlü doğubilimci”, çok büyük bir olasılıkla, 1790 yılında, **Eléments de la Langue Turque (Türk Diline Giriş)** adıyla yayımlanan hayranlık verici bir Türkçe dilbilgisi yayımlamış olan Pierre-François Viguier’dir. O değilse, Türkçe konusunda aynı görüşlere ulaşmış bir başka “ünlü doğubilimci” daha var demektir. Bunlara ünlü yapıtı*



*Grammaire de la Langue Turque*'te (**Türkçenin Dilbilgisi, 1921**) Müller'i anan Jean Denis'yi de ekleyebilirsiniz, daha başkalarını da<sup>12</sup>.

Şimdi soruyorum dili tarihin derinliklerinde bu denli gelişmiş olan bir toplumun müziği geri ya da kökeni alıntı olabilir mi?

Dili, dolayısıyla edebiyatı bu kadar gelişmiş bir toplumun çok doğaldır ki, müziği de o düzeyde gelişmiş olacaktır ve bu müziğin kuramları olacaktır. Bu müzikler, yani yerel halk müziklerimiz, geleneksel Türk sanat müziğimiz ve çok sesli Türk sanat müziğimiz bir yönüyle kültürümüzün, fakat son iki tür uygarlık dönemimizin müzik türleridir.

Müzik, bilim ve uygarlık arasında var olan, fakat pek üzerinde durulmayan bir konuyu bir bildiri çerçevesinde sunmaya çalıştım.

---

<sup>12</sup> Tahsin Yücel (Prof. Dr.), **Türkçenin Kurtuluş Savaşı**, İstanbul, Cumhuriyet Yayınları, 2000, yüz. 7-8.



## MÜZİK YAZISININ NESİLLER ARASI YOLCULUĞU: NAYÎ OSMAN DEDE VE ABDÛLBAKÎ NASIR DEDE

DOĞRUSÖZ, Nilgün\*  
TÜRKİYE/TURPIYA

### ÖZET

Yazılı müzik malzemelerinin korunması, yaşatılıp notaya alınarak arşivde yerini alması ne kadar önemliyse bu malzemelerin birincil kaynaklarından incelenip özelliklerinin doğru bir şekilde tespiti de o derecede önem arz eder. Aksi hâlde eksik ve yetersiz bilgiler tekrarlanır ve bu şekilde yeni nesillere aktarımı sağlanmış olur ki bu arzu edilen bir konu değildir.

Galata Mevlevîhanesi'nin şeyhi, Mirâcîye ve Mevlevî Ayinleri gibi uzun soluklu türleriyle bestecilikte önemli bir seviyeye ulaşmış ve neyzenlerin kutbu olarak anılmış olan Nâyî Osman Dede (1652-1730) hem teorisyen hem de müzik yazısı koleksiyonuna sahiptir. Nâyî Osman Dede'nin torunu, Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821) ise Yenikapı Mevlevîhanesi'nin şeyhliğini yapmış ve dedesi gibi bir teori kitabı ve Türk müziğini en iyi şekilde ifade ettiği düşünülen daha önce kullanılmış olan bir müzik yazısı geliştirmiş ve bu yazı ile dönemin padişahı ve bestecisi III. Selim'in bestelediği bir Mevlevî ayininin ve musahibi Vardakosta Ahmed Ağa'nın bir eserini kaydetmiştir. Nâyî Osman Dede'nin müzik yazısının bulunduğu koleksiyonun günümüze ulaşan tek nüshasının özel bir arşivde olması nedeniyle, kitabın düzeni ve içeriğinden bazı kaynaklarda söz edilmekte ancak, müzik yazının kimliği hakkındaki yorumlar farklılık göstermektedir. Nasır Dede'nin müzik yazısını açıkladığı eserinin ulaşılabilir iki nüshası üzerinde bazı çalışmalar olmasına karşın günümüze ulaşmış eserlerin notalarında bazı değişiklikler görülmektedir. Bunun yanı sıra, Nâyî Osman Dede ve Nasır Dede'nin farklı müzik yazıları geliştirmelerine karşın yazılı kaynakların çoğunda bunun aksi yer almaktadır.

**Sonuç olarak** bu bildiriye, bir dede ve torunun Nâyî Osman Dede ve Abdülbâkî Nasır Dede'nin müzik yazıları konu edilecek, bu yazıların önemi ve özellikleri (perde düzeni, süre işaretleri, yapısal ve ezgisel yönden) birincil kaynaklar kullanılarak çeviri yazımları üzerinde mesai harcanarak elde edilen yeni bilgiler üzerinde durulacaktır. Böylece günümüze kadar gelen bazı eksik ve yanlış bilgiler tamamlanmaya ve düzeltilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk müziği, müzik yazısı.

---

\* İTÜ, TMDK Öğretim Üyesi.

Yazılı müzik malzemelerinin korunması, yaşatılıp notaya alınarak arşivde yerini alması ne kadar önemliyse, bu malzemelerin birincil kaynaklarından incelenip özelliklerinin doğru bir şekilde tespiti de o derecede önem arz eder. Aksi hâlde eksik ve yetersiz bilgiler tekrarlanır ve bu şekilde yeni nesillere aktarımı sağlanmış olur ki bu arzu edilen bir konu değildir. Bu bildiride, bir dede ve torunun müzik yazıları konu edilecek, bu yazıların önemi ve özellikleri (perde düzeni, süre işaretleri, yapısal ve ezgisel yönden) birincil kaynaklar üzerinde mesai harcanarak ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Galata Mevlevîhanesi'nin şeyhliğini yapmış, Miracîye ve Mevlevî ayinleri gibi uzun soluklu türleriyle bestecilikte önemli bir seviyeye ulaşmış ve neyzenlerin kutbu olarak anılan Nayi Osman Dede (1652-1730) hem teorisyen hem de kendine özgü müzik yazısıyla oluşturduğu bir koleksiyona sahiptir. Nayi Osman Dede'nin torunu olan Abdalbâkî Nâsır Dede (1765-1821) ise Yenikapı Mevlevîhanesi'nin Şeyhliğini yapmış ve dedesi gibi bir teori kitabı ve Türk müziğini en iyi şekilde ifade ettiği düşünülen daha önce kullanılmış olan bir müzik yazısı geliştirmiştir. Meşk ile müziğin ustadan çırağa aktarıldığı bir eğitim sistemi içerisinde bu iki şahsiyetin müzik yazıları ile dönemin müziğini kaydetmeleri ve bizlerin o dönemin besteleri, bestecileri, güfte yazarları, makamları, usulleri ve türleri hakkında bilgi sahibi olabilmemiz bakımından son derecede önemlidir.

Kronolojik olarak bakıldığında öncelikle Nayi Osman Dede'nin müzik yazısından söz etmek doğru olacaktır. Bu konuda bilgi veren günümüzdeki ilk başvuru eserlerinde, birbirinin benzeri bilgilere rastlanmaktadır. Çoğunlukla bu bilgilerin kaynağı Yılmaz Öztuna'nın, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**'nin "Nota Yazısı" maddesidir ve bu maddede Nâyî Osman Dede'nin ebced müzik yazısı oluşturduğunu, ebced yazısında noktalı harfler noktasız kullanıldığı hâlde, bu yazıda harflerin noktaları ile yazıldığını ayrıca harflerin hep bir sekizli pestlerini işaretleyen harflerin üzerine çizgi çekilerek gösterildiğini belirterek perde dizgesini sıralanır [Öztuna, 1974: 98]. Yazar, Kantemiroğlu'nun eserinden söz ederken ise Osman Dede'nin de böyle bir mecmuası olduğunu ancak bugün elimizde olmadığını belirtirken, Kantemir'in müzik yazısının da ebced olduğunu sözlerine ekler [Öztuna, 1974: 98].

Oysa, Nayi Osman Dede'nin koleksiyonunun tek nüshası günümüze ulaşmıştır ve özel bir arşivde bulunmaktadır. İsmail Baha Süreksan'da (1912-1998) bir süre emanet duran kitap Rauf Yekta Bey (1871-1935)'in torunu Yavuz Yekta (d.1930)'ya geçmiştir.



**Belge 1** (Nayi Osman Dede'nin kitabından iç kapak)

Popescue-Judetz'in üç bölümden oluşan **Türk Kültürünün Anlamları** adlı kitabının "Nota Yazım Türleri" başlıklı birinci bölümünde yazar, Nâyi Osman Dede'nin kitabını Süralsan'da iken kısa bir süre görme şansını elde etmiş ve kitabın tanıtımını yaparak müzik yazısı hakkında bize oldukça önemli ve yeni bilgiler sunmuştur. Popescue-Judetz, bu müzik yazısının Kantemiroğlu müzik yazısına benzediğini açıkça yazmaktadır [Popescu-Judetz, 1996: 38-39] ancak bu eserden bir örnek dahi göstermesi mümkün olamamıştır. Dolayısıyla Popesque Judetz'in çalışmasında da detaylı inceleme şansı olmadığından bazı eksik bilgiler bulunmaktadır.

Ancak bu eserden bir örnek dahi göstermesi mümkün olamamıştır. Sayın Yekta'nın kitaptan birkaç adet belgeyi tarafıma vermesiyle daha detaylı bir inceleme gerçekleştirilmiştir. (**Bkz.: Belge 2**).



**Belge 2:** Nayi Osman Dede'nin Mecmuası'ndan bir Müzik yazısı örneği (Der fasl-ı nikriz, usuleş sakil, Muzaffer )

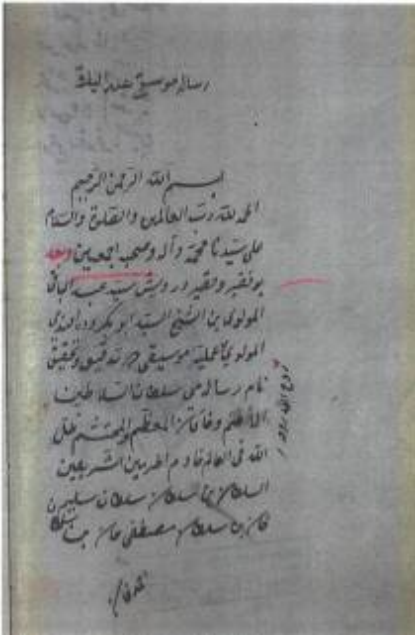
Burada kısaca elimizdeki eserlerden çıkardığımız özellikleri az önceki kaynaklarda belirttiğimiz tekrarlanan eksik ve hatalı bilgileri düzeltebilmek amacıyla şu alt başlıklar altında toplayabiliriz.

- Harf müzik yazısıdır, perde isimlerini çağrıştıracak harf, harfler ya da heceler kullanılmıştır. Harfler ebced müzik yazısında olduğu gibi noktasızdır.
- Süreleri gösteren rakamlar müzik yazısının üstüne konulmaktadır.
- 1, 2, 3, 4 rakamlarını kullanmakta ve her harf ya da harf grubunun üstüne değil seyrek olarak olması gereken yerlere yazılmaktadır.
- Üst sekizlideki perdeler üzerlerine çizgi çekilerek elde edilmemiştir. Üste çizilen çizgi iki nota değerinin eşit olarak bölünmesi anlamında kullanılmıştır.
- Usul ya da başka bir deyişle müzik cümlesi tamamlandığında temme yani bitti anlamına gelen “mim” harfi kullanılmaktadır.

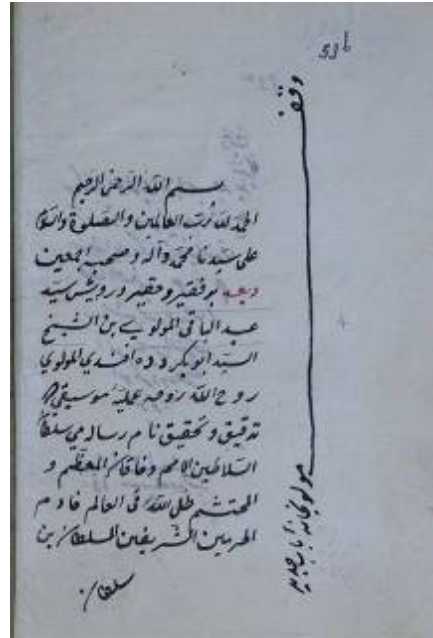
- Sus işaretleri hiç kullanılmamıştır.
- Nayi Osman Dede müzik yazısı yalnızca saz müziğinde kullanmıştır.

**Sonuç olarak**, Yılmaz Öztuna'nın "ebced" diye tanımladığı ve adlarını verdiği Osman Dede'nin perdeleriyle Kantemiroğlu'nun müzik yazısı benzerlik göstermekle birlikte kendine özgüdür. Unutulmamalıdır ki hem Nâyi Osman Dede'nin hem de Kantemiroğlu'nun müzik yazısı bir "harf" yazısıdır, ancak "ebced" müzik yazısı değildir.

Nayi Osman Dede'nin torunu Abdülbaki Nasır Dede'ye gelince, Abdülbaki Nasır Dede'nin 1209/1794 yılında III. Selim'in (1789-1807) isteği üzerine bir müzik yazısı geliştirdiği kaynaklarda kaydedilmiştir. O da kendisinden önce kullanılmış olan "ebced" müzik yazısını tekrar hayata geçirmiştir ve bu müzik yazısı ile III. Selim tarafından bestelenmiş suzidılara makamındaki mevlevî ayinini tespit etmiştir. Bu eserin içerisinde III. Selim'in musahibi Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa'nın (1728-1794) da aynı makamda bir peşrevi vardır. Bu kitaba **Tahririye** adını veren Nasır Dede, kitapta müzik yazısının kuralları hakkında bilgiler vermektedir. **Tahririye**'nin iki kopyası vardır. Her ikisi de müellif nüshasıdır. Nafiz Paşa Bölümü, 1242/2 numarada kayıtlıdır. Talik yazı ile yazılmıştır. İkinci nüsha yine Süleymaniye Kütüphanesi'nde Esad Efendi no: 2898 de kayıtlıdır (**Bkz.: Belge 3**)



Esad Efendi vr.2a



Nafizpaşa vr.53b

**Belge 3: Tahririye'nin ilk sayfaları**

Şu durumda kısaca ebced nedir açıklayalım. Ebced, Eski Sami alfabe sırasına göre tertiplenmiş, Arapçaya mahsus sesleri gösteren harfler ilave edilmiş ve bu sıraya göre harflere, birden on'a kadar sıra ile, ondan yüze onar onar, yüzden bine yüzer yüzer olmak üzere birer sayı değeri verilmiş olan Arap harflerinin diziliş sırası ve bütünü. Bu harfler sekiz gruba ayrıldıktan sonra, manası olmayan şu sekiz kelime meydana gelmiştir: “Ebced”, “Hevvez”, “Hutti”, “Kelemen” vb. [Devellioğlu, 1990: 234]. Müzik yazısı olarak ebcedin kullanımında esas, belli harflerin, belli perdelere belli noktalara karşılık gelmesidir. Birinci perde 1 sayısını gösteren (elif) harfiyle ikinci perde iki sayısını gösteren (be) harfliyle vb. temsil edilirler. Bu işaretlerin ne kadar süre uzatılacağı, altlarına konulan rakamlarla gösterilir (**Bkz.: Belge 4**)

ا	ب	د	ع	ه
yegah	pest bayati	pest hisar	aşırân	acemaşırân
و	ز	ح	ط	ى
ırak	gevâşt	râst	şuri	zirgüle
يا	يب	يج	يد	يه
dügâh	kürdî	segâh	büselik	çargah
يو	يز	يح	يط	ك
Sabâ	Hicaz	neva	bayatî	Hisâr
كا	كب	كج	كد	كه
hüseynî	acem	evc	mâhûr	gerdaniye
كو	كز	كح	كط	ل
şehnaz	muhayyer	sünbüle	tiz segah	tiz buselik
لا	لب	لج	لد	له
tiz çargaâh	tiz sabâ	tiz hicaz	tiz neva	tiz bayati
لو	لز			
tiz hisar	tiz hüseynî			

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı





**Belge 4:** Nasır Dede'nin müzik yazısına örnek (3. Selim'in Suzidilara Mevlevî Ayini'nin ilk sayfası, Esad Efendi vr.6b)

Abdülbaki Nasır Dede'nin müzik yazısının özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

- Bir harf yazısıdır, ebced müzik yazısını geliştirmiştir.
- Harfler noktasız yazılmıştır.
- Süreleri gösteren rakamlar müzik yazısının altına yazılmaktadır.
- Süreleri göstermek için 1, 2, 3, 4 rakamları kullanılmaktadır.
- Müzik cümlesi ve usul sonlarında ters virgül şeklinde bir işaret kullanılmıştır.
- Yazının en önemli özelliklerinden biri susların kullanılmış olmasıdır. Sus için nokta işareti kullanılmış ve altına süresi yazılmıştır.
- Birim zamanı iki eşit parçaya bölmek istediğinde iki harf ya da harf grubunun arasına gelecek şekilde bir rakam yerleştirmektedir. Birim zaman birden fazla eşit parçaya bölünebilir. Bu durumda, ilk harf ya da harf grubunun altına rakkam yazılır, eşit parçaya bölmek istenilen perdelerin üstüne bir çizgi çekilerek rakam eşit olarak bölünür. Eserde bir perdeyi değerinin yarısı kadar uzatmak isterse, iki harf ya da harf grubunun ilkine ya da ikincisinin altına rakam konularak üstlerine çizgi çekilir ve değerinin yarısı kadar uzatılır. Bu maddede usulün bölünmesi konusunu bir kaç örnekle sınırlandırdık oysa kitapta

detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

- Usuller hafif-i evvel, hafif-i sani ve sakil olmak üzere üçe ayrılmıştır. Müzik yazısının başında hangi merteye ile yazıldığı belirtilmektedir.

- Abdülbaki Nasır Dede'nin ebced müzik yazısı hem söz hem de saz müziğinde kullanılmıştır.

**Sonuç olarak,** Nayi Osman Dede harf ve harf gruplarından oluşan Kantemir müzik yazısına benzeyen bir yazı, torunu Nasır Dede ise ebced müzik yazısını geliştirmiştir. Peki araştırmacılar neden Nayi Osman Dede'nin ve Abdülbaki Nasır Dede'nin aynı yazıyı kullandıklarını tekrarlamak sorusuna akla gelen ilk cevaplar şunlar olabilir: İki ismi ilişkilendirerek silsile fikrinden yola çıkıp, her ikisinin de ebcedi kullanmış olabileceklerini düşünmektedirler ya da yazı hangi türde olursa olsun Arap harflerinden oluşan müzik yazılarını hatalı olarak “ebced” olarak adlandırmayı uygun görmekteyiz. Kanımca bu durumun asıl nedeni ise iyice araştırmaksızın yinelenen bilgilerden kaynaklanmasıdır. Bir yazı türünü adlandırmak için yalnızca yazının bulunduğu kaynağı görmek yeterli olmayabilir, ayrıca Osmanlı Türkçesi ve müzik yazı türleri hakkında detaylı bilgi sahibi olmayı da gerektirir. Saygılar sunarım.

#### KAYNAKÇA

- Abdülbâkî Nâsır Dede, **Tahrîriyyetü'l-mûsikî**, Süleymaniye Ktp., Esad Efendi, nr. 3898; Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa, nr. 1242, 53a-73b.

- Abdülbâkî Nâsır Dede, **Tedkîk u Tahkîk** (Tura): Sadeleştirerek Haz. Yalçın Tura, *İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, İstanbul 1997.

- Devellioğlu, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Lûgat**, Ankara, Aydın Kitabevi, 1990.

- Doğrusöz, Nilgün, “Nayi Osman Dede'nin Müzik Yazısına Dair Birkaç Belge”, **Musikişinas**, Sayı: 8, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, 2006.

- Doğrusöz, Nilgün, “Osmanlı Musikisinde Kullanılmış Müzik Yazı Sistemleri”, **Uluslararası Osmanlı Dönemi, Türk Musikisi Sempozyumu**, (Yayınlanmamış Bildiri), Bursa, 2006.

- Kantemiroğlu, **Kitabu İlmil Musiki ala Vechil Hurufat**, (Haz.: Yalçın Tura), İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2001.

- Öztuna, Yılmaz, **Türk Musikisi Ansiklopedisi** Cilt 2, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1974.

- Popescue-Judet, Eugenia, **Türk Musikisi Kültürünün Anlamları**, (Çeviren: Bülent Aksoy), İstanbul, Pan Yayıncılık, 1996.

- Say, Ahmet (Ed.), **Müzik Ansiklopedisi**, “Müzik Yazıları”, Cilt: 3, Ankara, Sanem Matbaası, 1985.

- Yavuz Yekta Arşivi

## TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ ARAŞTIRMACILIĞININ DÜNÜ, BUGÜNÜ VE YARINI: MÜZİK BİLİMİNDEKİ HAZİNELER VE GİZLİ İPUÇLARI\*

**DOĞRUSÖZ, Nilgün\***  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

Ciddî çalışmalar emek sonucu ortaya çıkar. Canınızı dışınıza takarsınız hatta araştırdığınız konu rüyalarınıza girer. Bazen tat almak için bir çuval keçiboynuzu yersiniz, bazen postaki sayarsınız, bazen bir deli kuyuya bir taş atar kırk akıllı çıkaramazsınız. Tüm bunların sonunda da her zaman diş dokunur bir sonuca ulaşmazsınız. Bu benzetmelerle başlamak istedim müzik tarihi araştırmacılığı konusuna... Çünkü gerçekten sancılı bir iştir araştırmacılık. Merak duygusu sizi alıp bir yerden başka bir yerlere götürür. Sıradan bir merak değildir bu, varlık bağlamında meraktır sözünü ettiğimiz. 15. yüzyılın Kırşehirli edvar kitabında musiki ilmi için şunları yazmaktadır. “Musiki ilminde rumuzlar vardır bu rumuzlar künuzlarda gizlidir”. İşte müzik tarihi araştırmacıları hazineye ulaşmak için bu rumuzlarla yani ipuçlarıyla ilgilenir (Doğrusöz, 2007).

Müzik araştırmacılığında bu hazineyi ortaya koymaya çalışmış önemli değerlerimiz vardır. Burada önde gelen bazı çalışmalarını hatırlayalım: Mesela, 1913 yılında Albert Lavingnac tarafından Paris’te yayınlanan **La Musique** ansiklopesindeki daha sonraları Nasuhioğlu’nun çevirmesiyle ortaya çıkan “Türk Musikisi” Maddesi’nin ve pek çok bilimsel çalışmanın yazarı Rauf Yekta, önemli başvuru kitaplarından biri olan Nazarî Amelî Türk Musikisi’nin yazarı *Suphi Ezgi*, günümüzde Türk Müziği hakkında en itibar gösterilen **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisini** hazırlayan *Yılmaz Öztuna*, **Musiki Sözlüğü ve Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz** gibi pek çok değerli çalışmanın yazarı *Mahmut Rağıp Gazimihal*. “Dinî” ve “tasavvufî müzik”, denilince **Türk Musikisi Antolojisi** yazarı **Saadettin Nüzhet Ergun**. **Hoş Sâdâ** adlı kitabın yazarı *İbnülemin Mahmut Kemal*. **Türk Musikisi Kimindir?** adlı kitabı ve makaleleriyle *Hüseyin Sadettin Arel*. Meselelere sistematik yaklaşımlarıyla kısa yaşamında çok işler başarmış bir bilim insanı *Gültekin Oransay*. **Türk Musikisi Tarihi** adını taşıyan kitabın yazarı *Nazmi Özalp*.

Müzik tarihi araştırmacılığının dününe şöyle kısaca bir göz attığımızda “Türk Müziği Tarihi” adını taşıyan ya da içeriğinde izlerine rastladığımız bazı

---

\* İTÜ, TMDK Öğretim Üyesi Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz’ün sağlık sorunları nedeniyle katılmadığı “**Klasik Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını**” konulu panel metni.

kaynaklarla karşılaşırız. İşte bunlardan bazılarını ve hangi kaygılarla hazırlandıklarını eleştirel bir bakış açısıyla sıralamaya çalışalım.

Rauf Yekta Bey'in "**Türk Musikisi**" (Yekta, 1986) maddesinin yer aldığı aynı adlı kitabı bir müzik tarihi yazma kaygısı taşıyordu.

Yılmaz Öztuna, **Türk Musikisi Teknik ve Tarih** (1987) Türk Musikisini yüzyıllara göre özetlemiştir. Bu eser, yazıldığı dönemde ve günümüzde ilk başvuru kaynağı niteliğini korumaktadır.

Nazmi Özalp **Türk Musikisi Tarihi** kitabını kaleme alırken bir tıp doktoru olduğunu "sayın okuyucuların bu kitaba klasik ölçüler içinde yazılmış bir tarih kitabı, hele bir musiki ansiklopedisi açısında bakmayacaklarına inandığını belirtmiştir. Pek çok eksiklik ve kusurun bulunabileceğini daha işin başında kabul ediyorum diyerek tevazuu sahibi olduğunu da ayrıca göstermektedir. Sanat değerlendirmelerinde, Ruşen Kam'ın eserinden faydalanarak ve pek çok makaleyi bir araya getirerek kitabını oluşturmuştur. Günümüzde bu kitap en kapsamlı tarih kitabıdır ve Öztuna'nın çalışmaları gibi ilk başvuru kaynaklarından.

Ahmet Şahin Ak **Türk Musikisi Tarihi** (2003) kitabı Konya'da Selçuk Üniversitesi GSF Müzik Öğretmeliği Bölümünde Türk Müziği ders notlarından oluşturduğu bir kitaptır. Kitabın geneli göz önünde bulundurulduğunda, özgün bir çalışmadan ziyade Nazmi Özalp ve Yılmaz Öztuna'nın temelde referans alındığı dikkati çekmektedir.

Mehmet Kaygısız **Türklerde Müzik** (2000) adlı kitabında, Türk toplumunda müziğin tarihsel gelişimi sorusunu bütün yönleriyle ele almaya çalışmış ancak herhangi bir belge göstermemiş ve hiçbir referans vermemiş olması bilimsel yönden çalışmasını zayıflatmaktadır.

Ne yazık ki tarihimizde bu alanla ilgili yazılmış kitaplara baktığımızda öyle pek de geçmişlere uzanmadığını görmekteyiz. Amacım burada saydığım çalışmaları kritik etmek değil aslında. Yekta'nın, Öztuna'nın ve Özalp'inki gibi çalışmalar yerlerine yeni bilgileri koymadan veda edemeyeceğimiz son derecede değerli çalışmalardır. Benim cevabını arayacağım soru şu olacak: Günümüz araştırmacıları bu çalışmaları aşabilmiş midir?

Başta belirttiğim gibi müzik tarihi üzerine yapılan çalışmalar oldukça meşakkatli çalışmalardır. Başlangıçta yapılacak iş, yeni bulgular ışığında kitaplarda karşılaşılan yanlış veya eksik bilgilerin düzeltilmesi ve değiştirilmesi olmalıdır. Oysa bazı bilgiler aynen ya da biraz değiştirilerek günümüz müzik araştırmalarında yerlerini almaya başlamıştır. Günümüzde bilimsel çalışmalara ve yeni yayınlara karşı duyulan ilgi yeterli seviyede değildir. Kabul bazı ezberlerimiz var ama bu ezberlerin bazılarını artık bozmamız lazım yani yerine yenisini koyarak, bunu yaparken de sebep sonuç ilişkisine dayanan bilimsel yöntemler kullanma gerekliliğini daima hatırlayarak. Kimi çalışmalarda, müzik bilgisinin zayıflığı, tarih bilincinin oluşmaması da yapılan çalışmayı yetersiz

kılmaktadır. Müzik çevresinde hâlen el yazması çeviren ya da müzik tarihiyle uğraşanların çalışmalarına önemsiz gözüyle bakanlar bulunmaktadır. Onlara göre, işe yarar ve popüler çalışmalar değildir çünkü bu çalışmalar. Kısaca, birincil kaynaklara inmemin önemi hâlâ kavranmamıştır. Başka bir deyişle, az bilinen kaynakların ortaya çıkarılması, tıpkıbasımların yayınlanmasının önemi yeterince anlaşılmamaktadır. Bu tip çalışmaların yayınları konusunda yeterli olmasa da bir hareket olduğu gözlenmektedir. Şu durumda, tarih yazmak için gerekli ilk adım, yurt içinde ve dışında bulunan belgelerin, yazmaların kataloglanarak gözden geçirilmesi ve ortaya çıkarılmasıdır. Elbette bu hem masraflı hem de zaman isteyen bir iştir ama imkânsız değildir. El yazmaları listelenmeli tıpkıbasımlarının ve ardından çeviri yazımları yapılarak, müzikbilimcilerin hizmetine sunulmalıdır. Elbette bu araştırmaları yaparken dil bilmek özellikle de Osmanlı Türkçesi bunun yanı sıra Arapça ve Farsça bilmek önem kazanmaktadır ve elbette çalışma yapılacak konuya bağlı olarak başkaca diller de gerekebilir. Bu önemli ölçüde işi kolaylaştıracaktır. Somut kavramlar ve bilgiye ihtiyacımız var ancak sonrasında, bunlar tamamlandıktan ve müzikolojik değerlendirmeler yapıldıktan sonra müzik tarihi çalışmalarının tamamlanabileceği unutulmamalıdır. O zaman, Türk müziği tarihinin başlangıcı, dönemleri, besteciler ve onların eserleri, bestelerin kritiği ve türlere ayrılması problemleri üzerine elbette çalışmalar yapılabilir.

Unutulmamalıdır ki bu çalışmaları yaparken bir araştırmacıda olması beklenen temel özellikler; tarafsız, özgür ve objektif araştırmacı kimliği, ezber yöntemi kullanmamak yani eleştirel bakış açısına sahip olmaktır. Alanımızda bir diğer önemli konu ise dayanışma eksikliğidir. Bu işlerin ekip işi olduğunu ancak, bireysel çabalarla sınırlı kaldığını görmek üzüntü vericidir.

Bir konu üzerine bir kitap yazarken daha özgün yeni bulguların değerlendirildiği bir çalışma olması, müzik tarihine dair yeni izler aramak önem kazanır. İşte böyle başarılı bir kitap Murat Belge'nin İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınlarından çıkmış olan **Osmanlı'da Kurumlar ve Kùltürler** adlı kitabı. Kimi zaman alandan olmayan bilim insanları da müzik yayınlarının takibinde alandan olan kişiler gibi ilgili olamayabiliyor. Belge'nin kitabının dördüncü bölümü *musiki* başlığını taşımaktadır. Bu heyecan verici çalışmanın **Osmanlı Musikisinde Makamlar** bölümünde yazar şöyle demektedir. “Konunun uzmanı olmadığım için, verdiğim bilgilerin tamamına yakını Öztuna'dan ve Devellioğlu'ndan aldığımı da belirtmeliyim. Ama Devellioğlu da belli ki zaten Öztuna'dan almış.” (Belge, 2005: 413). Burada aklıma hemen Yakup Fikret Kutluğ'un **Türk Musikisinde Makamlar** (2002) adlı kitabı geliyor (Kitabın tanıtımı için bkz. Doğrusöz 2005). Belge'nin kullandığı kaynaklara göre daha yeni bir çalışmadır. Mesela, Fikret Kutluğ, makam sınıflamasında özellikle “şed makam” kavramına başka bir bakış açısı getirmektedir. Belge belki de bu bilgi ve bilgileri değerlendirebilirdi.

Buraya kadar yazmaların ve çeviriyazımların önemini anlatmaya çalıştım ancak amacım kötümser bir tablo çizmek değil. Pek çok lisans, lisansüstü çalışmalar var raflarda tozlanan ve iyi çalışan araştırmacılarımız ve yayınlarımız da var üstelik. Buna karşın, hâlâ Türk müziği tarihimiz yazdığım nedenlerden ötürü tamamlanamamıştır.

**Sonuç olarak**, müzik tarihi ile uğraşanlara çok iş düşüyor, ama aşılması gereken bazı engellerimiz ve eksiklerimiz de yok değil. Burada temel bazı eksik ve engelleri belirterek, aralarından bazılarının altını çizmeye çalıştım. İyi bir ekip çalışması farklı ve aynı disiplinden seçilmiş bilim insanlarıyla projeler gerçekleştirilirse başarı kaçınılmaz olur. Belki zaman alır, öyle de olması gerekir. Bu uğraş, bugünü ve geleceği anlamak içindir bu nedenle geçmişi inceleriz ve incelemeliyiz. Saygılarımla.

#### **KAYNAKÇA**

Doğrusöz, N., “Fikret Kutluğ ve Türk Müziğinde Makamlar Kitabı”, **Akademik Araştırmalar Dergisi**, /**Journal of Academic Studies**, İstanbul, Kasım 2005-Ocak 2006, yıl: 7, Sayı. 27, s. 167, ISSN:1304-6446.

Doğrusöz, N., **Hariri bin Muhammed’in Kırşehirli Edvar Çevirisi Üzerine Bir İnceleme** 2007, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

## ROCK MÜZİĞİN DOĞUŞU VE TÜRK ROCK MÜZİĞİ

DUMAN, Sabit\*  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

Rock Müziği, 1960'larda doğmaya başladı. Yeni bu müzik türü 1830'ların Avrupasında başlayan Romantizmden oldukça fazla etkilendi. Romantizm ile Rockçıların söylemlerinde benzerlikler oldukça fazlaydı. Gençler politik düşüncelerini şarkılara ve şiirlerine yansıttılar. Dünyadaki politik gelişmeler, nükleer tehdit, soğuk savaş bu müziği etkilerken, Avrupa ve ABD'deki gençler mevcut sisteme karşı çıkıp, yeni bir politik söylem geliştirdiler. Ayrıca sisteme aykırılıklarını göstermek için saçlarını uzatıp, uyuşturucu kullanmayı şiar edindiler. Gitar onların en önem verdiği müzik aletleri oldu. Konserleri her tarafta olaylı bitti.

Rock müziğinin yaygınlaşması Türkiye'yi de etkiledi. Türkiye'de uzun saçlı müzisyenler görülmeye başlandı. Bunlar klasik müzik şekillerin dışında, batı tarzında Rock müziği icraya çalıştılar. Rock müziği Türkiye'yi etkisi altına aldı. Bu daha çok dış görünüm açısından oldu. Diğer yandan şarkı içeriği açısından bu durum nasıldı? Türk rock müziği içerik açısından batı söylemlerini kullandı mı? Batı rock müziği ile Türk rock müziği arasındaki farklılıklar nelerdir? Benzerlikler ve farklılar bu çalışmanın ana konusu olacaktır.

Türkiye'de, rock müziği veya batı etkisinde Türk pop müziği hakkında kapsamlı çalışmalar yapılmadı. TV'lerde bu konular üzerine yapılan açık oturumlar oldukça yetersiz ve eksik bilgilere dayanmaktadır. Bu çalışmamda 1960 ile 1974 arasında Avrupa ve ABD'deki Rock toplulukların söylemleri, politik mesajları ve yaşam biçimleri ortaya konup, Türk rock müziği sanatçılarıyla mukayeseli bir çalışma yapmayı planlamaktayım.

Rock müziğini konu alan çok fazla çalışma olmaması, bu tarz bir araştırmayı daha da ilginç kılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Rock müziği, Rolling Stones, Soğuk Savaş, Erkin, uyuşturucu, Bob Dylan, Moğollar, Vietnam Savaşı.

1960'lar siyasî ve sosyal açıdan önemli değişikliklere sahne oldu. Bu değişim müziğe de yansıdı. Popüler olan Rock'n roll müzik türünün yanında yeni bir tarz daha doğmaya başladı. Bu yeni akım "Rock" diye tanımlandı. Bu

---

\* İnönü Üniversitesi, Fen-Ed. Fak., Tarih Bölüm Başkanı, Kampus/Malatya.

müziği dar kalıplar içerisinde tarif etmek oldukça zor olmasına rağmen 1960'lar 1970'lerin ortalarına kadar topluma damgasını vurmayı başardı.

Rock müzik 19. yüzyıldaki romantiklerden büyük ölçüde etkilendiler. Ancak o dönemdeki romantiklerle rockçılar arasında farklılıklar vardı. 19. yüzyıl başlarında Avrupa'da toplumsal ayrımcılık fazlaydı. Büyük beklentiler yaratan Fransız devrimi bu eşitsizliği gidermede başarılı olamadı. Romantikler toplumsal kurtuluş için mücadele etmek yerine, kendi kişisel rahatlıklarının peşine düşerek bireysel kurtuluşa çözüm aradılar. Bu nedenle mitsizime ve uyuşturucuya yönelerek hayatın zevkini çıkarmaya çalıştılar. Kendi zevklerinin peşine düşmeleri, yaşadıkları hayal kırıklığı idi.

İkinci Dünya Savaşı sonra erdikten sonra beklenen barış ortamı kurulamadı. 1945'ten sonra soğuk savaşın başlaması iyimser beklentileri yavaş yavaş yok etti. Atom bombasının Hiroşima'ya atılması ile dünya nükleer tehdit ile yaşamaya başladı. Nükleer bomba yanında daha sonra hidrojen bombasının yapılması daha tehlikeli boyutlara ulaştı. Sovyetler Birliği'nin de atom bombasını yapması ile iki kutuplu bir dünya oluşurken her an savaş çıkacak gibi bir ortam vardı. Diğer yandan savaş sonrasında insanların beklentisi çok farklı idi. Özgürlüklerin artacağı, savaşların bir daha olmayacağı ve yoksulluğun azalacağı ve ırk ayrımının sona ereceği beklentisi vardı. Ancak gelişmeler tam tersi bir istikamette oldu. Daha özgür ve eşitlikçi taleplerin yoğunlaştığı dönemde Rockçılar, sosyal problemlere eğilirken sisteme karşı gelmeye başladı. Rock starları ABD'de bir devrim gerçekleştireceklerini umarak geleneksel ABD değerlerine isyan ettiler<sup>1</sup>. Bunun için Rockçıların hedef aldığı temel kurumlar ilk başta kilise ve devlet oldu.

ABD'de ve İngiltere'de sisteme karşı güvensizlik toplu protesto hareketlerini başlattı. 1960'ların ortalarında başlayan öğrenci gösterileri daha sonra Avrupa'nın diğer ülkelerine ve sonra ABD'ye yayıldı. Avrupa'daki gösteriler daha çok toplumsal içerikli olurken ABD ve İngiltere'de farklı yönde gelişti<sup>2</sup>. ABD ve İngiltere'deki gösteriler genel olarak her türlü geleneksel yapıya ve otoriteye karşı idi<sup>3</sup>. Rock müzik de bu protestocu grupların protest marşı görevini üstlendi. Eski çağlardan beri müziğin çok önlü bir işlevi vardı. Zevk ve hüznü ifade etmenin dışında müzik savaş alanlarında çok kullanıldı. Düşmanlara korku salarken, kendi askerlerine ise moral vererek onları

<sup>1</sup> Rock starları kendilerini miolojide veya antikitedeki tanrılar gibi görüyorlardı. Bir misyonlarının olduğuna inanıyorlardı. James C. .Senden, *The Sounds, Signs and Beat of Community: A Psycho-semiotic Approach to the Twentieth-Century Lyric*, University of New York, (Yayınlanmamış doktora Tezi) 2003, ss.13-14.

<sup>2</sup> Fransa'daki gösterilerde öğrencilerle işçiler sokaklara döküldü. Buradaki en göze çarpan slogan "işçi iktidar" idi. Tarkan Tufan, **Deniz Fırtınalı Yıllar**, İstanbul 2007, ss. 86-91.

<sup>3</sup> 60'lardaki kültürün temel özellikleri savaş karşıtlığı, cinsel özgürlük, ırk ayrımcılığı onusunda odaklanmıştı. George Goodwin Rising, **Stuck in the Sixties: Conservatives and The Legacies of 1960's**, University of Arizona, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 2003,s.19.



cesaretlendirdi. 1960'larda da Rock müzik, protest grupların başkaldırısını sembolize ederken aynı zamanda onların sözcülüğünü de üstlendi, etkileri de 1965-1974 arasında giderek arttı.

### **Rock Müziğini Doğuran Toplumsal Yapı**

1960'larda Avrupa ve ABD yeni gösterilere sahne olurken gençlerin sokaklara indiğine şahit oldu. ABD, demokrasi ile yönetilen bir ülke konumunda olup, bireysel haklar oldukça gelişmiştir. Demokrasi devlet tarafından kontrol edilmediği için herkes eşit statüde kabul ediliyordu. ABD, demokrasiyi Avrupa'dan gelen göçmenler vasıtasıyla almasına rağmen onu daha da geliştirdi. Devlet ayrıca resmî olarak kilisenin de arkasında değildi. ABD'de görülen reform hareketleri bu nedenle bu kurumları kapsamadı. Oysa Rock, kendisine kutsal veya dokunulmaz alan olarak hiçbir şeyi ayırt etmedi. Rockçılar, ABD'nin dinsel ve demokratik yapısına saldırarak tam bir devrimci rol üstlendi. Dinsel olgu da ABD'nin diğer yanını sembolize etti. "Beyaz Ceket", Amerikayı yöneten dini sembolize etti.

ABD ideolojisine göre, ABD'liler seçilmiş insanlar olup, kendi ülkelerini özgürlüklerin kalesi olarak görmekteydirler. Bu bağlamda buraya seçilmiş insanlar gelmiştir. Prütten ideolojisi geçerlidir. 1600'lerde yeni kıtaya doğru yelken açan Prüttenlere yeni ve tehlikeli bir hayata başlamak için yolculuk yapacaklarını ve Tanrı'nın kendilerini koruyacağı söylenmiştir. Tanrı'nın, İsrailoğullarını koruduğu gibi kendilerini de binlerce düşmandan koruyacağına inanmışlardır. Onlar, yeni topraklarda düşmanlarına karşı direnecek ve kendilerine bir tepe üzerinde yeni bir kent inşa edeceklerdi. Bir tepe üzerinde kent, Amerikalıların sürekli tekrarladığı bir rituel oldu. ABD milliyetçi doğmasının temelini oluşturdu.

Prüttenler için zorluklar karşısında pes etmek düşünülemezdi. Zorluklar karşı mücadele fikri Amerika'yı Tanrı tarafından seçilmiş bir ülke konumuna soktu. Amerikalılar Tanrı yolunda çalışmak için bir bakıma seçilmişlerdi. Bunun içinde bütün zorluklara göğüs gererek çevre ve diğerleri ile mücadele fikri doğmaya başladı. Bu yaklaşım daha sonra kendisini sınırlayan limitlere karşı mücadeleye dönüşürken, diğer yandan da var olan değerlere karşı da savaşmaya itti. Bireylere yapabilme, başarabilme hırsı aşılandı. İsteklerini gerçekleştiremeseler de onları bu yolda çaba harcatmayı kutsadı. Buraya gelenler bu bağlamda kendilerini bu topraklara gelen seçilmişler olarak gördüler. Yeni nesiller bu ideoloji altında büyüdü. Bu ideal ABD'nin diğer kurumları ile uyum içersine getirildi. Kilise onlara yaptığın işle mutlu ol diyordu. Tanrı için çalışmanın karşılığı cennet idi. Bu sosyal ideoloji, kapitalist rüya ile temellendirildi. Çalışma para ile eşitti. Para da statü ile eş anlamlı hâle geldi. Bir insan iyi ve doğru çalıştığı takdirde ödüllendirilecektir. Dinsel ve resmî kurumlar bunları salık vermekteydi.

Diğer yandan esnek toplum yapısı, insanlara düşüncelerini serbestçe ifade etme fırsatını verirken ABD de sansür de yasaklanmıştı. İfade özgürlüğü sonucunda hükümetler eleştirilmekten nasibini bolca aldılar. Bu özgürlük ortamında her kurum serbestçe eleştirildi. 1950'lerin ortasında sosyal problemler ortaya yavaş yavaş çıkmaya başladı. Televizyonların yaygınlaşması ülkedeki problemlerin geniş kesimler tarafından görülmesine yol açtı. Bunun yanı sıra ABD'deki temel yapısal sorunlarından olan siyah-beyaz ırk ayrımına karşı sesler yükselmeye başladı. Irk ayrımına karşı güçlü sesler yükselirken yavaş yavaş ABD kamuoyu da bazı şeylerin ters gittiğinin farkına vardı. Otoritelerin söylediği gibi herşey yolunda değildi.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD dünyanın hem ekonomik hem de askeri açıdan en güçlü devleti olarak ortaya çıkmıştı. ABD'de problemler çözülmüş herkes mutlu idi. İnsanlar, güzel bir eve ve harika çocuklara sahip olup yuvalarında mutluydular. Bu nedenle, herkesin mutlu olduğu, mesut bir döneme girildiği sürekli empoze edililirken bu durum 1950'lerin ortalarında değişmeye başladı. ABD'nin atom bombası tekeli elinde tutması fazla uzun sürmemesine rağmen yine de ABD toprakları saldırıdan uzak emniyetli bir yer olarak görüldü. Ancak 1956 yılında Sovyetlerin uzun menzilli füze yapması, ABD'yi saldırıya açık hâle getirdi<sup>4</sup>. Hemen arkasından patlak veren 1956 yılında Süveyş Krizi ve Macar Ayaklanması dünyada savaş beklentisini artırdı. Bundan dolayı Amerikalılar ciddi biçimde bir nükleer savaşın çıkacağı beklentisine girdi. Okullarda nükleer bomba saldırısından korunmak için "saklan ve örtün" tatbikatları yapılmaktaydı. İnsanlar her an büyük bir nükleer savaşın çıkacağına inanıyorlardı. 1959 yılında Rus Gagarin'in uzaya çıkması endişeleri daha da artırdı. İnsanlar yakın gelecekte bir felaket ile karşılaşacağına inanırken aynı zamanda da ABD sistemini sorgulamaya başladılar. Yakın gelecekte dünya yok olacaksa, çalışmanın da anlamı yoktu. Hippilerin ortaya çıkmasının bu zamana rastlaması, tesadüf değildi.

### **Bombalarla Büyümek**

İkinci Dünya Savaşı sırasında doğan nesile "baby boom" deniyordu. Baby boomer nükleer tehlikeyi hissetti. Sovyetlerin atom bombasına sahip olduktan sonra ABD, 1951 yılında Nevada çölünde hidrojen bombasını test ederken bu atom bombasından çok daha güçlü idi. O yıl New York'a düşen kar taneleri radyasyonlu idi. ABD'de 23'ten fazla nükleer test yapılmış ve koyunlar ölmüştü. Bombaların gölgesinin, soğuk savaş tehdidinin gençler üzerinde kalıcı bir etkisi olurken onlar yok olmayı derinden hissettiler. Bu olasılık her an karşılına çıkabilirdi. Öğrenciler yalnızca savaştan değil, aynı zamanda nükleer savaş sonunda yok olacaklarını düşünmeye başladı. Kime güvenecekleri, nereye saklanacakları belirsizdi. Tanrısız Sovyetler ABD'yi vuracak nükleer silahlara sahipti. Bu gençliğin karabasını idi. Her an ölüm tehlikesi ile iç içeydiler.

<sup>4</sup> Kruşçev, **Kruşçev'in Anıları**, C. II, İstanbul, 1971, s. 311.

Baby boomerlar, babalarından savaş hikâyelerini dinleyerek büyümüşlerdi. Bu nedenle Vietnam Savaşı'na en çabuk tepkiyi Nazi Almanyası'na karşı zorlu savaş yapan İngilizler verdi. Savaş dönemlerinde neleri kaybedecekleri, bu yeni gençlerin kafalarına kazınmıştı. Savaş sırasında nelerle karşılaşacakları, nelerden mahrum olacaklarını iyi biliyorlardı. Savaş sonrasında Avrupa'da refah genele yayılmış, yoksullar da iyi durumdaydı. Kendilerini güven içinde hissederken, yaşadıkları kentler emniyetliydi. ABD'de toplumun çok yoksul kesimleri siyahlar ve güney Amerikalılardı. Siyahların çok yoksul olması sosyal hareketlerin başlamasına zemin hazırladı. 1940'larda ABD'de güneydeki yoksul kesimler kuzeye göç ettikten sonra güney ile kuzey arasındaki farkı net bir şekilde ortaya çıkıyordu. Yeni nesil hem ırkçılık hem de ekonomik sorunlarla yüz yüze gelince bunlara çözüm aradılar. Bu eşitsizliğin kaynağını toplumsal eşitsizliğe bağladılar. Bir yandan savaş tehdidi diğer yandan aldatılmış duygusu gençleri farklı duygulara itti. İşlerini bırakıp özgür yaşamayı seçtiler.

Hippilerin ortaya çıkması, bir sürpriz oldu. Bu durum temel toplumsal geleneklere aykırı idi. Her şeyden önce çalışmak küçümseniyordu. Cenneti bir başka yerde değil, yakınlarında arıyorlardı. Hippilere göre cennetin bahçesinde 12 ayaklı marijuana ağacı vardı. Eski mutlu günler idealize edilirken, semboller ve geçmişe özlem sıkça vurgulandı. Hippiler çalışmayı bir yana bırakarak günü yaşamayı temel felsefeleri yaptı. Komün ve göçebe tarzı hayat yaşamayı yeğleyerek uyuşturucu kullanımını savundular. Sayıları giderek çoğalınca polis bunları tutuklayamıyordu. Çünkü onları koyacak yeterince hapisane yoktu. Rock festivalleri uyuşturucu pazarı gibi idi. Uyuşturucunun altın çağı idi. 1960'larda hippilerin politik söylemleri yoktu. Onlar yalnızca şarkı söylemek istiyordu. Yeni tarz, bu müziği ve hippie felsefesini yavaş yavaş şekillendirdi. Müzik, devrim ajitasyonunu, sosyal ve reformist hareketleri arka planda destekleyen bir olguydu<sup>5</sup>. Müzik de hippilerin isteklerini felsefelerini bir bakıma ortaya koymaktaydı. Rock müzik genelde yaşamdaki günlük zevkleri, isyan hissini dinleyicilere veriyordu<sup>6</sup>.

1960 yılına gelindiğinde mutlu rüya bitmiş gençler aldatıldığını anlamışlardı. Irk ayrımı karşıtı gösterileri medyada yer almaya başlarken, kamuoyu Martin Luther King'in pasifist eylemlerine sempaati ile yaklaşıyordu. Martin Luther King ile kol kola yürüyenlerden biri de Joan Baez idi. Joan Baez ise bir beyazdı. Irkçılık karşıtı söylem, özgürlük istekleri ile dile getirilmeye başlandı. Aslında King şiddeti benimsemeyerek polisle caddelerde barikatlarda çatışmaya karşı

<sup>5</sup> Tarihin hiçbir döneminde müzik kitleleri heyecanlandırıp onlara devrimci hisler vermemişti. Charles Anderson Goldwaite, Jr., *The Magic Ride: The Evolution of Rock'n Roll in American Prose Literature*, University of Virginia, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 2000, s. 2.

<sup>6</sup> Suzanne E. O'Hop, *The Translation of Art Into Revolution: Visual Text, Auditory Art and The Subversive Role of the Art Poet Across the Cultures*, University of Rhode Island, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) 1997, s. 29.

çıktı<sup>7</sup>. O yalnızca otobanları trafiğe keserek eylem yaptı. Savaşa karşı olduğu için hapse girdi. Gençlik gösterilerinin temel konusu daha çok Vietnam savaşı, sivil haklar, kadın hakları ve cinsel özgürlük gibi konuları kapsadı. Uyuşturucu kullanımın serbest bırakılması, nükleer karşıtlık ve kürtaj gibi konular da ön plana çıktı. Eylemlere katılanların büyük çoğunluğu ise beyazdı. Bu dönemde ilk protest şarkı “We shall overcome.”, idi. Bu aslında **İncil**’deki bir sureden esinlenerek yazılmıştı. Rock müzik bu dönemde bu kitlelerin sesi olurken aynı zamanda onların ruhunu da yansıtıyordu. Bu şarkı kızgın protest kesim tarafından benimsendi. King bu aşamada hareketi pasifist yapıdan çıkartıp kurulu düzene karşı şiddete başvurabilirdi. Ama o bunu yapmadı. Ancak şarkı diğer rockçıları etkiledi. Bob Dylan, John Lennon, David Crosby gibiler, yeni akımın öncüleri oldu. İlk başta dinsel öğeler protest hareketi etkiledi. Sakalları, uzun saçları, sandaletleri ilk Hristiyanları çağrıştırıyor gibiydi.

### **Protest Rock Dönemi**

Rock müziğin ılımlı tonu 1965’lere kadar devam etti. Bundan sonra daha agresif bir tutum takınmaya başladı. 1960’ların ortalarında rock müzik tema olarak “aşk, aşk” diyor ve romantik görünüyordu. Beatles grubu “elini tutmak istiyorum” derken sert bir protest tavidan uzaktı. Protest rockçılar ise müziklerinde sosyal olaylara daha çok yer vermeye başladılar. Gençlik toplumunda problem görüyor ama, ne yapacaklarını bilmiyorlardı. Gençlerin bir liderlere ihtiyaçları vardı. Sosyal sorunların bir sonucu olarak rock doğdu. Bu müzik ABD’nin yapısını oldukça etkilerken yeni yetişenler kahramanlarının öldüğünü, savaşa gittiklerini, aşık olduklarını ve uzaya gittiklerini gördü. Değişim oldukça hızlı idi. Kitleler üzerinde rock müzik bu bağlamda diğer sanat türlerinden daha etkili oldu. İdollerini ise Rolling Stones, Bob Dylan, Beatles idi. Bunlar toplumun Mesih’i idiler. Onlar Vietnam Savaşına, ırk ayrımına, yerleşik kurumlara, Katolik kilisesine karşıydılar. Bu belirsizlik ortamında gençler kendi peygamberlerini buldular. Bu Bob Dylan idi. “Blowing in the wind”, adlı şarkısında Dylan ırk ayrımını eleştirdi. “The times are changing”, “A hard rain!s gona fall” gibi şarkıları politik ve sosyal içerikli olmakla birlikte dinsel temalarıda iyi bir şekilde kullanmıştı. Bunun yanı sıra Simon and Garfunkel de “The sound of silence” adlı şarkısıyla da buna katılıyordu<sup>8</sup>. Rockçılar şarkılarında protest öğeleri kullanarak, ABD savaş makinasına saldırıyordu. Bu nesil savaş sırasında doğanlar olduğu için kolej ve üniversitelere devam ediyorlardı. Dolayısıyla onların etkilenme oranları daha yüksek oldu. Onlara göre, toplumu değiştirecek tek olgu müzik olarak görüldü<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: G. G. Rising, **Stuck in the Sixties: Conservatives and the Legacies of the 1960S**, s. 123.

<sup>8</sup> Phyllis Lee Levin, “The Sound of Music”, **The New York Times Magazine**, 14 March 1965, s.72.

<sup>9</sup> Rolling Stones’un solisti Mick Jagger, bir röportajında bunu belirtmiştir. B. Keith Murphy, **A Rhetorical and Cultural Analysis of Protest Rock Movement, 1964-1971**, Ohio University,

Bob Dylan'ın kariyeri soğuk savaşın doruk noktasında başlamıştı. 1961-1963 döneminde şarkıları hep gelecek bir savaşı konu edinmişti. Bu üçüncü dünya savaşı çıkacağına inanıyordu. Şimdi korkular gerçeğe dönüşmek üzere idi. Küba krizi patlak verdiğinde Dylan'ın amacı bütün şarkılarını ölmeden yazıp bitirmektir. İlk rock protest şarkısı nükleer tehdidi konu olan 1965 yılında Barry McGuire tarafından seslendirilen "Eve of destruction" sayılabilir. Vietnam savaşı patlak verdiğinde binlerce kişi savaş karşıtı gösterilere katıldı. Dylan "Master of War" adlı şarkısında politikalara saldırdı. Onlar büyük savaş uçakları yapıyor, silah üretiyor ve ofislerinde oturuyordu. Black Sabbath, "War pigs" adlı şarkısında generalleri büyücüler olarak gösterdi. Bunları savaş sırasında kuyruklarını saklayarak gizlenirler, diye aşağılıyordu. Bütün rockçılar, savaş lordlarını eleştireliyordu. Bütün rockçılar, savaş lordlarını, bencil, korkak, yaşlı, kendi çıkarları için gençleri savaşa gönderen kişiler olarak sembolize etti. Ülkeri savaşa girerken rockçıların savaşı lanetlemesi, savaş karşıtı gösterilere katılmalarına muhafazakar kesim hoş bakmadı.

### **Wietnam Savaşı**

Yoksullar, siyahlarla beraber Wietnam'a gitti, Ölenlerin çoğu da onlardı. Wietnam savaşı devam ederken ABD sistemi de ciddi olarak sorgulanmaya başladı. Tepedeki kent miti, Wietnam'da kullanılan savaş uçakları ile birleşti. Wietnam savaşı ABD'nin kazanamayacağı açıktı. Eğer Tanrı yanlarındaysa o zaman bunda bir yanlışlık var demektir. TV'lerin savaş görüntülerini yayınlaması sonucunda bunun etkileri ABD ve Avrupa'da görülmeye başladı. Buradaki savaşı devletin yarattığı terör olarak algıladılar. Genç kesim Wietnam cehennemi ile çok çabuk karşı karşıya kalınca bu konuyla daha çok ilgilenmeye başladılar. Tepkilerini kitlesel olarak ortaya koren Rockçılar da onların sözcüsü olmuşlardı. Yerleşik düzene karşı, uyuşturucu üzerine şarkılar söylemeleri kendilerini sembolize ediyordu. "Bir joint çekmek." devrimci hareketti.

Bu aşamada sorun nasıl çözülecekti. Rockçılar da Avrupa'dakiler gibi çareyi devrimde gördüler. Rolling Stones, "devrim için zaman geldi", "caddede çatışan gençler" tarzında şarkılar yaptı. Devrim kitleleri cezbeden bir kavramdı. Şarkılar da devrimi çağrıştıran tarzdaydı. ABD'de kolej ve üniversite kampüsleri devrim isteyen gençlerle doluydu. Gösteriler sürekli olurken sık sık polisle çatışılıyordu. Müzik bunların nedeni değildi ama devrime giden yolda bir araçtı. Kitlesel olarak yalnızca otoriteye karşı gelmesi bu hareketi kanaliz edecek politik bir örgütten yoksunluk, hareketi başarısızlığa itmiştir.

Rock şarkılarında bir ailenin genç oğlu savaş meydanlarında hayatını kaybetmesi trajik bir şekilde anlatıldı. The Doors "Unknown soldier", Judy Collins'in "in the Hills of Shilon"da bunlar etkili bir şekilde işlendi. The

---

(yayınlanmamış Doktora Tezi), 1988, s.4; Ayrıca benzer görüşler C. A. Goldwaite, Jr tarafından da dile getirildi. C. A. Goldwaite, Jr., **The Magic Ride: The Evolution of Rock'n Roll in American Prose Literature**, s. 6.

Doors'un solisti Jim Morrison, "savaş bitene kadar bekle, ikimiz biraz daha yaşlanacağız" der. Fakat kurşun, miğferden girince, askerin mezarı nişanlısının boş omuz çukuruna dönüşür. Etkileyici savaş karşıtı bir şarkı idi. Savaşın olumsuzlukları görülmeye başladığında buradaki vahşette bütün çıblaklığı ile görüldü. George Harrison, "Wietnam yanlıştı. Biz şarkılarımızda bunu dile getirerek farklı kültür yaratmaya çalıştık. Kalk, uyan döğüşmek zorunda değilsin. Savaşa karşı durabilirsin. Gülebilir ve komikçe aptalca giyinebilirsin" dedi. Bunlar kötüye karşı duruşun bir parçasıydı. Şarkılar toplumu ateşliyordu. Rockçılar kendilerini takip edenleri iyi olarak görürken karşı taraf kötülerdi. Kötülerde yerleşik düzeni savunan kesimdi.

Frank Zappa daha da ileri giderek gençlere aileleri söylediklerini yapmamalarını istedi. Zappa'nın konsere gittiğinde çocuklarını zehirlediğini düşündükleri bu adama kızgın anneler, Zappa'nın o kente gelmemesi için gösteriler düzenlemeyi alışkanlık hâline getirmişlerdi. Diğer yandan, "The Doors", 1967 ekiminde 50 bin kişilik bir gösteri organize etti. Joan Beaz gösteriler sırasında tutuklanırken Papa ise rockçıları kınadı. Birtakım uzmanlar rockın yıkıcı etkisinden söz etse de şarkıları radyolarda çalınmaya devam etti. Rockçılar iyi kesimi sembolize ederken karşıtlarını ise yani diğerlerini "şeytan" olarak tanımladılar.. Dolayısıyla statükoya saldırmak için müzikte bir şeyler buldular. Rockçılar kendi hareketlerini açıklamak için sahnede sembolik hareketler yaptı. Pete Towshand gitarını sahnede parçaladı. Jimi Hendrix sahnede sevişti, gitarını yaktı. Jim Morrison isyana teşvik edici kışkırtıcı sözler sarf etti. Rock yıldızlarının ortak noktası ise ırk ayrımına karşı olmalarıydı<sup>10</sup>.

### Uyuşturucunun Altın Çağı

Uyuşturucu rockçıların sisteme karşıtlığı sembolize ettiği bir obje olarak bakıldı. Mevcut sistem uyuşturucu kullanılmasına karşı çıkıyordu. Rockçılar için sisteme karşı olmak onların doğası gereği idii. Aynı zamanda aklın limitlerini zorlayarak diğer bir aşamaya geçmek için uyuşturucu alınması zorunluydu. İsa'ya sunulan şarap eroin olarak algılanırken bütün uyuşturucuların insanın yaratıcı yeteneklerini artırdığı kabul edildi. Afyon ve diğer uyuşturucu maddeler belli bir dönem insana mutluluk hissi verse de daha sonra kişi için yıkıcı etkileri oluyordu. Ancak onların gördüğü halüsinasyonlar, hayaller her şeyin çözümü olarak görüldüğü için mistik inançlara düşkünlüğü körükledi. Uyuşturucu kullanarak yapay cennetler yaratmak, arkasından şarap ve alkol alarak sonunda her şeye ulaşmak mümkün görülüyordu. Dünyayı daha iyi anlamak için bedenlerini deney tahtası gibi kullanmaktan çekinmediler. Uyuşturucu yasak dinin kutsal maddesi idi. Rockçılar yeni bir toplum yaratmak isterken bunun da ana maddesini uyuşturucular oluşturuyordu. Ayrıca

<sup>10</sup> B. Keith Murphy, *A Rhetorical and Cultural Analysis of Protest Rock Movement, 1964-1971*, s. 8.

geleneksel sistem bunu sert bir şekilde yasakladığı için uyuşturuculara sisteme karşıtlığı en üst düzeyde sembolize eden bir nesne olarak bakıldı.

Eski kuşaklarla gençleri ayırt eden en önemli objeler alkol ve uyuşturucu idi. Ebeveynleri şok etmek, öğretmenlerin otoritesine başkaldırmak uyuşturucu içmekle ifade edilmekteydi. Ayrıca bu rockçılar arasında dayanışmanın da sembolü idi. Kişisel kurtuluşlar için uyuşturucu çözüm olarak görüldü. Bu nedenle 1960'ların sonuna doğru uyuşturucudan ölümler görülmeye başlandı. Cimmy Page açıktan uyuşturucu kullandığını ilan etti. Bazı rockçılar eğer Tanrı eroiden daha iyi bir şey yapmışsa onu kendisine saklamıştır dediler. LDS'ye Tanrı'nın bir hediyesi olarak bakıldı. Onlara göre uyuşturucu yeni kapılar açarken aynı zamanda yeni bir yaşam biçimine geçişi. Ayrıca uyuşturucu nükleer silahtan kurtulmanın tek kaçış yoluydu.

Uyuşturucu bir bakıma her şeyi yapabilme gücü olarak konan sınırları, engelleri kırabilmeyi simgeliyordu. Ayrıca uyuşturucu bir yandan özgürlüğü ifade ederken diğer yandan da isyancı gençliğin sembolü idi. Rockın doğması ile uyuşturucu, uzun saçlar, cinsellik ABD toplumunun görünen kısmı oldu. Aynı zamanda bu ABD toplum yapısı içinde bir tehdit idi. Bunun yanı sıra savaş karşıtı söylem ABD'yi yönetenlerin fena hâlde tepkisini çekerken vatan hainliği ile eş değer tutuldu.

### **Rock'ın Sembolleri**

Rock müziğine toplu hâlde bakıldığında birtakım entrümanlar dominant tarzda kullanıldı. Burada öne çıkan entrüman gitar oldu. Ayrıca bu alet erkekliği sembolize etti. Rock müzikte bu dönemde sıkça gitar soloları görülürken aynı zamanda maskulin yapısını ortaya koydu. Rock temelde maskulin bir tarza sahipti. Gruplar kendi şarkılarını yazıp seslendirdi. Rock starları skandallarla dolu bir hayata sahiplerdi. Alkol, seks, uyuşturucu hayatlarında sıkça vardı<sup>11</sup>. En güzel şarkılarını şarap, kadın ve cinsellik üzerine yazdılar. Sevgilileri ve metresleri vardı. Bunların hepsi de sistemin karşı olduğu şeylerdi. Onların devrimci tavırları olsa da sosyalist veya komünist değillerdi. Rolling Stones sık sık İngiliz polisi tarafından rahatsız edildi. Bu durum onların topluma yabancılaşmasını ve giderek daha çok skandallarla dolu bir yaşam sürmelerine neden oldu. Uzun saçlar, Rolling Stones'un militarizme karşıtlığını sembolize ediyordu. Şarkılarında isyana çağrı vardı. Buradaki isyan politik olmayıp daha çok uyuşturucu ve cinsel özgürlük içindi. Rock müziğin bir diğer amacı çocukları ebeveynlerden koparıp onları devrime hazırlamaktı. Rock starları da kurulu düzene karşı hem fizikî hem de psikolojik açıdan mücadele veriyordu. İktidarların kendilerine baskı uygulamalarına ve sansür koymalarına karşı asla yılmadılar. Yasak olanı yapma, yaşam felsefeleri idi. Yaşlanmadan ölmek. "The

<sup>11</sup> Kathryn Kerr Fenn, **Daughters of the Revolution, Mothers of the Counterculture: Rock and Roll Groupies in the 1960s and 1970s**, Duke University, 2002 (Yayınlanmamış Doktora Tezi), s. 1.

Who” bunu slogan düzeyinde sıkça kullandı. John Lennon yasak olan ne varsa onu kutsadı. Jim Morrison, “Farher I Want to kill you.” diyerek onlara katıldı.

20. yüzyılın en büyük slognu içimizdeki düşmandı. Bu aynı zamanda dışarıya karşı ulusu birleştiren bir olguydu. 20. yüzyıldaki düşmanlar, komünistler, Yahudiler, mafia, öğrenci hareketleri, cinsellik, uyuşturucular, feminizm, caz ve rockçılardı. Rockın ruhunda sisteme karşıtlık vardı. Bu nedenle kanuna karşı gelen kahramanlar yüceltildi. Bill the Kid, Robin Hood gibi. Rock şarkıcılarının çoğu zeki kimselerdi. IQ’leri oldukça yüksekti<sup>12</sup>. Jimi Hendrix zamanının en büyük gitaristi idi. Mick Jagger’i Londra’daki ekonomi kolejinde başarılı bir kariyer beklemekteydi.

Rock, yaşam tarzına yeni bir bakış açısı getirdi. Giyime önem vermeyerek ikinci el kıyafetler giyenleri popüler yaptı<sup>13</sup>. Çingeneler, hırsızlar, aykırı tipler popülerlik kazandı. Renkli giysileri, köpek modeli saç tarzları, yeni bir argo kullanmaları yaygınlaştı. Söylemleri genelde uyuşturucu üzerine oldu. Bunu da şarkılarında dile getirdiler. Rock starları da kendilerini topluma yol gösteren kişilerle kendilerini özdeşlendirdiler. Bu açıdan da mistik bir yanları vardı. Bilinmeyen bir güce bağlılık. Ütopik bir toplum düşünüyü hayal ediyş yaşamlarında etkindi. Onlara özellikle Jim Morrison’a göre aile, insanın özgürlüğe giden yolda bir engeldi. Bazıları İsa’yı seviyordu ama, kiliseye düşmandı. Bir nevi kendi din anlayışlarını bireysel tarzda kurdular. Bir kısmı Hinduizm’e bir kısmı da Amerikan yerli inançlarını benimsedi. John Lennon kendisine yol gösterecek bir şeyhi uzunca bir süre aradı.

### **Türkiye’de Rock Müzik**

Türkiye’de durum farklı gelişti. 1960’ların sonuna doğru yeni bir müzik türü, arabesk doğdu. Bunlar metropollere göç eden kesimin dinlediği müzikti. Popüler oldu. Bu müzik daha çok Mısır’dan etkilenmişti. Mısır filmleri ve müziği ise 1948 yılında yasaklanmıştı<sup>14</sup>. Diğer taraftan 1960 askerî darbesinden sonra dışa açılım oldukça fazlalaşırken Batı pop müziği de radyolarda çalınmaya başladı. Bu süreç, Batı müzik kalıplarının ülkemize girmesini başlattı.

1960 darbesi sonrasında bakıldığında nüfusun hâlâ büyük bir kesimi kırsal alanda yaşamaktaydı. Köylülük oranı % 66’ya düşse bile hâlâ kentleşme yeterli seviyede değildi. Köyden kente hızlı bir göç söz olduğundan kültürel

<sup>12</sup> Jim Morrison’un IQ’u 149 idi. Bunu yazdığı şiirlerde kullandığı semboller büyük önem taşımaktadır. Magistrale “Wild Child: Jim Morrison’s Poetic Journeys”, **Journal of Popular Culture**, Winter, 1992, Vol.: 26, No.3, s. 137.

<sup>13</sup> Gençlerin hareketi çeşitli akımların özellikle kadın özgürlük hareketinin yayılmasında önemli oldu. K. K. Fenn, **Daughters of the Revolution, Mothers of the Counterculture: Rock and Roll Groupies in he 1960s and 1970s**, s. 15.

<sup>14</sup> Martin Stokes, “Islam, The Turish State and Arabesk”, **Popular Music**, Vol.: 11 .No. 2, May 2002, s. 218.



hayat canlı idi. 1960-1970 arası sinema, müzik ve tiyatronun geniş halk kitlelerine ulaştığı dönemdi. Ancak halkın büyük kesimi kırsal kesimde yaşadığı için müzik tercihleri türkülerden yanaydı. 1961 Anayasası grev, düşünce özgürlüğü gibi konularda getirdiği serbestlik ortamı sahne sanatlarını da etkiledi. Ancak bu dönemde Türkiye’de gerçek anlamda bir protest veya rock müzikten söz etmemiz mümkün değildir.

Batı rock müziği Türk toplumu hayatına daha çok TRT aracılığı ile girdi. 1965 yılında **Hürriyet** gazetesi batı müziği teknik ve enstrümanlarının kullanılmasını şart koştuğu “Altın Mikrofon” yarışması düzenledi. Bu Batı pop müziğinin Türkiye’de geniş kitlelere ulaşmasına, birçok grubun ortaya çıkmasına vesile oldu. **Hürriyet** gazetesinin 1965 yılında başlatmış olduğu “Altın Mikrofon” yarışması, o zamanlar gazetenin en büyük rakibi olan **Milliyet** gazetesini harekete geçirdi. **Milliyet** müzisyen yetiştirmeyi amaç edinecek olan yarışmayı 1967 yılında başlattı. **Milliyet** gazetesi’nin başlattığı bu yarışma “Liselerarası Müzik Yarışması” adını taşıyordu. Yarışmada dereceye giren grupların plaklarının Sayan Plak tarafından piyasaya verilecek olması oldukça cazipti. Cem Karaca, Haramiler, Mavi Işıklar, Moğollar gibi rock grupları görüldü. Bu arada Barış Manço da Fransa’da ismini müzik alanında duyurmaya başlayacaktır<sup>15</sup>. Aynı zamanda Türkiye’de ortaya çıkan gruplar biçimsel tarzda batılı Rock yıldızlarına da benzemekteydi. En belirgin özellikleri ise uzun saçtı. Türk rockçılarının daha mazbut bir hayatları vardı.

1968’de Fransa’da başlayan öğrenci olayları Türk üniversitelerinde etkisini gösterdi. Ancak bu daha çok sosyalist eğilimli öğrenci olayları olmaktan öteye gidemedi. Öğrenci istekleri daha çok öğretim biçimine, sınav sistemine karşı çıkıştı<sup>16</sup>. Hiçbir zaman sistemin kurulu yapısını hedef almadı. Toptan bir karşı çıkış söz konusu olmadı. Üniversitelerde boykot ve işgal eylemleri sıkça görülürken, siyasal iktidar hedef alındı. Öğrencilerin genel talepleri şunlardı: Öğrenci alımının sınırlandırılması, burs ve kredilerin günün koşullarına göre ayarlanması, ucuz ders aracı ve kitap sağlanması, yurt yapımına öncelik verilmesi gibi istekler ön plandaydı. Bu istekler daha çok statükonun iyileşmesine yönelikti. Dolayısıyla gerçek anlamda bir özgürlük hareketine dönüşmedi. Eylemler daha çok politik bir tavırdan kaynaklandı. Amerikan Altıncı Filosu’nun İstanbul’a gelmesine gençlik karşı çıktı. ABD denizcilerini denize atarken politik tercihleri sosyalizmdi<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> **Cumhuriyet**, 23 Ocak 1965.

<sup>16</sup> T. Tufan, **Deniz Fırtınalı Yıllar**, ss. 92-94.

<sup>17</sup> Harun Karadeniz, Altıncı Filo olaylarını ayrıntılı bir şekilde anlatırken olaylara katılanların sol görüşlü öğrenciler olduğunu belirtmiştir. Bizdeki öğrenci veya gençlik hareketlerinin politik yanı ağır basarken kesinlikle sistemin yerleşik kurumları hedef alınmadı. Harun Karadeniz, **Olaylı Yıllar ve Gençlik**, İstanbul, 1975, ss. 84-87. Ayrıca bkz.: Alpay Kabacalı, **Türkiye’de Gençlik Hareketleri**, İstanbul, 1992, ss. 207-209.

Batı'dan esinlenen Türk rock şarkıcıları ister Cem Karaca ister Erkin Koray veya diğerleri olsun şarkılarında yerleşik statükoya hücum edemediler. Ayrıca Türk rockçuları yaşamlarında uyuşturucuya rağbet etmedikleri gibi skandallarla dolu bir hayat sürmediler. Cem Karaca kendi müziğini devrimci “müzik olarak” tanımlasa da aslında sol bir müzik eğilimine işaret etti<sup>18</sup>. Ayrıca konserlerinde polisle çatışmaya girme gibi bir olayda söz konusu değildi. Türk rockçuları saçlarını uzatmalarına rağmen, askere severek gittiler. Böylelikle de Batı tarzında rock müziğin ana felsefesini, yaşam biçimlerini hayatlarında uygulayamadılar. Yaptıkları şarkılara baktığımızda bunlar gençleri devrime motive etmediler. Sistemle barışık hâlde yaşarken gerçek anlamda rock tarzı şarkılarda yazamadılar. Türk rock müziği, daha çok türkülerin Batı tarzında yorumlanmasından ibaret olmuştur.

---

<sup>18</sup> **Hey** dergisinde çıkan bir makalede “politik olmayan bir sanat sanat değildir.. politik müzik yapmaya karar verdik.”, **Hey** dergisi, 1978 politik olmayan sanat, sanat değildir.”

## TÜRKÜLERDE GEÇEN TÜRKİYE DIŞINDAKİ YER İSİMLERİ

DURSUNOĞLU, Halit-GÜLERYÜZ, Şebnem  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

İnsanlar ve topluluklar arasında ortak dillerden biri de müziktir. Bu dil aynı ya da yakın coğrafyaları paylaşan topluluklar arasında daha belirgindir. Büyük bir imparatorluğun mirasçısı Türkiye ve imparatorluktan kopan devletler, bugün birçok nedenden dolayı bir araya gelemese de ortak bir maziye sahiptirler. Bunun şahitlerinden biri de türkülerdir.

Türküler, Türk'ü söyler; Türk'ün aşkı, sevgisi, duygusu, coşkusu, mutluluğu, sevinci, hüznü, matemi, yası, hasreti en iyi şekilde hep türkülerde dile getirilmiştir. Yaşadığı aşklar, sevdalar, duyduğu acılar, hüznler, özlemler Türk'e türkü yazdırmış, türkü söyletmiştir. "Dili yok gönlümün ondan ne kadar bizarım." diyen gönül ehlinin sığınağı hep türküler olmuştur.

Bir zamanlar üç kıtaya hükmeden bir imparatorluğun sahibi milletin mensupları, o milletlere çok şey verdiği gibi onlardan da çok şey almıştır. Hükmettiğimiz topraklara götürdüğümüz değerlerden biri de müziktir; o topraklardan aldığımız değerlerden biri de yine müziktir. Bir zamanlar aynı devlete sahip olup tek bir millet hâlinde, aynı bayrak altında yaşayan insanlar, ortak bir medeniyeti de birlikte oluşturmuşlardır. Ortak anlayışlar, ortak zevkler, ortak yaşantılar... Bugün o milletlerle ayrı devletlerde, ayrı coğrafyalarda yaşasak da onlarla bizi birbirimize yakınlaştıran ortak bir geçmişimiz ve onun ürünleri, izleri var. Bu izler türkülerimizde de bellidir. Türkülerimizin sözleri ve nağmeleri o ortaklığın hâlâ derin izlerini taşımakta ve duyurmaktadır. Türkülerimiz bizi bazen Mısır'da bazen Suudi Arabistan'da bazen Yemen'de bazen Ermenistan'da bazen Azerbaycan'da bazen İran'da bazen Irak'ta bazen Suriye'de bazen Balkanlarda dolaştırmaktadır.

Bu bildiride Türk halk müziği derleme çalışmalarından yararlanarak türkülerimizde geçen Türkiye dışındaki yer adları konu edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türkü, şehir, Türkiye, Ortadoğu, Balkanlar, Asya.

### ABSTRACT

#### The Names of the Places Outside Türkiye within Folk Songs

One of the common points among people and nations is music. Such a common point is more prominent amongst the people sharing the same or close geography and languages. Türkiye as an inheritor of a great empire, and the

states derived from this empire have a common background though they cannot come together due to several reasons. One of the witnesses of this reality is folk music.

Folk songs tell Turks. Love, enthusiasm, happiness, sorrow, grief, mourning and longing of Turkish people have always been expressed through folk songs. Love, sadness, longings that have been felt made people create these songs and perform them. These folk songs have become the shelters of the hearts who said “dili yok gönlümün ondan ne kadar bizarım”.

The members of a nation that ruled three continents in the past and took many things as well as gave them several qualities. One of the values that we brought to the lands we used to rule is music and one we got from those places is music too. People who had the same government in the form of one nation, under the same flag have also created a common civilization. Common understandings, common enjoyment and common lives... Today though we live within different states and different geographies, we have a common past that makes us close one another and its outcomes and traces. These traces are definite in our folk songs. The lyrics and melodies of our folk songs have still these profound traces and express them. These songs sometimes take us to Egypt, sometimes Saudi Arabia, sometimes Yemen, sometimes Armenia, or Azerbaijan, or Iran, or sometimes Iraq, Syria and the Balkans.

In this study, drawing upon Turkish folk music collection, the names of the places outside Türkiye was investigated.

**Key Words:** Folk songs, Türkiye, the Middle East, the Balkans, Asia.

## GİRİŞ

Türküler, Türk’ü söyler. Türk’ün yaşadığı coğrafya, sürdürdüğü hayat, sahip olduğu kültür en canlı şekliyle türkülerde yaşar. Türkülerde bütünüyle Türk insanının, Türk milletinin yaşam hikâyesi vardır; aşkı, sevdası, acısı, kederi, hüznü, sevinci, mutluluğu... Kimisinde sevgisinin, aşkın kimisinde hasretinin, vuslatının kimisinde sılasının, gurbetinin kimisinde derdinin, kederinin kimisinde neşesinin, sevincinin sesi vardır.

Türkülerde Türk milletinin geçmişi ve bugünü vardır; yaşadığı coğrafyalar, iklimler, yaptığı savaşlar, göçler, tehcirler, yaşam mücadelesi, gurbet hayatı...

Türkülerde yaşadığımız coğrafyalarda yaşanan aşkların, sevgilerin, hasret ve özlemlerin ayrı bir yeri vardır. Özellikle bu duygular şimdi bizden ayrı olan coğrafyalarda yaşanmışsa daha bir anlamlı, daha bir güzel... Bu türkülerde insan biraz daha hüzünleniyor, biraz daha fazla uzaklara dalıyor... Türkülerimizde o kadar fazla köy, kasaba, ilçe, il ismi geçmektedir ki, türküler “*diyardan diyara sor beni*” der gibidirler.

## Türkülerimizde Geçen Türkiye Dışındaki Yer İsimleri

Türkülerde Türk'ün yaşadığı hemen hemen her mekânın adı geçmektedir. Öyle ki, bu isimler sayılamayacak kadar çoktur. Biz köylerimizden, kasabalarımızdan, illerimizden birçoğunu da bu türkülerle hatırlamaz mıyız? Birçok köyün, kasabanın, şehrin ismi türkülerıyla anılmaktadır. Adı türkülerle anılan türkü şehirlerimiz, diyarlarımız vardır bizim; Kerkük gibi, Yemen gibi.

Bazı türkülerimizde yalnızca bir yerin bir mekânın adı geçerken, bazılarında iki ya da daha çok sayıda yerin ismi geçmektedir. Türkülerimizde köyler, kasabalar, ilçeler, iller, ülkeler kol kola, yan yanadır. Bu yerlerden kimileri yurt içinden kimileri yurt dışından kimileri de hem yurt içinden hem de yurt dışından.

Türkülerde geçen yer isimleriyle ilgili olarak önemli bulgulardan biri bazı türkülerde köy, ilçe, şehir isimlerinin bazılarında da ülke isimlerinin ve genel adlandırmaların geçmesidir. Yine bu türkülerle ilgili önemli bulgulardan biri de bazılarının Türkiye Türkleri tarafından bazılarının da Türkiye dışındaki Türkler tarafından yazılmış olmasıdır.

Yer isimlerinin hepsini verme imkân dahilinde olmadığı için araştırma evreninin genişliği içerisinde bu evrenden sayılı sayıda örneklem olarak yer isimlerinden bazılarını belirtmek daha doğru olacaktır, düşüncesiyle çok sayıda türkü arasından sınırlı sayıda türküye yer verilmiştir.

Türklerin asırlarca yaşadığı ve yaşamakta olduğu mekânların çok büyük çoğunluğunun isimleri türkülerimizde geçmektedir. Balkanlar, Kırım, Kıbrıs, Yemen, Azerbaycan, Türkmenistan, Kırgızistan, Afganistan, Hindistan, İran, Irak, Arabistan, Mısır, Cezayir...

Bu türkülerini değişik şekillerde (bölge bölge, ülke ülke) sınıflandırıp vermek mümkün olabileceği gibi biz bu çalışmada böyle bir yol izlemeyip örneklem alanının genişliğini sezdirmek için dağınık bir şekilde vermeyi uygun bulduk. İşte bu türkülerden bazıları:

### Arda'ya Suya Varma

*Arda'ya suya varma, (Kamile'm aman)*  
Geçerken kuma dalma,  
Ben sana demedim mi; *(Kamile'm aman)*  
Ellerden mektup alma.

*Al giydin alsın diye, (Kamile'm aman)*  
Mor giydin görsün diye,  
İstediler gitmedim, *(Kamile'm aman)*  
Yâr gelip alsın diye.

Al giyen aşkın olur (*Kamile'm aman*)  
 Mor giyen coşkun olur  
 Yârimden ayrılanlar (*Kamile'm aman*)  
 Sonunda şaşkın olur. (*Emine Balkanlı, Deliorman*)

### **Florina'nın Dağları**

*Florina*'nın dağları,  
 Keskindir rüzgârları.  
 Sanki benden çıkıyor,  
 Atamın günahları.

Çayır çimen otları,  
 Askeriye topları,  
*Florina*'dan geliyor;  
 Yârimin mektupları.

[İlknur Halil, **Rumeli**]

### **Ah Suda Yüzer Balıklar**

Ah suda yüzer telli pullı balıklar, balıklar,  
 İskelede yanar tüter sarhoşlar, bekârlar.

Yansın yansın şu *Ohri*'nin evleri,  
 Yaktı beni aman o yârimin gözleri.

Varın sorun benim yârim uyur mu,  
 Altın saat aman kosteğinde durur mu.

(Zekai Sadık, **Rumeli**)

### **Lofçalı**

*Lofça*'nın ardında kaya, (*aman aman*)  
 Kayadan bakarlar aya.

*Canım Lofçalı, Lofçalı,*  
*Doldur a fincanı, fincanı, (hadi gel)*  
*Kuzum Lofçalı salla da fistanı,*  
*Takalım altını Lofçalı.*

*Lofça*'nın altında pınar, (*aman aman*)  
 Lofçalım pınardan döner.

*Canım Lofçalı Lofçalı,*  
*Doldur a fincanı fincanı, (hadi gel)*  
*Kuzum Lofçalı salla da fistanı,*  
*Takalım altını Lofçalı.*

*Lofça*'nın altında kuyu, (*aman aman*)  
 Lofçalının kibar huyu.

*Canım Lofçalı Lofçalı,*

*Doldur a fincanı fincanı, (hadi gel)  
Kuzum Lofçalı salla da fistanı,  
Takalım altını Lofçalı.*

[Osman Pehlivan, **Rumeli**]

### **Belgrat Yolu Uzun Urgan**

**Belgrat** yolu uzun urgan,  
Üstümüzde yoktur yorgan,  
Ağla benim anneciğim;  
Ben **Belgrat**'ta kaldım kurban.

Çıktım **Belgrat**'ın düzüne,  
Çizmeme çektim dizime,  
Açan baktım düşman geldi;  
Ben ölümü aldım göze.

Bütün asker nöbet tutar,  
Tabutumdan kanlar akar,  
Ağla benim anneciğim;  
Üç evladım yola bakar.

[Sabri Gencer, **Üsküp**]

### **Çalın Davulları (Selânik)**

Çalın davulları çaydan aşığı,  
Mezarımı kazın belden aşığı,  
Suyunu da dökün boydan aşığı.  
*Aman ölüm, zalim ölüm, üç gün ara ver,  
Al başımdan bu sevdayı götür yâre ver.*

**Selânik, Selânik** viran olası,  
Taşını toprağını seller alası,  
Sen de benim gibi yarsız kalası.  
*Aman ölüm, zalim ölüm, üç gün ara ver,  
Al başımdan bu sevdayı götür yâre ver.*

**Selânik** içinde selam okunur,  
Selamın sedası cana dokunur,  
Gelin olanlara kına yakılır.  
*Aman ölüm, zalim ölüm, üç gün ara ver,  
Al başımdan bu sevdayı götür yâre ver.*

[Hüseyin Yaltırık, **Rumeli**]

### Hacı Sarıklı Molla

Hacı sarıklı molla,  
Git babama haber yolla,  
Eğer babam vermezse;  
Dere boyunu kolla,  
Çeşme başını kolla.

Allı basma mor basma,  
Alttan duvara asma,  
Şu **Koçana** kızları;  
Hem çakır gözlü hem yosma,  
Hem ela gözlü hem yosma.

Allı basma giymem ben,  
Morluca basma istemem,  
İki telli görmeden;  
Arabaya binmem ben,  
Yar koluna girmem ben.

Hacı sarığı sararsın,  
Sen buralarda n'ararsın,  
Ömer Ağa'nın kızınının,  
Endamına yanarsın,  
Cilvesine kanarsın.

(Fahri Vardar, **Koçana**)

### Hotina'nın Ufak Taşı

**Hotina**'nın ufak taşı, (*aman*)  
Sevdiğimin kalem kaşı,  
Benim sevdiğim hovardalar başı; (*aman*)  
Şu yerlerin sitemleri.  
Şu yerlerin sitemleri, (*aman*)  
Yaktı kül eyledi beni.

Dün gece yâre uğradım, (*aman*)  
Ağzına şeker doğradım,  
Yâr söyledi ben ağladım; (*aman*)  
Şu yerlerin sitemleri.  
Şu yerlerin sitemleri, (*aman*)  
Yaktı kül eyledi beni.

(Halil İbrahim Mısırlı, **Rumeli**)



### **Kalk Gidelim Viran Bostana**

Kalk gidelim mori şazo o viran bostana,  
Götürelim mori şazo o viran hanaya,  
Toplayalım mori şazo o sivre karpuzi;  
Götürelim mori şazo o viran hanaya.

*Yandı **Kumanova** tutuşti **Preşova**,  
**Prizren**'in içinde Halil Beg hovarda.*

Kalk gidelim mori şazo o viran bağlara,  
Götürelim mori şazo o viran hanaya,  
Toplayalım mori şazo o misket üzümü;  
Götürelim mori şazo o viran hanaya.

*Yandı **Kumanova** tutuşti **Preşova**,  
**Prizren**'in içinde Halil Beg hovarda.*

(Agim Gürses, **Prizren**)

### **İskeçe'nin Odunu**

*İskeçe*'nin odunu,  
Yakan bilir tadını.  
*İskeçe*'den kız alan,  
Hanım koysun adını.

İki dere arası,  
Buldum altın parası,  
Davullarla düğün var;  
İki bayram arası.

(İlknur Halil, **Rumeli**)

### **Ne Mahzun Durursun**

Ne mahzun durursun karanfil beyaz,  
Doldur telli bardağı ver bana biraz,

**Kalkandere** kızları mallan alınmaz;  
**Üsküb**'ün kızları da bana yâr olmaz

*Kumanova* kızları iki peçeli,  
*Kıratova* kızları dünya güzeli.

(Sabri Gençer, **Rumeli/Kumanova**)

### **Atina Da Köşeli**

*Atina* da köşeli  
İçi mermer döşeli,  
Tam yedi yıl oldu;

Ben **Yunan** 'a düşeli.  
*Turnam turnam,*  
*Ben **Atina** 'da durmam.*

*Atina* 'nın urganı,  
 Telli olur yorganı,  
 Üç çocuğu sorarsan;  
 Balıkların kurbanı.  
*Turnam turnam,*  
*Ben **Atina** 'da durmam.*

(Hikmet Turhan Dağlıoğlu, **Balıkesir**)

### **Yalı Boyunun Hâli**

*KeŒe* dedikleri bir uzun çarşı,  
 Dükkânları kurulmuş kibleye karşı,  
 İstanbul'dan gelir malı kumaşı;  
 Minarede çanı men orda gördüm.

*Yalta* dedikleri bir küçük kutu,  
 Orada toplanır insanın kuntu,  
 Otuz beş kuruşa tütünün puntu;  
 Tütüncü Tatarları men orda gördüm.

*Derekoyun* kızlarının güzellikleri,  
 Bin altına değer bir çift sözleri,  
 Karadır kaşları eladır gözleri;  
 Dünya güzeli men orda gördüm.

*Alupka* dedikleri yalı kenarı,  
 Hep Tatar oğludur yemiş satanları,  
 Yazın fark edilmez fakir kibarı,  
 İnsanda kibirlik men orda gördüm.

*Şimeyiz* dedikleri bir küçük handır,  
 İçinden çıkması pek güç yamandır,  
 Kırk senelik orası vatandır;  
 Sılasın terk eden men orda gördüm.

(Cahit Öztelli, **Kırım**)

### **Sudak'ın Karşısı Çardak**

*Sudak* 'ın karşısı çardak,  
 Penceresi altı parmak,  
 Ahdım olsun seni sarmak.

*Sardıklarım yalan oldu,  
Yalan oldu viran oldu,  
**Sudak** bize haram oldu.*

***Sudak**'ın yolları burma,  
Ağaçları verir hurma,  
Gülerek karşımda durma.  
*Sardıklarım yalan oldu,  
Yalan oldu viran oldu,  
**Sudak** bize haram oldu.**

(Cahit Öztelli, **Kırım**)

### **Menim Belalı Başım**

Menim belalı başım,  
Gamdən yel alı başım,  
Felek yemid içti;  
Olmaz safalı başım.  
*Gülüm güller zarından,  
Vaz geçmir iyârından,  
Güvercinler gök girip;  
Hepsi o yâr kahrından.*  
Menim bu hama derdim,  
Batmaz bir dama derdim,  
Gelsin **Halep** kervanı;  
Yülliyim **Şam**'a derdim.

### **Kerkük Kal'ası**

**Kerkük**'ün altı harman,  
*Gülüm amman amman amman*  
Katlime çıktı ferman,  
*Di yâr amman amman amman*  
Yar iki köynek giymiş,  
*Gülüm amman amman amman*  
Biri derttir biri derman.  
*Di yâr amman amman amman*  
**Kerkük**'ün kal'asıyam,  
Bu bağın lalasıyam,  
Nerede bir esmer görsem;  
Men onun kölesiyem.  
Toprağıma göz dikenin,  
Başının belasıyam.  
**Kerkük**'ten çıktım yola,  
*Gülüm amman amman amman*  
**Bakü**'de, **Bişkek**'te verdim mola,

*Di yâr amman amman amman*  
 Bana dert açan güzel,  
*Gülüm amman amman amman*  
 Hasretin kutlu ola.  
*Di yâr amman amman amman*

(Fatih Kısaparmak, **Kerkük**)

### **Kerkük'ten Alma Aldım**

**Kerkük**'ten alma aldım,  
 Yârımı yola saldım,  
 Yâr gelene kadar;  
 Ayva kimin saraldım

**Kerkük**'te hurmalıklar,  
 Suda oynar balıklar,  
 Ne bu sevda olaydı;  
 Ne böyle ayrılıklar.

**Kerkük**'ün al alması,  
 Yemeğe bal alması,  
 Bir derde men düşmüşem;  
 Müşküdür sağalması,

**Kerkük** bizim ilimiz,  
 Türk'tür bilin dilimiz,  
 Bizi uzak görmeyin;  
 Kerkük'tedi gevlimiz.

(Abdulahit Kuzecioğlu, **Kerkük**)

### **Minarede Ezan Var**

Minarede ezan var,  
 Kız köşkünde gezen var,  
 Şu **Gıbrız**'ın içinde;  
 Yüreciğimi ezen var.

Yüzüğümün daşı elmas,  
 Böyün gülümüz solmaz,  
 Çifte doktorlar gelse;  
 Derdime çare bulmaz.

Cebinde kuru üzüm,  
 Sevdiğim iki gözüm,  
 Senden başka seversem;

Kör olsun iki gözüm.

Elimde sarı kahat,  
Ağlarsın sahat sahat,  
Ben seni sarmayınca;  
Olmaz yüreğim rahat.

(Cahit Öztelli, **Kıbrıs**)

### **Meyhanaya Girdim**

Meyhanaya girdim üç konyağ içtim,  
Düşmanlarım görüb kendimden geçtim,  
Yeddi piçag yedim sekkizde düştüm.  
*Oyanalım oyan oyanmaz oldum,  
Yeddi piçag yarasına dayanmaz oldum.*

Meyhanadan çıktım yol basa basa,  
Kül oldu ciğerim kan kusa kusa,  
Beni yardım edeni zalim **Mağusa**.  
*Oyanalım oyan oyanmaz oldum,  
Yeddi piçag yarasına dayanmaz oldum.*

**Mağusa** denizi limandır liman,  
Atrafını sarmış bir kara duman,  
Beni yârdan edeni bulmasın iman.  
*Oyanalım oyan oyanmaz oldum,  
Yeddi piçag yarasına dayanmaz oldum.*

(Kaynağı bilinmiyor, **Kıbrıs**)

### **Abalımın Cepkeni**

Abalımın cepkeni safi sırma ilikli,  
Abalımı vuranlar on iki de **Giritli**.  
*Abalım abalım başı belalım,  
Abalım abalım gözleri elalım,  
Yandım da efeler yandım, abalı da zeybeğe,  
Yandım da dostlar yandım, abalı da zeybeğe.*

**Beşparmak dağ**ından gece ben geçtim,  
Anadan babadan yârdan vazgeçtim.  
*Abalım abalım başı belalım,  
Abalım abalım gözleri elalım,  
Yandım da efeler yandım, abalı da zeybeğe,  
Yandım da dostlar yandım, abalı da zeybeğe.*

(Nazmi İlyas, **Aydın**)

### Size Selam Getirmişem

Serin sulu bulaklardan bulaklardan,  
Yeşil yaprak budaklardan budaklardan,  
Lale renkli yanaklardan,  
Bal süzülen dudaklardan,  
Size selam size selam getirmişem.  
*Katar katar turnalardan,  
Yeşil başlı sunalardan,  
Azerbaycan diyarından,  
Koroğlu'nun Nigâr'ından,  
Size selam size selam getirmişem.*

Koç Nebi'nin Hecer'inden,  
Setterhan'ın Hüner'inden,  
**Şehriyar'in şehirinden,**  
Ayyıldızlı seherinden,  
Size selam size selam getirmişem.  
*Katar katar turnalardan,  
Yeşil başlı sunalardan,  
Azerbaycan diyarından,  
Koroğlu'nun Nigâr'ından,  
Size selam size selam getirmişem.*

(Huşenk Azeroğlu, **Azerbaycan**)

### Gidemem Şiraz'a Ben

Gidemem **Şiraz**'a ben,  
Dayanamam naza ben,  
İnşallah kavuşurum;  
Gerdanı beyaza ben.

Giderim **Şiraz** üstü,  
Mendilim suya düştü,  
Mendilimi ararken;  
Meylim bir kıza düştü.

Kahve içtim fincandan,  
Kenarları mercandan,  
Kız ben seni severim;  
Hem yürekten hem candan.

(İbrahim Tokluca, **Mesudiye**)

### Dinleyin Ağalar (Tebriz)

Dinleyin ağalar tarif edeyim,

Açılır baharda gülü **Tebriz**'in,  
Düğünde bayramda atlas giyerler;  
Bozulmaz yeşili alı **Tebriz**'in.

**Tebriz**'in etrafı dağdır meşedir,  
İçinde oturan beydir paşadır,  
Sekiz bin mahalle yüz bin köşedir;  
Çarşısı pazarı yolu **Tebriz**'in.

Pehlivanlar kispet giyer yağlanır,  
Cümle bezirganlar anda eğlenir,  
Üç yüz altmış yükü birden bağlanır,  
Elden ele gezer mali **Tebriz**'in.

Erenler dolusun içip gelmişsin  
Aşkın deryasını geçip gelmişsin  
Aşık Garip vatan methin etmişsin  
Benim imdi Rüstem Zal'ı **Tebriz**'in

(Âşık Garip)

### **Ağzı Şeker Dili Nem'in Balıdır**

Ağzı şeker dili **Nem**'in balıdır,  
Ah ettikçe yüreğimi eridir,  
Bin katar içinde bu bir türlüdür;

**Urum**'da **Şam**'da birdir bu gelin.  
Garip bülbül figan eder naz ile,  
Kılıç vurur kanlar döker gürz ile,  
İki bin gelinle dört yüz kız ile;  
Tartılsa çok ağır gelir bu gelin.

Ağam kusur var mı şol kara kaşda,  
Dostumun sevdası kaynıyor başda,  
**Tunus Trablus** koca Maraş'da;  
Reyhan'ın içinde birdir bu gelin.

Hele bakın şu güzelin hâline,  
Çift memeler iz eylemiş koynuna,  
Varın bakın **Gürcistan**'ın iline;  
**Acem Buhara**'da birdir bu gelin.

Karac'oğlan der de yârim salınır,

Ciğerciğim bölük bölük bölünür,  
Akibette bu dert beni öldürür;  
Bütün dünyada da birdir bu gelin.

(Karacaoğlan)

### Ah Edeyim (Diyar-ı Gurbette)

Diyar-ı gurbette *Cezayir*'lerde,  
Eller bayram etsin ben ah edeyim.  
Ağ gerdan üstünde siyah tellerde,  
Teller bayram etsin ben ah edeyim.  
Kırmızı güllerin dalları yerde,  
Mevlam uğratmasın kimseyi derde,  
Yaz bahar ayında bulank selde,  
Seller bayram etsin ben ah edeyim.

...

Sefil Kul Himmet'im dert bana yeter,  
Bunca sefaletim sevdiğim beter,  
Yüce dağ başında menemşe biter;  
Dallar bayram etsin ben ah edeyim,

(Kul Himmet)

### Cezayir'in Ufak Tefek Evleri

*Cezayir*'in ufak tefek evleri,  
İçindedir ağaları beyleri,  
Türkçe bilmez mani söyler dilleri;  
*Tunus Trablus Cezayir* of.

Yaz gelince gemilerimiz yağlanır,  
Kış olunca tersaneye bağlanır,  
Delikanlılar *Cezayir*'de eğlenir;  
*Tunus Trablus Cezayir* of.

*Cezayir*'de üç top birden atıldı,  
Şıp değinden aylar günler tutuldu,  
Dünya bize miskal miskal satıldı;  
Kalk gidelim kömür gözlüm *Cezayir*'e.

Bir yanımız sık ormanlık biçilmez,  
Bir yanımız Akdeniz geçilmez,  
Mevlam kanat vermeyince uçulmaz;  
Kalk gidelim kömür gözlüm *Cezayir*'e.

(Cahit Öztelli, Yöresi Bilinmiyor)



### Efendim Yanarım Merhamet Eyle

Efendim yanarım merhamet eyle,  
Hüccetimi **İsfahan**'a yaz gidem.  
Aşıklar dervişler bu misal gezer,  
**Bağdat Basra Hint Yemen**'e yaz gidem.

Ah u figan ile gönül hoşlayam,  
Didem pek gamlıdır gözü yaşlıyam,  
Bin üçyüzde adaleti işleyen;  
İstanbul'da Hamit Han'a yaz gidem.

Eğer tabib isen sun dolu bade,  
Belki bu gönlümüz döne gülşade,  
Zelha'yı **Mısır**'da salan feryade;  
Yakup Yusuf'u **Ken'an**'a yaz gidem

Der Zülalî gam bahrında yüzenler,  
Iskatıma kara yazı yazanlar,  
Eşinden ayrılıp mecnun gezenler;  
Baygu teki bağ virane yaz gidem.

(Âşık Zülalî, **Posof**)

### Gözlerin

Kızarmış yüzlerin kudret elması,  
Macunu Lokmanı değer gözlerin,  
Kaşlar cellat lebler hayat çeşmesi;  
Tahtı Süleymanı değer gözlerin.

Tarsus'u **Trablus**'u **Girit Habes**'i,  
İzmir'e Aydın'a saldın ateşi,  
**Rumeli Selanik** bir de Maraş'ı;  
Kars'ı Karaman'ı değer gözlerin.

Gerdan bal ırmağı gamzen neriman,  
Verdin velveleye cihanı canan,  
Toros senin için çekiyor hicran;  
Ol semti Kozan'ı değer gözlerin

Sivas'ı Samsun'u bir de Manisa,  
Akşehir Merzifon hem Kırkilisa,  
Geç **Halep** Antep'ten **diyar-ı Rus**'a;  
**Yunan ülkesini** değer gözlerin.

*Avrupa, İngiliz, Sırp Karadağ'ı,*  
*Almanya, Bulgar ve Japon toprağı,*  
*Fas şahı İtalya Mersin sancağı;*  
 Nice bin hakani değer gözlerin.

Çorum, *Kırım*, Yozgat, Tokatla Zile,  
*Mısır*, İstanbulu alalım ele,  
*Şam* ve *Yemen, Bağdat Basra*'da bile;  
 Bir de *İsfahan*'ı değer gözlerin.

O kalem kaşların yeni doğmuş ay,  
 Sinem nişan almış kurulmuş bir yay,  
 Beni mesteyledi bir bakışta vay;  
 Ahuyu zibayı değer gözlerin.

Sevda dikenidir kirpiğin cana,  
 Battı içerime beledi kana,  
 Mahmurlanmış baygın baktıkça bana;  
 Bütün *Gürcistan*'ı değer gözlerin.

Ruha gıda verir buyu perçemin,  
 Dertlere dermandır ol gonca femin,  
 Bir nuru Hudadır hüsnü zarifin;  
 Bir dahi *Fizan*'ı değer gözlerin.

Said çok zamandır aşkına ağlar,  
 Eridi kalmadı yürekte yağlar,  
 Dilin dertli dile türlü em bağlar;  
 Çar köşe cihanı değer gözlerin.

(Kırşehirli Âşık Said, **Kırşehir**)

### Nasıl Medhedeyim Sultanım Seni

Nasıl medhedeyim sultanım seni,  
*Gürcistan* ilini değer gözlerin.  
 Bir bakışta eylen harab cihanı,  
*Cezayir Tunus*'u değer gözlerin.

Darılma sevdiğim söylenen söze  
 Ne hoşça yakışmış benlerin yüze  
*Mısır* Arab Urbani *Yemen Aniz*'e  
*Belh'i Buhara*'yı değer gözlerin.

Eme idim ağızdaki dilini,

Dere idim koynundaki gülünü,  
Bosna İstanbul'u Anadolu'yu;  
Bütün **Rumeli**'yi değer gözlerin.

Ben seni severim ezel ezeli,  
Bana cefa etme dünya güzeli,  
**Bağdat**'ı **Basra**'yı **Acem Şiraz**'ı;  
Bütün **Hindistan**'ı değer gözlerin

Emsem yanakların kurtulsam yastan,  
Adam kemlik görmez sevdiği dosttan,  
**Arnavut Çerkes**'le **Kürt Arabistan**;  
Bütün **Türkistan**'ı değer gözlerin

Karac'oğlan der ki hoş etti mehdin,  
Al yanaktan buse olsa himmetin,  
Yüzbin şehir saysam değmez kıymetin;  
Hasılı cihanı değer gözlerin.

(Karacaoğlan)

### Gözlerin (Seyahat Seyrimde)

Seyahat seyrimde gördüm bir güzel,  
Bence bir ülkeyi değer gözlerin.  
Siyah kirpiklerin ceylan bakışın,  
Bütün **Dağıstan**'ı değer gözlerin.

Bilirim çokları imrenip kalır,  
Edalı gezişin aklımı alır,  
Sana hurilerden ilham mı gelir;  
**Hint**'i **Gürcistan**'ı değer gözlerin.

Yüz bin eda ile gelip geçersin,  
Bilirim aşksın yanıp tütersin,  
Nice yiğitlerin belin bükersin;  
**Çin** ile **Moskof**'u değer gözlerin.

Trabzon ilinin Yomra kolundan,  
Sanki aşk fişkırır sağı solundan,  
Göz yorulmaz bakmak ile hâlinden;  
Büsbütün cihanı değer gözlerin.

Sağalmaz sinemde açtığın yaran,  
Var mı bu dünyanın sonuna eren,

Erkenden olsaydı arayı gören;  
*Paris*'i *Belgrat*'ı değer gözlerin.

Gönül arzu eder daim varmayı,  
Al yanaktan çifte haldan almayı,  
Mevlam sana vermiş güzel gülmeyi;  
*Acem*'i *Kafkas*'ı değer gözlerin.

Mevlam halkeylemiş çok yosma kılmış,  
Güzel seni saran ezelden gülmüş,  
Noksan mah cemale bir nazar kılmış;  
Umumi efkârı değer gözlerin.

(Hodlu Noksanî, **Artvin**)

### **Gözlerin (Nasıl Vasfedeyim)**

Nasıl vasfedeyim sultanım seni,  
*Rumeli*, *Bosna*'yı değer gözlerin.  
Akranın bulunmaz ruh-i revanın,  
İzmir'i Konya'yı değer gözlerin.

Kimsede görmedim sendeki nazı,  
*Tunus*, *Trab(u)lus*'u *Mısır Hicaz*'ı,  
*Bağdat*'ı *Basra*'yı *Acem Şiraz*'ı;  
*Belh*'i *Buhara*'yı değer gözlerin

Yüzünde var Yusuf Kenan nişanı,  
Gören üftadeler kılar figanı,  
Bütün *Gürcistan* 'ı Erzurum Van'ı;  
Kars'ı *Ahuska*'yı değer gözlerin.

Ruhsatî'yim eyledim yar senin methin,  
Al yanaktan bir buse ver himmetin,  
Yüz bin sarraf gelse bilmez kıymetin;  
Ahırî dünyayı değer gözlerin.

(Orhan Dağlı, **Erzurum**)

### **Halep Şehri (İşte Geldim)**

İşte geldim gidiyorum,  
Şen kalasın *Halep* şehri.  
Çok nan ü nimetin yedim,  
Helal eyle Halep şehri.

Sana derler *Arabistan*,  
Güzellerin çeşmi mestan,  
Yeni haber geldi dosttan;  
Durmak olmaz *Halep* şehri.

Çok garipler sana gelir,  
Gelir de eğlenir kalır,  
Her kişi muradın alır;  
Şen kalasın *Halep* şehri

Âşık Garip düştü yola,  
Hızır yardımcısı ola,  
Gözüme göründü sıla;  
Şen olasın *Halep* şehri.

(Âşık Garip)

### **Hüseyinik'ten Çıktım Seher Yoluna**

Hüseyinik'ten çıktım seher yoluna,  
Can ağrısı tesir etti canıma.  
Yaradanım merhamet et kuluna;  
*Yazık oldu yazık şu genç ömrüme,*  
*Bilmem şu feleğin bana kastı ne.*

Telgrafın direkleri sayılmaz,  
Atı Hanım baygın düşmüş ayılmaz,  
Böyle canlar tenesire koyulmaz;  
*Yazık oldu yazık şu genç ömrüme,*  
*Bilmem şu feleğin bana kastı ne.*

Lütfü gelsin telgrafın başına,  
Bir tel versin *Musul*'da kardaşıma,  
Bu gençlikte neler geldi başıma;  
*Yazık oldu yazık şu genç ömrüme,*  
*Bilmem şu feleğin bana kastı ne.*

(Hafız Osman Öge, **Elazığ**)

### **Ararım (Aslı Hanım)**

İçimde yanıyor aşkın ateşi,  
Vuruldu ararım Aslı Hanım'ı,  
Ne **Hint**'i bıraktım ne de **Habeş**'i;  
Yoruldu ararım Aslı Hanım'ı.

*Türkistan Pakistan* ara ha ara,

*Mısır* çöllerinde eylendim yara,  
Tükenmez bilinmez tozlu yollara;  
Sürüldüm ararım Aslı Hanım'ı.

*Cezayir* bir yanda *Yemen* bir yanda,  
Acem beylerinin elleri kanda,  
Kimi gün *Halep*'te kimi gün Van'da;  
Görüldüm ararım Aslı Hanım'ı.

Erzurum'da bakmadılar yüzüme,  
Kayseri'de perde indi gözüme,  
Adana'da garip dertli sazıma;  
Sarıldım ararım Aslı Hanım'ı.

(Âşık İhsanî)

### **Arayı Arayı Bir Sanat Buldum**

Arayı arayı bir sanat buldum,  
Ne zaman nerdesin belli etmiyor.  
Sefayı cefayı yollara serdim,  
Kilometre taşı hesap tutmuyor.

Bu sanatı kim sevdirdi bilemem,  
Yirmi yıldır bir mekânda duramam,  
Sağlığımın başka bir şey dilemem;  
Kırkücümü otuzbeşe çekmiyor.

*Azerbaycan* eli *İsfahan çölü*,  
*Bağdat*'ı *Basra*'yı *Kerbela* yolu,  
*Cidde*'yi *Riyad*'ı *Mekke*'nin eli;  
Kavurup sığağa hile katmıyor.

Sefil seyyah ne gezersin bilinmez  
Ne desen haklısın sana gülünmez  
Bu dalgada bu denizde durulmaz  
Kader falı hiç numara yutmuyor  
(Sefil Seyyahî, **Artvin**)

### **Yemen Türküsü**

Havada bulut yok bu ne dumandır,  
Mahlede ölü yok bu ne figandır,  
Şu *Yemen* elleri ne yamandır.  
*Ah o Yemen*'dir gülü çimendir,  
*Giden gelmiyor acep nedendir.*

*Burası **Huş**'tur yolu yokuştur,  
Giden gelmiyor acep ne iştir.  
Kışlanın önünde redif sesi var,  
Bakın çantasında acep nesi var,  
Bir çift kundurayla bir de fesi var.  
Ah o **Yemen**'dir gülü çimendir,  
Giden gelmiyor acep nedendir.  
Burası **Huş**'tur yolu yokuştur,  
Giden gelmiyor acep ne iştir.*

(Düriye Keskin, **Muş**)

### **Kara Çadır İs mi Tutar**

Kara çadır is mi tutar,  
Martin tüfek pas mı tutar?  
Ağlayalım anam bacım,  
Elin kızı yas mı tutar?  
Gitme **Yemen**'e **Yemen**'e,  
**Yemen** sıcak dayanaman.  
Tan borusu er vurulur,  
Sen küçüksün uyanaman.  
**Yemen** yolu çukurdandır,  
Karavana bakırdandır,  
Zenginimiz bedel verir;  
Askerimiz fakirdendir.  
Gitme **Yemen**'e **Yemen**'e,  
Karışın toza dumana,  
Mektubunu sal kardaşım;  
Bacını koyma gümana.  
Tarlalarda biter kemiş,  
Uzar gider vermez yemiş,  
Şol **Yemen**'de can verenler;  
Biri Memet biri Memiş.

(Ali Asker, **Hozat**)

### Kırmızı Gül Demet Demet

Kırmızı gül demet demet,  
Sevda değil bir alamet,  
Gitti gelmez o muhannet;  
Şol *Revan*'da balam kaldı.

Kırmızı gül her dem olsa,  
Yaralara merhem olsa,  
Ol tabipten derman gelse;  
Şol *Revan*'da balam kaldı.

Kırmızı gülün hazanı,  
Ağaçlar döker gazeli,  
Kara yağızın güzeli;  
Şol *Revan*'da balam kaldı.

### Almanya (Dili Başka Yolu Başka)

Dili başka yolu başka,  
*Almanya*'nın *Avrupa*'nın.  
Gülü başka falı başka,  
*Almanya*'nın *Avrupa*'nın.

Dillerini anlamak zor,  
Hasretlik var yürekte kor,  
Medeniyet burada bor;  
*Almanya*'da *Avrupa*'da.

Larendelim sıra dağlar,  
Gözüm yaşı nehir çağlar,  
Günlerimiz oldu aylar;  
*Almanya*'da *Avrupa*'da.

(Âşık Larendeli, **Karaman**)

### Zeynebim Zeynebim

Zeyneb'im *Almanya*'nın yolunu tuttu,  
Ayşe'yle Fatma'nın boynunu büktü.  
Altı aylık Ahmet'ini nasıl unuttun,  
Seninle kavlimiz böyle miydi?  
*Zeyneb'im Zeyneb'im,*  
*Yavan ekmek yiyelim dön gel.*  
*Zeyneb'im Zeyneb'im,*  
*Çocukların seni istiyor.*



*Zeyneb'im Zeyneb'im.*

Biri eşikte biri beşikte yavrular,  
Gece gündüz anne diye ağlarlar,  
Çocukların annemizi isteriz diyorlar;  
Seninle kavlimiz böyle miydi?  
*Zeyneb'im Zeyneb'im,*  
*Soğan ekme yiyelim dön gel.*  
*Zeyneb'im Zeyneb'im.*  
*Çocukların sensiz uyumuyor,*  
*Zeyneb'im Zeyneb'im.*

Zeyneb'im **Almanya**'ya gideli iki yıl oldu,  
Kuşa süt nasip olsa anadan olurdu,  
Altı aylık Ahmet'in anne der oldu;  
Seninle kavlimiz böyle miydi?  
*Zeyneb'im Zeyneb'im,*  
*Soğan ekme yiyelim dön gel.*  
*Zeyneb'im Zeyneb'im.*  
*Çocukların sensiz uyumuyor,*  
*Zeyneb'im Zeyneb'im.*

(Ali Ercan, **Niğde**)

## SONUÇ

Kültürel mirasımızın en önemli taşıyıcılarından olan türkülerimiz tarihimizin, dilimizin, inancımızın, örfümüzün, töremizin, en önemli ve en canlı taşıyıcılarıdır. Bu nedenle de çok kıymetlidir. Unutulan, kaybolan birçok değerimizi biz bugün türkülerimizde bulmaktayız.

Zamanla yaşadığımız, toprağımızdan nasiplendiğimiz, havasından soluduğumuz, suyundan içtiğimiz, at koşturduğumuz, kılıç kuşandığımız yerler türkülerimizde çokça geçmektedir. Türküler bir taraftan Türk'ün sınırlarının belirleyicisi iken diğer taraftan da Türk'ün Türk'le, Türk'ün başka milletlerle olan sınırlarını ortadan kaldıran belirleyicisi durumundadır.

Adını daha önce duymadığımız ya da unuttuğumuz birçok yerin ismini türkülerimizden öğrenmekteyiz. Türküler bu anlamda mekân isimlerinin canlı hafızası. Bugün mekânlar üstüne değişik yorumlar, araştırmalar yapılsa da türküler mekânları en iyi, en güzel, en açık özellikleriyle anlatan en doğru vesikalardır.

Türk'ün yaşadığı her yerde aşk başkadır, sevda başkadır, gurbet başkadır, özlem başkadır. Bu başkalık da en iyi şekilde türkülerimizde dile getirilmiştir. Türküler var bizi birbirimize yaklaştıran, bizi bir eden. Türküler var bizi birbirimize sevdiren. Türküler var bizi birbirimizden koparan. Türküler var bizi

çoşturan, türküler var bizi hüznlendiren. Türküler var bizi ağlatan. Türküler var bizi bildiğimiz diyarlarda dolaştıran, türküler var bizi başka başka, bilmediğimiz, tanımadığımız diyarlarda dolaştıran.

Bugün Türkiye’de yaşayan insanlar için belki de çok yabancı gelecek bir isimle ilgili o kadar çok türkümüz var ki... Bunların isimlerinin bir çırpıda söylemek ya da yazmak mümkün değildir. Türklerin ayak izlerini, seslerini, aşklarını, sevdalarını duymak isteyen türkülerde bakmalı, türkülerde kulak vermelidir.

### **KAYNAKÇA**

Akbıyık Abuzer ve diğerleri, (2003), **Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri**, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Akpınar, Şenay, (2006), **Türkülerden Seçmeler**, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Altınok, Baki Yaşa, (2003), **Öyküleriyle Kırşehir Türküleri**, Ağıtları, Ankara: Oba Kitabevi.

Bayrak, Mehmet, (1996), **Öyküleriyle Halk Anlatı Türküleri**, İstanbul: Baran Ofset.

Bingöl, İsmail, (1999), **Türkülerde Yaşayan Şehir Erzurum**, Erzurum: Erzurum Kitaplığı.

Dökmetaş Kubilay ve diğerleri, (1996), **Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri I**, Ankara: Cem Ofset.

Gülensoy, Tuncer, (1985), **Trabzon Yöresi Türküleri**, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

Karahasan Figan ve Karahasan T. Hakkı, (2004), **Duygu Dolu Gönül Sesimiz Türkülerimiz**, İstanbul: Alkim Yayınevi.

Malkoç, Ali Rıza, (2006), **Türküler Bizi Söyler**, Bursa: Türkü Devri Yayınları.

Özalp, N. Ahmet, (2006), **Türkülerden Seçmeler Karanfil Oylum Oylum**, İstanbul: Beyan Yayınları.

Özbek, Mehmet, (1994), “Folklor ve Türkülerimiz”, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztelli, Cahit, (1987), **Karaca Oğlan-Yaşamı ve Bütün Şiirleri**, İstanbul: Özgür Yayınları.

Toruntay, Edip, (2003), **Notalarıyla İl İl Halk Türkülerimiz Kahramanlık Türkülerimiz Türk Marşlarımız**, Kocaeli: Gebze Gazetecilik ve Matbaacılık.

Uluğ, Sami, (2005), **Türkülerden Seçmeler**, İstanbul: Nehir Yayınları.

### **WEB**

[http://www.turkudostlari.net/turku\\_bilgileri](http://www.turkudostlari.net/turku_bilgileri).

<http://www.turkuler.com/sozler/turkusozleri>.

## TÜRK HALK MÜZİĞİ EZGİLERİNDEKİ EKSİKLİKLERİN GİDERİLEREK GELECEĞE İNTİKÂLİ VE KORUNMASI

EKE, Metin\*  
TÜRKİYE/TURÇIA

Çok güç şartlarda yapılan derlemelerle, THM Repertuarına kazandırılan ezgiler, büyük bir özveriyle yapılan çalışmaların sonucudur. Bu çalışmalarda, başta Muzaffer Sarısözen olmak üzere diğer musikîşinasların önemi yadsınmaz. İlk derleme çalışmaları 1925 yılında başlamış ve 1937 yılına kadar 1361 ezgi, 1937 yılından itibaren 17 yıl boyunca Muzaffer Sarısözen başkanlığında yapılan derleme çalışmalarında 9.000 ezgi derlenmiştir. (Şenel, 1997) Ortalama 10.000 adet derlenmiş olan ezgilerden, bugün THM repertuarında 4421 adet kırık hava formunda sözlü ezgi ve 598 adet sözsüz halk oyunları ezgisinin notaları mevcuttur.

Yurdumuz genelinde bilinen uzun havalarımızın sayısı 632'dir. (Özgül-Turhan-Dökmetaş, 1996) Bu sayıdaki uzun havalarımızın yarısından fazlası notaya alınmamıştır.

Belli bir süre içerisinde, derlenmiş olan THM ezgilerinin eksiklik ve hata içermemeleri düşünülemez. Halk, ezgilerini kendi duygu ve düşüncelerini ifade edecek şekilde hatasız olarak üretmiştir. Ama bu ezgiler, derlenip notaya alındıktan sonra bazılarında eksiklik ve yanlışlar görülmektedir.

**THM repertuarındaki ezgilerin notalarında görülen eksiklikler şunlardan kaynaklanmaktadır:**

1. Çalgı çalan ve söyleyen bazı kaynak kişiler, yetenekli oldukları halde, usûlleri bozuk icra etmektedirler.
2. Kaynak kişiler, bazen karşılık beklediği için gönülsüz çalmakta ve dermeçatma şeylerle işi baştan savmaktadırlar.
3. Askerlik, işçilik vb. gibi yer değiştirmeler sırasında yöreye aktarılıp getirilen ezgiler dörük-dökük icra edilmektedir. (Seyhan, 1987: 230)
4. Bazı yörelerde orta yaşlı erkeklerin türkü söylemeyi ayıp "kadın işi saymaları" ve yaşlı kadınların, eski türkülerini bazen tam, bazen hiç hatırlayamamaları.
5. Doğrudan doğruya derlemeye, yazmaya girişmek türkü vericiyi işkillendirmekte, bir merakmış gibi aşağıdan almak da psikolojik bir

---

\* Yrd. Doç., İTÜ, TMDK Öğretim Üyesi.

reaksiyonla-bir lakaydi, adam sendecilik gibi vaziyetler yaratmaktadır. (Gökçe, 1982: 40-41)

6. Kaynak kişilerin yanında, derleyicilerin kişisel tutumlarından da meydana gelmektedir.

7. Ezgilerin notalarında görülen yanlışlıklar, dikte edilmiş ezgileri, düzenli olarak yazmak için görevlendirilen nota yazımcılarından da (notist) kaynaklanmaktadır.

8. Bazı ezgiler, kulaktan-kulağa sözlü bir aktarımdan dolayı, yöresi dışındaki kaynak kişilerden derlenmiştir.

Günümüze kadar ulaşan bu verilerin, eleştirisel ve yapıcı bir tutumla incelenerek yeniden düzenlenmesi, eksik ve yanlışların ortadan kaldırılarak korunmasıyla gelecek kuşaklara değerli bir kültürel mirasın bırakılması sağlanmış olacaktır.

Belli bir dönem içinde yapılan derlemelerdeki hataların ve eksikliklerin tespiti güç ve uzun bir süre gerektiren iştir. Ama, 82 yıl gibi bir süreden sonra, bu çalışmaların başlatılması ve bir an önce sonuçlandırılması lazımdır. Ezgilerin bu süre zarfında profesyonel TRT kurumu sanatçıları tarafından icra edilmesi, bu eserlerin daha iyi analiz edilmesini sağlamaktadır. Bu suretle;

THM'deki yöresellik özelliğinden dolayı ezgilerdeki motiflerin varlığından hareketle, değişik yörelerden derlenen aynı ezginin hangi yöreye ait olduğu,

Ezgi içinde devamlı değişen usulün; kaynak kişinin usul bilgisinin yetersiz olması ve bazı sesleri gereksiz yere uzatmasından veya gereksiz kısaltmalar yapmasından dolayı meydana geldiği,

– Sanatçıların, icralarında usûl değişkenliği gösteren ezgileri tercih etmemeleri,

– İcracının, seslendireceği ezginin yöresel özellikleri hakkında bilgisi yok ise, veya o yörenin sanatçısı değilse, notayı takip ederek okuduğu zaman düz- sade ve o yörenin otantik icrasının dışında bir performans sergilediği,

– Ezgilerin bazılarının notalarında, anahtardan sonra konulan donanım eksikliği, metronomun belirtilmemesi gibi hususiyetlerin icracıyı güç duruma düşürmesi, şıklarını ortaya çıkarmakta ve THM Repertuarındaki ezgilerin eksikliklerin giderilmesini kaçınılmaz hâle getirmektedir.

**THM Repertuarı'ndaki ezgilerin bazılarının notalarında benim tespit edebildiğim eksiklikler şunlardır:**

**a) Yazım Kuralları (Donanım, Metronom, Devam İşareti),**

**b) Usûl Tespiti,**

**c) Genellikle Ezgilerin, Nakarat (Aranağme) Bölümlerinin Şan Olarak Yazılmış Olması,**

**ç) Bazı Ezgilerde Mertebe’lerin Doğru Olarak Tespit Edilmemesidir.**

Ezgilerin genel olarak “LÂ” kararlı yazılması bize özgü bir standardizasyonu getirmiş, icracıya hem okumada hem de çalmada büyük kolaylıklar sağlamıştır. Başka sesler karar perdesi olarak alınıp yazılmış olsa idi (#Do, Si, Sol, vb.) arızalı seslerde (# ve b) artış olacaktı. Belirlemiş olduğum konulardaki eksiklikleri, birkaç örnek ezgi üzerinde açıklamalar yaparak sunacağım.

**a) Yazım Kuralları (Donanım, Metronom, Devam İşareti):** Türk Halk Müziği, Modal (Makamsal) bir müziktir. Ezgi içerisinde kullanılan Altere (değiştirme) işaretlerinin anahtardan sonra yazılması gereklidir. Ama ezgilerimizin çoğunun notasında, “Yahyalı Kerem Dizisinde olan ezgilerde Si b<sup>2</sup> anahtardan sonra, Fa # ölçü içinde, Garip Dizisi olarak bilinen ezgilerde si b anahtardan sonra Do # ise ölçü içerisinde yazılmıştır.

**Örnek 1:** Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum. Yahyalı Kerem Dizisi.  
Yöre: Adıyaman THM Repertuar sıra no: 691.

**Örnek 2:** Ayva Dibi Serin Olur. Garip Dizisi.  
Yöre: Eğridir. THM Repertuar sıra no: 508.

Bazı ezgilerin dizisinde bulunmamasına rağmen donanımda farklı bir altere işareti belirtilmiştir.

**Örnek 3:** Evlerinin Önü Üzüm Asması (Molla)  
Yöre: Tokat. THM Repertuar no: 2286.

THM ezgilerinin notalarının büyük çoğunluğunda “Metronom” belirtilmemiştir. Ezgiyi daha önce otantik tarzıyla dinlememiş, fakat, solfej bilgisi olan ve icra etmek isteyen bir müzisyen o eserin giderinin nasıl olacağını tespit etmekte güçlük çekecektir.

**Örnek 4:** Gülenber Sağar Koyuni.  
Yöre: Erzurum. THM Repertuar sıra no: 1588.

Bazı ezgilerde porte sonlarında, ölçü çizgisi çekilmemiş üstten 3. ve 4. çizgiye eğik olarak çizilmiş “//” iki kısa çizgi bulunmaktadır ve eksik kalan ölçü, alttaki porte başından itibaren devam edip tamamlanmaktadır. Bu “Devam işareti” uluslararası yazım kurallarına göre yanlıştır. Nota takibini güçleştirmekte ve ezginin giderini, akıcılığını olumsuz yönde etkilemektedir.

**Örnek 1:** Havuz Başının Gülleri  
Yöre: Erzincan. THM Repertuar sıra no: 1100.

**b) Usûl Tespiti:** Bazı ezgilerimizin notalarında, usûl tespitlerinde bazı aksaklıklar görülmektedir.

**Örnek 1:** Ben Ağlarım Yane Yane  
Yöre: Sivas. THM. Repertuar No: 667

Bu ilahinin usûlü;  $15/4$ 'lük ( $7/4 + 4/4 + 4/4 = 15/4$ ) Karma Usûl olarak yazılmıştır. Türk Halk Müziği'nde es ile başlama geleneği vardır. Bu ilahide ölçü başına  $1/4$ 'lük es konulmuş olsa idi, ezginin usûlü  $4/4$ 'lük Ana Usûl olacaktı.

**Örnek 2:** Usandım Senin Elinden.

Yöre: Sivas. THM Repertuar No: 2281

Ezginin usûlü  $19/8$ 'lik karma usul olarak yazılmıştır. Birinci ölçüyü analiz ettiğimiz  $9/8$ 'lik Birleşik ve  $10/8$ 'lik Karma usûlleri içermektedir.  $9/8$ 'lik olan bölümün düzümü:  $2+2+2+3$ 'dür.  $10/8$ 'lik olan bölümün sözleri “oy oy”dur. İkinci “oy” hecesi  $3/8$ 'lik nota değeri ile belirtilmiştir. Eğer kaynak kişi burada  $1/8$ 'lik fazla bir uzatma yapmadan okumuş olsaydı, bu bölüm de  $9/8$ 'lik olacak ve dolayısıyla ezginin usûlü  $19/8$  değil,  $9/8$  olacaktı.

**Örnek 3:** Şu Yüce Dağların Karı Eridi.

Yöre: Silifke-Mut. THM Repertuar No: 1467

THM'de usûllerin tespitleri genel olarak söz unsuruna ve melodik yapıya göre yapılmıştır. Eğer, söz okunurken, usul bir kalıba oturtulamıyorsa, o zaman cümle bitene kadar usul vurulur, sayılır ve mertebesi belirlenerek usûl tespiti yapılır. Bu ezginin usûlü  $27/8$ 'lik olarak belirtilmiştir. Kesik çizgiyle ayrılan ölçü,  $14/8$  ve  $13/8$ 'lik iki bölümden oluşmaktadır ve her söz cümlesi  $27/8$ 'lik usûlü içermektedir. Usûl tasnifi söz unsuruna göre yapılmıştır. Fakat bu ezginin usûlü; melodik yapıya göre bir tespit yapılacak olursa  $9/8$ 'lik Birleşik Usûl'dür. (Düzümü:  $2+3+2+2=9/8$ ) Üç tane  $9/8$ 'lik usûlün birleşiminden  $27/8$ 'lik Karma Usûl meydana gelmiştir.

**c) Genellikle Ezgilerin, Nakarat (Aranağme) Bölümlerinin Şan Olarak Yazılmış Olması:** TRT Repertuarında bulunan ezgilerin notalarında genellikle saz aranağmeleri bulunmamaktadır. Nakaratlar şan'a göre yazıldığı için, sazlara bazen çok yalın bazen de ters gelmektedir.

**Örnek: 1-** Taşa verdim Yanımı

Yöre: Erzincan THM Repertuar No: 764

**Örnek: 2-** Bu Gün Saba ile Visal-î Yardan (İnceden İnce)

Yöre: Erzurum THM Repertuar No: 159

**ç) Bazı Ezgilerde Mertebe'lerin Doğru Olarak Tespit Edilmemesi:** TRT Repertuarında bulunan bazı ezgilerin mertebeleri, icralarındaki gider ile uyuşmamaktadır. Mertebesi  $4$ 'lük olarak yazılan, ama icrasında mertebesinin  $8$ 'lik olmasının daha doğru olduğu veya bunun tam tersi olan ezgiler mevcuttur. Genel olarak  $2$ 'lik,  $4$ 'lük,  $8$ 'lik ve  $16$ 'lık mertebelerin giderleri bellidir. Bazı ezgilerde metronom yazılmamış olsa bile, mertebeleri doğru tespit edilmişse, doğru bir giderle icra edilmiş olacaktır. Bazı yöre ezgilerimizde; Kerkük'te  $10/16$ 'lık, Burdur'da  $9/16$ 'lık, Karadeniz bölgemizde  $7/16$ 'lık mertebeler

kullanılmıştır. Genel olarak 4 zamanlı ezgilerin mertebeleri 4'lük olarak yazılmıştır. Ama 4 zamanlı olduğu hâlde giderleri birbirinden farklı olan ezgiler mevcuttur. Gideri biraz daha hızlı ezgilerde 4/8'lik veya daha ağır ise 4/2'lik mertebeler de kullanılabilir ve metronomun belirtilmemiş olması büyük bir sorun yaratmayabilir. Çünkü 4 zamanlı ezgilerin giderleri aynı olacak diye bir kural yoktur. Aşağıda örnek olarak verilen Pamukçu Bengi Zeybeği'ndeki 4'lük mertebe ile zeybeğin icrasının ağır bir karakter taşıdığı ve melodik yapısı ile uyumadığı, bunun yerine mertebenin 8'lik olması hâlinde daha uyumlu olacağı, mertebesi 4'lük olan Koca Arap Zeybeği ile mukayese edildiğinde daha iyi anlaşılmaktadır.

**Örnek 1:** Pamukçu Bengi Zeybeği

Yöre: Balıkesir. THM Repertuar No: 94

**Örnek 2:** Koca Arap Zeybeği

Yöre: Aydın. THM Repertuar No: 127

Yukarıda açıklanan yazım kuralları, usûl tespitleri, saz bölümleri, mertebe, vb. eksiklikler içeren, TRT THM Repertuarında bulunan bazı ezgiler bilirkişilerden oluşan bir komisyon tarafından, yeniden gözden geçirilerek, düzenlenmeli ve eksiklikleri giderildikten sonra düzenlenmiş şekliyle, profesyonel sanatçılara yeniden okutulurken, sesleri kayıt edilmelidir.

Sadece sözleri mevcut olan ve notaları olmayan yöresel Uzun Havalarımızın da yöre tavırlarını iyi bilen profesyonel veya mahallî sanatçılara okutulurken ses kayıtlarının yapılması ve notaya alınması gereklidir. Her geçen gün, otantik değerlerimizin biraz daha eksilmesine sebebiyet vermektedir.

Eksiklikleri giderilerek yeniden düzenlenen ezgiler dahil, THM Repertuarındaki bütün ezgiler, gerek yöreye, gerekse ezgi adlarına göre düzenlenmiş kitaplarıyla, notalarıyla ve müzik CD'lerine yapılan kayıtlarıyla geleceğe intikâl ettirilebilir ve korunabilir.

## KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM

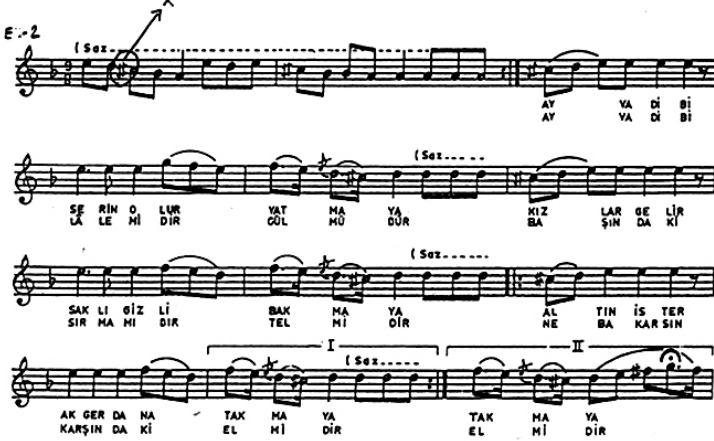
EX-1



KA LE DEN KA LE YE ŞA Hİ MÜ ÇÜR DUM A Hİ LEN  
KA LE DEN KA LE YE TAŞ BE NÖ LAY DİM E LÂ GÖZ  
YA Hİ LE . N GÜ NÜM GE ÇİR DİM A Hİ LEN YA Hİ LE . N  
ÜS TÜ NE KAS BE NÖ LAY DİM E LÂ GÖZ ÜS TÜ NE  
GÜ NÜM GE ÇİR DİM YA RE ŞE KE REZ DİM SER BE Tİ ÇİR DİM  
KAS BE NÖ LAY DİM YA LI NIZ KA LA NA EŞ BE NÖ LAY DİM  
ÖY LO LUR BÖY LO LUR TÜRK MEM GÜ ZE Lİ

## AYVA DİBİ SERİN OLUR

EX-2



AY VA Dİ Bİ  
AY VA Dİ Bİ  
SE RİN O LUR YAT MA YA KIZ LAR GE LİR  
LÂ LE Mİ DİR GÖL MÜ DÜR BA ŞIN DA Kİ (Söz....)  
SAK LI ÖZ Lİ BAK MA YA AL TIN İS TER  
SIR MA Hİ DİR TEL Mİ DİR HE BA KAR SIN (Söz....)  
AK GER DA NA TAK MA YA TAK MA YA  
KARŞIN DA Kİ EL Mİ DİR EL Mİ DİR (Söz....) (I) (II)

EVLERİNİN ÖNÜ ÜZÜM ASMASI  
(MOLLA)

EX-3



EVLE Rİ NİN Ö NÜ Ü ZÜM AS MA Sİ MÖL LA MÖL LA  
YA RI NİNGEY Dİ NÜ Cİ HÜ Rİ YETİ BAS MA Sİ MÖL LA MÖL LA  
Ü ZÜM AS MA Sİ HÜ Rİ YETİ BAS MA Sİ MÖL LA  
ŞE KER DEN BUR MA MÖL LA MÖL LA KEN Dİ Nİ KOL  
LA MÖL LA



## GÜLEN BER SAĞAR KOYUNU

süresi : x → ?

EK-4

GU LEN BER SA ÇA . . R GO YU NE BE NE GÖS TER ME . Z BO  
 GU LEN BER SA ÇA . . R İ NE Gİ BE NE GÖS TER ME . Z Bİ  
 GU LEN BER SA ÇA . . R ME DE Gİ BE NE GÖS TER ME . Z GE

YU NU DE RI YE ME RI YE BO YU NA BÖ SU NA BEN SE NE GUR BAN  
 LE Gİ Bİ LE GE Mİ LE GE BO YU NA BO SU NA " " " " " "  
 DE Gİ GE DE GE ME DE GE BO YU NA BO SU NA " " " " " "

GU LEN BER GİT ME GE LİM GÜ LEM BER GUR BA NO LİM  
 " " " " " " " " " " " "

## HAVUZ BAŞININ GÜLLERİ

EK-5

HA VUZ BA SI NİN GÜL LE RI HA VUZ BA SIN DA UC TES TI  
 HA VUZ BA SIN DA YAT MAZ DIM HA VUZ BA SIN DA YAT MAZ DIM

HA VUZ BA SI NİN GÜL LE RI SAK SAK O TER BÜL BÜL  
 HA VUZ BA SIN DA UC TES TI NE YA MAN BİR RUZ GÜR TES TI  
 HA VUZ BA SIN DA YAT MAZ DIM YOR GA NIM YE LE AC

LE RI SAK SAK O TER BÜL BÜL LE RI O YA RIN DU  
 ES TI NE YA MAN BİR RUZ GÜR ES TI O YAR BEN DEN  
 MAZ DIM YOR GA NIM YE LE AC MAZ DIM SEN SİZ BİR YE

DU DİL LE RI O YA RIN DU DU DİL  
 U MIT KES TI O YAR BEN DEN U MIT

NİNDEN ALINDIĞI  
SIRRI SARISOZENBEN AĞLARIM YANE YANE  
(İLÂHİ)NOTAYA ALAN  
M. SARISOZEN

SÜRE

J=72

BEN AĞ LA RIM YA NE YA NE AŞK BO YA DI  
 GÂH E SE RİM YEL LER Gİ Bİ GÂH TO ZA RİM  
 BEN YU NU SU Bİ ÇA RE YİM AŞK E LİM DEN

BE Nİ KA NE NE Ā KI LEM NE Dİ VA NE  
 YOL LA R Gİ Bİ GÂHA KA RİM SEL LER Gİ Bİ  
 A VA RE YİM BAŞTAN A YA GA YA RE Bİ YİM

GEL GÖR BE Nİ BE Nİ AŞK NE Yİ LE Dİ  
 " " " " " " " " " " " "

GEL GÖR BE Nİ BE Nİ AŞK NEY LE Dİ DER DE Sİ RİR  
 " " " " " " " " " " " "

TAR E Yİ LE Dİ

Ek-7 USANDIM SENİN ELİNDEN

2 + 2 + 2 + 3 = 9 2 + 2 + 2 + 3 = 9

S AN DİM SE Nİ NE LİN DE NO YO  
 AS KI LE KEN Dİ NO GER SİN O O Y  
 YA NAR SİN YAR Dİ YE Dİ YE YE O Y

DE Lİ GÖ NÜL AB DAL GÖ NÜ  
 DÖ NER BAĞ RI Nİ DÖ GER SİN  
 Nİ -YE DE Lİ GÖ NÜL Nİ YE SİN

Gİ DE MİM QUR BE TE Lİ N DEN ZA LİM  
 SEN Kİ Mİ GÜR SEN SE VE R SİN ZA LİM  
 NE LE RET DİN FER HA Dİ YE ZA LİM

DE Lİ GÖ NÜL AB DAL GÖ NÜL VAY

ŞU YÜCE DAĞLARIN KARI

Ek-8 2+3+2+2=9 2+2+2+3=9 2+2+2+3=9

S U YÜ CE DAĞ LA RIN KA RI N E Rİ Dİ  
 NAZ LI O LUR GÜ ZEL LE Rİ N E Rİ Yİ Çİ  
 KA RA COĞ LAN DER Kİ GE Lİ R YAZ LA Sİ Rİ

S U YÜ CE DAĞ LA RIN KA RI N E Rİ Çİ  
 NAZ LI O LUR GÜ ZEL LE Rİ N E Rİ Yİ Sİ  
 KA RA COĞ LAN DER Kİ GE Lİ R YAZ LA Sİ Rİ

SE LÖL DU Gİ DE LİM DE Bİ ZİM EL LE RE  
 GÜ ZEL Kİ M DE NAL GÜ ZEL DN DA SE N BU DE NAZ LA Sİ Rİ

## TAŞA VERDİM YANIMI

TA ŞA VER DİM YA NI MI TOPRAK EM Öİ  
DAĞ LA RI DU MAN AL DI BÜL BÜ LÜ Fİ  
E LİN DE AL TIN SAM DAN PER DE Yİ KAL

KA NI MI OY DAĞ LAR OY DAĞ LAR  
GAN AL DI " " " " " "  
DIR CAM DAN " " " " " "

OY DAĞ LAR OY DAĞ LAR OY EZ RA  
" " " " " " " " " " " "  
" " " " " " " " " " " "

İ LE CAN VER MEZ DİM CA NAN AL DI CA NI  
LE BORÇ LU KAL DİM BİR CA NİM VAR YAR AL  
CE RI YU R BE Nİ BE NU SAN DİM BU CAN

MI OY DAĞ LAR ŞÜBÜL LÜ BAĞ LA ROY  
DI " " " " " " " " " " " "  
HAN " " " " " " " " " " " "

## İNCE DEN İNCE

Emrahdan

NOTAYA ALAN  
NİDA TÜFEKÇİ

BU GÜN SA BA HI LE VI SA Lİ YA RI  
DE YİN ..... BA NA BİR HA BER YAR .....  
..... İN CE DE Yİ NİN CE  
O BO YU ZER TA RIN HA YA Lİ YA RI  
DEN ..... YÜZ BİN NE SE Rİ VA YIR  
İN CE DEN İN CE İN CE DE YİN İN CE  
OL MAK İS TE RI SEN EM HAN MU HAB BET PE  
ZİR ZEN Cİ RI HE VA YA

## PAMUKÇU BENĞİ ZEYBEĞİ

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN  
HALİ BEDE YÖNETKEN

Musical score for Pamukçu Benği Zeybeği, consisting of six staves of music. The notation is in treble clef with a 2/4 time signature. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence marked with a double bar line and a percentage symbol (%).

## KOCAARAP ZEYBEĞİ

KİMDEN ALINDIĞI  
HÜSEYİN DOĞAN - AHMET EĞRİBOYUN  
MUHARREM GÖKBEL  
SÜRESİ : ♩ = 22NOTAYA ALAN  
M. SARI SOZEN

Musical score for Kocaarap Zeybeği, consisting of six staves of music. The notation is in treble clef with a 9/4 time signature. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence marked with a double bar line and a percentage symbol (%). The score includes a triplet of eighth notes in the second staff and a final cadence marked with a double bar line and the word "-SON-".

**KAYNAKÇA**

Gökçe, Enver, 1982, “**Eğin Türküleri**”, 40-41.

Özgül, Mustafa-TURHAN, Salih-DÖKMETAŞ, Kubilay, 1996, **Notalarıyla Uzun Havalarımız**, Ankara.

Seyhan, Özcan, 1987, “Halk Müziğinde Usûl Sorunu”, **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, 230.

Şenel, Süleyman, 1997, “Türk Halk Musikisi Bilgileri”, İTÜ, TMDK, İstanbul.

**THM Repertuarı Notaları**, TRT Müzik Dairesi Yayınları.



## MÜZİĞİN KİŞİSEL-TOPLUMSAL-ULUSAL-ULUSLARARASI İŞLEVLERİ ÜZERİNE

ERDAL, Gülşen Göksel  
TÜRKİYE/TURPIA

İnsan oğlunun var olmasından bu yana insanlık tarihi ile yaşıt olduğu kabul edilen müzik; yapısında birçok önemli işlevi barındırır. “İnsanın içinde yaşadığı çevrede kaynağı, türü, işlevleri değişik çeşitli müzikler vardır. Çeşitli öğelerden oluşan müziksel çevre, içinde yaşayan insanla birlikte sürekli bir oluşum, değişim ve gelişim hâlinindedir.” (Munch, 1990). Hayatın her döneminde, müziğin; eğlenme, dinlenme, eğitim ve haz aracı gibi değişik duyguları tatmin etme ve dile getirme özelliğinin yanında bilimsel, sanatsal ve kültürel işlevleri olduğu bilinmekte, bu durum müziği insanlık sosyolojisinde önemli bir yere taşımaktadır. Müzik sanat dallarından biri olmakla birlikte, bireyin kendini ve becerilerini geliştirmesi için bir araçtır.

### Müziğin Amacı

*Bilim anlamıyla müzik*; fiziksel olarak seslerin arasındaki ilişkinin matematiksel olarak ortaya konması yani kısaca müzik-matematik ilişkisini içerir. *Kültür anlamında ise müzik*, toplumun bir üyesi olarak bireyin kültürel yaşantısında önemli bir yer edinmiştir. Her toplumun müzik geleneği kültürünü ifade eder ve genel kültür ortamı içinde hak ettiği yeri bulur. Sanatın önemli bir dalı olan müzik, insanın kendini biçimlendirme çabasında önemli yer tutmuş, bireyin eğitiminde ve bulunduğu topluma uyumunda etkin bir rol oynayarak, toplumların gelişmişlik göstergesi olarak önemsenmiştir (Göksel Erdal, 1998). *Müzik sanat* anlamında ise sanat dallarından biri olmakla birlikte, bireyin kendini ve becerilerini geliştirmesi için bir araçtır. Müzikle ilgilenen kişi, diğer akademik, kültürel ve sosyal alanlarda daha başarılı olmakta, kendine olan güveni artmaktadır. Lehr (1998), müzik eğitimi sürecinde öğrencilerin diğer konu ve derslerdeki başarısına dikkat çekmektedir.

### Müziğin İşlevleri

Müzik, insan yaşamının her evresinde yer aldığından günlük yaşamdaki insan-çevre etkileşimleri gibi karmaşık ve çok yönlü işlevlere sahiptir. Müziğin işlevlerini daha geniş bir bakış açısıyla ele aldığımızda;

\* *Kişisel işlevlerin* içeriğinde eğitim, iletişim ve sağaltım işlevinin yer aldığı söylenebilir. \* *Toplumsal işlevlerin* içeriğinde ise bireyin sosyalleşmesini, dolayısıyla kültürlendirme yoluyla içinde yaşadığı topluma ilişkin aidiyet duygusunun gelişmesini içerdiği görülebilir.

\* *Müziğin ulusal ve uluslararası işlevlerini* ise birbiriyle iç içe geçmiş ve bütünü oluşturmuş sistemler olarak ifade etmek mümkündür.

Uçan (1996), müziğin insanın bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel yaşamında çeşitli görevler üstlenip; bu alanlarla ilgili işlevselliğe sahip olduğunu belirtir. Müziğin işlevlerini daha geniş bir bakış açısıyla ele aldığımızda ise müziğin sağaltım işlevi, ulusal-uluslararası işlevi, iletişim işlevi gibi pek çok işlevsel boyutu olduğunu görmekteyiz.

### 1. Müziğin Bireysel İşlevleri

Müzik, bireyin kimlik kazanmasında ve kişilik geliştirebilmesinde önemli rol oynar. Müzik yoluyla birey, gerekli davranış değişikliklerini kendi yaşantısı yoluyla kazanır. Bu kazanımlar istendik davranış değişikliği ile sağlanır. Müziğin ve müzik eğitiminin insan beyninde gerçekleşme sürecine ilişkin nöromüzikal alanda yapılan araştırma bulgularına göre şu önerilerde bulunmuştur:

- İnsan beyni müziğe tepkide bulunma ve katılma yeteneğine sahiptir.
- Beynin müziksel işlevleri doğumla birlikte başlar ve yaşam boyu devam eder.
- Erken yaşta başlayan ve devam eden müzik eğitimi beyin müziksel işlevlerinin düzenlenmesine katkıda bulunur.
- Beynin müziksel işlevleri beyinde geniş bir alana yayılmış kapsamlı bir sinir sisteminden oluşmakla beraber özelleşmiş bölgelere de sahiptir: Bilişsel Öğeler, Duyuşsal Öğeler, Motor Öğeler (Hodges, 2000).

### **Müziğin bireysel işlevlerinden bazıları şöyle sıralanabilir:**

1. Bireyin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor gelişimine ve bu alandaki bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yeteneklerini geliştirmesine katkıda bulunur.
2. Bireyin devinimlerini dengeleme, devinimlerdeki ritimsel akışı düzenleme, bireyin devinimlerini denetleme yeteneğini geliştirme, böylece bireye doğru-dengeli-rahat-yeterince gevşek ve yumuşak bir bedensel duruş ve deviniş kazanır.
3. Müzik yoluyla birey Maslow'un gereksinimler hiyerarşisinde en üstte yer alan bireyin kendini tanımasına, kendine güvenini artırmasına, kendini kanıtlanmasına yani "kendini gerçekleştirmesini" sağlar.
4. Bireyin rekreatif etkinlik olarak zamanını zevkli uğraşlarla değerlendirmesine olanak tanır.
5. İş, çalışma ve üretim yerlerindeki tekdüzeliği giderme, tinsel/tensel yorgunluğu azaltma, çalışma zevki ve sevinci yaratma, başkasıyla gereksiz yere



konuşmadan alıkoyma, başkasını rahatsız etmeme; böylece bireyde düzenli, etkili, verimli ve mutlu bir çalışma alışkanlığı oluşmasına katkıda bulunur.

6. Bireyin içinde yaşadığı doğal, toplumsal ve kültürel çevreye duyarlılığının artmasına, gelişmesine ve derinleşmesine olanak sağlar.

7. Bireyin çalışma, iş yapma, yaratma, disiplin, sorumluluk, başarı, güven, coşku, beğeni, sevgi duygularını uyandırma-geliştirme-kökleştirme-zenginleştirme-derinleştirmeye olanak tanır” (Uçan, 1996).

Müzik Eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma ya da, bireyin (müziksel) davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir.

### **Uçan (1996) kişisel işlevler içinde ele alınabilecek eğitsel işlevleri dört başlık altında incelenmiştir:**

1. Eğitim boyutu olma; Müziğin eğitsel amaçlara hizmet etmesi,

2. Eğitim aracı olma; Müziğin eğitim aracı olma işlevi, eğitimde-öğretimde müziğin gücünden, etkisinden ve katkısından yararlanma; dersler, üniteler, konular işlenirken bunlar ve kişiler arasında müzikle bağlantı sağlama ve belirli sonuçlara ulaşmak için müziği kullanma,

3. Eğitim yöntemi olma; Müziğin eğitim yöntemi olma işlevi, esas olarak, eğitimde-öğretimde bir dersi, üniteyi, bir konuyu öğrenmek/öğretmek ya da işlemek için bilinçli olarak seçilen ve izlenen müziksel yol olması,

4. Eğitim alanı olma; Müziğin eğitim alanı olma işlevi, esas olarak eğitimde-öğretimde müziğin kendine özgü bir konu veya çalışma çevresi olma.

Bireylerin ve toplumun müziksel ihtiyaçlarının karşılanması birbirine bağlı bir çok ekonomik faaliyetin doğmasına yol açmaktadır. Bu faaliyetler ekonominin tüm aşamalarında belirgin bir biçimde izlenebilir. Halkın müzik bilgisi ve beğenisi müzik ürünlerine vereceği ekonomik destek bakımından önemlidir. Müzik eğitimi sayesinde; çocukların kendilerini ifade etme ve yaratıcılıkları, hareket ve ritmik yetenekleri, estetik duyguları, kültürel birikimleri, dil becerileri, bilişsel ve analitik düşünme becerileri ve sosyal becerileri gelişir. (Scott, 1999).

### **Kişisel İşlevler içerisinde yer alan müziğin sağaltım işlevi ise şöyle sıralanabilir:**

1. Müzik, zaman içinde hareket etmeyi geliştirerek, zaman yönünden düzenli bir davranış geliştirir.

2. Müzik yetenek yönünden düzenli bir davranışa olanak hazırlar.

a. Müzik cevap düzeylerine göre davranışın düzenlenmesine olanak hazırlar.

b. Psikolojik cevap düzeylerine göre davranışın düzenlenmesine olanak hazırlar.

3. Engelli kişiler için kendini ifade etme olanağını verir.

4. Müzik bireyin, kendisine ve başkalarına karşı kabul etmesine fırsat verir.

a. Toplumda benlik yönünden davranış gelişimini sağlar.

b. Başkalarıyla iletişimi geliştirerek, davranış gelişimini destekler.

5. Müzik, sözlü ve sözsüz olarak sosyal etkileşim ve iletişimi geliştirir.

6. Müzik, sosyal yönden toplumda işbirliği ve yarışma duygularını destekler.

7. Müzik, sosyal becerilerin öğrenilmesine olanak hazırlar. Bu beceriler toplumun içinde akran gruplarında kabul görmeyi ve toplum tarafından onaylanan kişisel davranış kalıplarının öğrenilmesine olanak sağlar.

## 2. Müziğin Toplumsal İşlevleri

Müzik, diğer sanat dalları gibi toplumun isteklerini anlatarak, toplum içinde yaşayan sosyal özelemleri biçimlendirir. İnsanlar arasında ortak bilinç ve dayanışma oluşturarak, toplumsal birliğe hizmet eder ve böylece toplumsal iklimi yansıtır.

Bir toplumun müzik yaşantısı toplumsal, kültürel, eğitsel ve ekonomik koşullardan etkilenir. Müzik yaparken müziğin kurallarına uymak, o toplumsal yapı içindeki sisteme göre davranmayı içerir. Müzik yoluyla toplumsal ilişkiler yaşanır (Günay, 2006). Müzik, toplumu oluşturan bireyler arasındaki etkileşimleri, toplumların birbirleriyle olan ilişkilerini düzenleyip, toplumsal ve toplumlararası anlaşma, dayanışma, paylaşma ve kaynaşmayı sağlar. Bir milletin gelişmişlik düzeyini belirlemede müzik, önemli bir göstergedir. Toplumsal bir olgu olan müziğin geldiği nokta, toplumun geldiği noktayla paralellik gösterir. Toplumun yaşadığı müziksel ortam genel kültür düzeyinin ifade edilmesine ortam tanır.

Kültür bilinçli ya da bilinçsiz olarak edinilen maddi – manevî aktarımlardır. Tarih boyunca yapılan savaşların genel bir deyişle bir anlamda ekonomik yönü diğer taraftan ise kendi kültürünü başka yerleşim alanlarına yaymak ve bu alanlarda söz sahibi olmak tarzında ifade edilebilecek iki temel kaynağı olduğu söylenebilir. Eflatunun (Platon) ise bir milletin değiştirilmesinde, savaş yerine kültürünü değiştirmenin daha etkili olduğunu söylemiştir. Kültür eylem katılım ve çağdaş dünyanın yeniden yorumlanması demektir. Müzik kültürünün gelişmesi ve yükselmesi ise çağdaş dünyayı müzik yoluyla daha iyi tanımak ve müzik aracılığıyla daha iyi yorumlamaktır.

Müzikli etkinlikler, bireyin toplumsallaşmasını kolaylaştırıp hızlandırır. Müzik yapılan grup çalışmalarına katılma, grubun üyesi olma, grubun içinde dikkati çekme, gruba kendini kabul ettirme, grubun içinde toplumsal güven

kazanma gibi aidiyet duygularının vb. geliştirmesi ile müziğin toplum içindeki temel işlevleri yerine getirilmiş olur. Müzik sayesinde bireyler arasında, birlikte müzik yapma yoluyla, etkileşme, işbölümü-yardımlaşma-dayanışma-uyuşma-paylaşmayı geliştirip güçlendirme, sağlanır ve birlikte çalışma sırasında bireylerin sorumluluk sahibi olmaları yönünde katkıda bulunarak, sorumluluk bilincini geliştirir (Uçan, 1996).

Erol, müzikte toplumsal etkileşimi “Müzik toplumsal etkileşimle var olan ve insanlar tarafından insanlar için yapılan öğrenilmiş bir davranış” şeklinde ortaya koymaktadır (Kaplan, 2005).

**Lull (2000), müzik türlerinin toplumsallaşma üzerindeki etkilerini şöyle sıralamaktadır:**

- \* Müzik bir harekete destek ister veya yaratır,
- \* Bir hareketi destekleyen kişilerin değer yargılarını güçlendirir,
- \* Bireyleri belli bir hareketin içine çeker,
- \* Eylem yoluyla sosyal sorunlara çözüm önerir,
- \* Sosyal problemleri duygusal ifadelerle dile getirir.

Kültür, yaşamı anlama ve ona yön verme yöntemidir (Kaplan, 2007). Bir kültürün müziği; müzik dinleme davranışları müzik icra edilen ortamlar, müziksel icranın etkileri, müziğin diğeri sanatlarla olan ilişkiler ve müziğin kültür ile olan etkileşimini ortaya koyar. Müzik türleri ve müziğin dile geldiği bağlamlar bir kültürden diğeri farklılık gösterir. Kültürel kimliğin ve kişiliğin oluşmasında, korunma ve geliştirilmesinde müziğin işlevi yadsınamaz. Müzik bir kültür ögesi olarak, içinde oluşup biçimlendiği kültürün (yaşama biçiminin) özelliklerini taşıyarak, bir anlamda kültür aktarımını gerçekleştirerek insanın kültürel yaşamında geçmişten günümüze ve geleceğe yönelerek dün, bugün, yarın sürecinde “geçmiş” ile “gelecek” arasında bağ kurar. Müzik kültürü toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun genel kültür yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür (Günay, 2006). (Uçan, 1996).

Bireyleri ve toplumları biçimlendirme, değıştirme ve geliştirmede eğitim en etkili süreçtir. “Eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değışme meydana getirme sürecidir (Ertürk, 1972). Müziğin insan davranışını yönlendirme ve yönetme gücü kitlelerde ortak bilinç oluşturmayı sağlar. Müzik, kimliği oluşturan kültürü simgelediğinden davranış biçimleriyle dışa vurulur birey ise bunları paylaştığı anda müzik toplumsallaşmayı sağlar (Kaplan, 2007). Erol’a göre müzik toplumsal etkileşimle var olan ve insanlar tarafından öğrenilen bir davranıştır. Çin filozofu Konfüçyüs, kişiler ve toplumlar üzerinde müziğin etkisini: “Bir milletin mutlu

ve ahlaklı bir şekilde idare edilip edilmediğini anlamak isterseniz o memleketin müziğini dinleyiniz. Müzik devlet kurar, devlet yıkar.” şeklinde ifade etmiştir. Eski Yunan filozoflarından Eflatun ve Aristo da müziğe büyük önem vermiş, gerek özgür insanın yetişmesinde eğitimde, gerekse şehir devletinin yönetimi düzeninde müziğe düşen rolü araştırmış, incelemişlerdir.

Gelişmiş toplumlarda sanatın, müziğin, ne kadar önemli olduğunu bilen Atatürk’ün bu konu ile yıllarca ilgilenmesi, toplumsal kalkınmadaki önemini sözlerinde vurguladığı bilinmektedir. Sanat eğitimi ve onun önemli bir kolu olan müzik eğitimi, demokratik ve çağdaş ülkelerde önemli bir yere sahiptir. Yaşamdaki çeşitli dalgalanmalar, müzikte de kendini gösterir. Müziğin, insanlar ve toplumlar üzerindeki etkisi olumlu veya olumsuz olabilmektedir. Toplumun geliştirme ve güçlendirmede, müziğin etkisinden olumlu şekilde yararlanmada, kitle iletişim ve eğitim kurumlarının eğitici, düzeyli müzik konusunda göstereceği titizlik önemlidir (Öz, 2000)

Müzik eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma ya da bireyin (müziksel) davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir.

Müzik, hem bireysel hem de toplumsal kültürü ve kültürel özellikleri oluşturur, geliştirir, çeşitlendirir, zenginleştirir. Ayrıca kültürel unsurların paylaşılması, korunması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli rol oynar. Çeşitli kültürler arası ilişkileri (gerek birey, gerekse de toplumsal açıdan) geliştirir, pekiştirir, güçlendirir. Çeşitlendirip zenginleştirerek; kültürel kimliğin ve kişiliğin oluşmasında, korunma ve geliştirilmesinde toplumsal iletişime, etkileşme, anlaşma, birleşme, dayanışma, kaynaşma ve bütünleşmeyi kolaylaştırma-hızlandırma-güçlendirme-pekiştirme, işlevlerini toplumsal bir görev olarak müzik yerine getirir.

### 3. Müziğin Ulusal ve Uluslararası İşlevleri

Müzik bir dildir. Farklı yörelerden, farklı bölgelerden, farklı ülkelerden, farklı kıtalardan, farklı topluluklardan, farklı toplumlardan, farklı uluslardan; kısacası, farklı kültürlerden farklı insanların buluşabildiği bir dildir. Ulusal duygu, düşünce, tasarım ve izlenimler oluşturması; oluşan ulusal duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri geliştirmesi, doğa, yurt, insan, toplum, ulus sevgisini toplumu oluşturan birey, küme, kesim, kurum ve kuruluşlar arasında yaygınlaştırması, ulusal birliği simgelemesi (ulusal marşlar, ulusal birliği simgeleyen müziklerdi.) ile müzik ulusal işlevlerini yerine getirir (Uçan, 1996).

Sanat açısından bakıldığında müzik, seslerin belli kurallar ve amaçlar doğrultusunda estetik olarak birleştirilmesi şeklinde tanımlanabilir. Müzik, bu yönüyle de evrensel kabul edilebilir. Müziğin, insandan insana uzanan evrensel bir dil olması, dili, dini ayrı insanları aynı ezgide birleştirecek güce sahip olması, ona, diğer sanat dalları içinde ayrı bir yer, farklı bir ayrıcalık vermiştir. Müzik,

uluslararası ilişkilerin kurulmasını, korunmasını ve geliştirilmesini kolaylaştırarak; dostluk, iş birliği, kardeşlik, barış ortamının oluşup gelişmesine olanak sağlama yönleriyle ise uluslararası işlevlerini ortaya koyar (Uçan, 1996).

Müzik, gündelik yaşam içinde eğlence aracı işlevi görmesinin yanı sıra, dünyada yayılan küreselleşme olgusu ile, kitle kültürünün ulusal kültürlerle etkileşimini de ortaya çıkarmıştır. Geleneksel ve ulusal müzik kültürü unsurları, ve birbirleriyle etkileşimleri müzik kültüründe yerel ve küresel dinamikleri iç içe geçirmiştir.

Küreselleşmenin yükselişiyle dünyada kimlik kavramı farklı kültürlerin bir arada var olmasını, farklılığı ve çeşitliliği kabullenmeyi, bir diyalog ortamı oluşturma gereksinimine neden olmuştur. Müziğin küreselleşme içinde zengin ve karmaşık bir alan olması ulusaldan uluslararası işleve geçiş sürecini başlatmıştır.

**Bascom (Kaplan, 2007)'a göre halk bilimdeki işlevsel çözümlerden yola çıkarak müziğin bir ulusun kültürel yapısı içindeki işlevselliği:**

- \* Müziğin rekreatif amaçlı olarak eğlenme-eğlendirme işlevi,
- \* O ulusa ait değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme işlevi,
- \* Kasıtlı kültürlenme şeklinde de ifade edilen gelecek kuşaklara aktarım yapma yoluyla eğitimsel işlevi,
- \* Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için kaçıp kurtulma mekanizması ile insan ruhunu sakinleştirme özelliği şeklinde ifadelendirmektedir.

Müzik yoluyla, kültürel etkileşim ve kaynaşma toplumları ortak bir beğeni ve tarz altında birleştirir. Festivaller, müzik etkinlikleri gibi kültürel oluşumlar müziğin geniş kitlelere ulaşmasını ve birlikte tek bir olgu kavramı altında birleşmeyi sağlar. Millî ve manevi duyguları harekete geçirici özelliği olan millî marşın, bir toplum için önemini belirtir. Müzik birleştirici yapısıyla, birlik duygusunu ve ulus olma bütünlüğünü içinde barındırır. Örneğin ulusal bayramlarda toplumsal coşkunun müzik yoluyla pekiştirilmesi en etkili yöntemdir. Yine uluslararası spor karşılaşmalarında, taraftarların sporun coşkusuna katılmanın en kolay yolu olarak takımlarını desteklemek amacıyla müziği kullanmaları da müziğin uluslararası alandaki işlevlerindedir.

Geleneksel değerler ile çağın öngördüğü değerler arasında köprü olma görevini en etkili biçimde sağlayan müzik, bu işlevini bir ulusun diğeriyle olan iletişimini, etkileşimini ve uyumunu ortaya koyma anlamında ise ulusaldan evrensele, özelden genele karşılıklı ilişkileri düzenleyen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan ulu önder Mustafa Kemal ATATÜRK, her konuda olduğu gibi müzikte de çok önemli atılımlara imzasını atmıştır. “Yurtta Barış, Dünyada Barış” söylemiyle yeni kurulan Cumhuriyet'in, Türk ulusunun her yönüyle dünya da kabul görmesini sağlayacak özelliklerini ortaya koyacak atılımlarla Türkiye Cumhuriyeti'nin tüm dünyada barışsever bir kimlikle tanınmasını amaçlamıştır. Kültürel kimliğin ana unsurlarından olan müziğin tüm bu işlevlerini yerine getirebilmesi, toplumumuz ve gençlerimizin eğitimsel açıdan bu öğelerle yoğrulmasıyla gerçekleşebilir. Tüm bu görüş ve düşünceler ışığında müziğin tüm yaşamınızı tüm işlevselliğiyle kuşatarak güzelleştirmesi dileğiyle...

### KAYNAKÇA

Erdal, Göksel G. (1998), “**Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Elemanlarının Mesleki Sorunları**”, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erol, A. (2002) **Popüler Müziği Anlamak**. Bağlam Yayınları.

Ertürk, S. (1972), **Eğitimde Program Geliştirme**. Yelkentepe Yayınları 4, Ankara.

Günay, E. (2006), **Müzik Sosyolojisi**. Bağlam Yayınları.

Hodges, Donald A. (2000), “Implication Of Music and Brain Research”, **Music Educators Journal**, Vol: 87, Sayı: 2, Reston: The National Association for Music Education, [17-22].

Kaplan, A. (2006), **Kültürel Müzikoloji**. Bağlam Yayınları.

Kütahyalı, Önder, “Müziğin Toplumsal Becerileri”, **Orkestra Aylık Müzik Dergisi**, Sayı: 246.

Lehr, Marjorie (1998). “Brain Building Subject”, **Teaching Music**, Vol.: 6, Sayı: 3, Reston: The National Association for Music Education, [40-42].

Lull, J. (2000), **Popüler Müzik ve İletişim**. Çivi Yazıları. İstanbul.

Munch, C. (1990), **Ben Bir Orkestra Şefiyim**. Afa Yayınları. İstanbul.

Oskay, Ü. (1995), **Müzik ve Yabancılaşma**. Der yayınları. İstanbul.

Öz, N. 2001. “İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi” **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt: XIV, Sayı: 1.

Scott-Kasner, C. (1999). “Developing Teachers for Early Childhood Programs” **Music Educators Journal**, Vol: 86, Sayı: 1, Reston: The National Association for Music Education, [19-25].

Uçan, A. (1996), **İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Uçan, A. (1997) **Müzik Eğitimi**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Uçan, A. (2006), “Müzik Öğretmenliği Yeterlikleri”, **Ulusal Müzik Sempozyumu**. Pamukkale.

## NIHAVENT ŞARKILARDA ARALIKLARIN KULLANIMI

EROL DÜZBASTILAR, Meltem  
TÜRKİYE/TURÇIA

### ÖZET

Ülkemizde, zengin kültürümüzü yansıtan geleneksel müziklerimizin yeri ve önemi çok büyüktür. Makamsal açıdan bakıldığında geleneksel müziklerimiz içinde Nihavent makamı, günümüzün en yaygın makamlarından birisidir. Nihavent makamının makam dağarı içerisindeki ağırlığı son yüzyıl içinde hızlı bir yükseliş göstermiş ve günümüzde ilk sıralara yükselmiştir. Bu çalışmada, Nihavent makamında aralıkların kullanım durumlarını belirlemek amacıyla, 100 Nihavent şarkı bilgisayar ortamında istatistiksel yöntemlerle analiz edilmiştir. Analiz sonucunda Nihavent makamındaki aralıkların kullanım durumları belirlenerek, örneklerle açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Makam, nihavent, aralıkların kullanımı, istatistiksel analiz.

### ABSTRACT

The traditional music which reflects our rich culturel characteristics, has a great importance and position in our country. Nihavent maqam is one of the most widespread used maqam among classical Turkish maqams in the last period of time. In the last century, the number of the compositions which are composed in Nihavent maqam rapidly increased and Nihavent maqam became one of the most used maqams. In this study, 100 Nihavent composition are analyzed by using computer thecnology to define the usage of Nihavent maqam intervals. As the result of this study, the usage of Nihavent maqam intervals are defined and explained with the examples.

**Key Words:** Maqam, nihavent, musical intervals, statistical analysis.

### GİRİŞ

Ülkemizde, zengin kültürümüzü yansıtan geleneksel müziklerimizin yeri ve önemi çok büyüktür. Makamsal açıdan bakıldığında Geleneksel Türk Sanat Müziği içinde Nihavent makamı, günümüzün en yaygın kullanılan makamlarından biridir. Nihavent makamının makam dağarı içerisindeki ağırlığı son yüzyıl içinde hızlı bir yükseliş göstermiş ve günümüzde ilk sıralara yükselmiştir. 20. yüzyıldan önce gelen beste ve güfte mecmualarına dayanarak hazırlanmış olan aşağıdaki tablo Nihavent makamının 20. yüzyıl makam dağarındaki ağırlığının nasıl artış gösterdiğini ortaya koymaktadır (Can, 2006).

**Tablo 1:** Yüzyıla Ait Çeşitli Kaynaklarda En Sık Kullanılan Makamlar

No	TRT 2006	TRT 95	Üngör	Aksüt	Kalayc.	Rona	H. Tah.	A. Avni
1	Hicâz	Hicâz	Hicâz	Hicâz	<b>Nihavent</b>	Hicâz	Uşşâk	Hicâz
2	<b>Nihavent</b>	<b>Nihavent</b>	Hüzzâm	<b>Nihavent</b>	Hicâz	<b>Nihavent</b>	Hicâz	Uşşâk
3	Hüzzâm	Hüzzâm	<b>Nihavent</b>	Khicâzk	Râst	Hüzzâm	Suznâk	Hicâzkâr
4	Khicâzk	Khicâzk	Uşşâk	Hüzzâm	Hüzzâm	Khicâzk	Râst	Hüzzâm
5	Râst	Râst	Khicâzk	Uşşâk	Uşşâk	Uşşâk	<b>Nihavent</b>	Suznâk
6	Uşşâk	Uşşâk	Râst	Râst	Khicâzk	Râst	Karcıgâr	Sabâ
7	Hüseynî	Hüseynî	Hicâzkâr	Hüseynî	Mkürdî	Hüseynî	Hicâzkâr	Râst
8	Mkürdî	Mâhûr	Hüseynî	Suznâk	Hüseynî	Suznâk	Hüzzâm	<b>Nihavent</b>
9	Mâhûr	Hicâzkâr	Suznâk	Hicâzkâr	Segâh	Karcıgâr	Hüseynî	Hüseynî
10	Segâh	Karcıgâr	Karcıgâr	Mâhûr	Karcıgâr	Hicâzkâr	Bnigâr	Bayâti

**Tabloda** görüldüğü gibi Nihavent makamı, 20. yüzyıl başlarına ait Ahmet Avni'nin "Hânende"si ve Hasan Tahsin'in "Gülzâr-ı Musiki"sinde en sık kullanılan 10 makam içinde 8. ve 5. sırayı alırken, daha sonraki Mustafa Rona'nın 20. Yüzyıl Türk Musikisi, E. Ruhi Üngör'ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi, Sadun Aksüt'ün Türk Musikisi Güfteler Antolojisi ve Rahmi Kalaycıoğlu'nun Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı gibi söz ve nota mecmualarında ilk sıralara yükselmiştir. Günümüze ait en geniş koleksiyonlardan biri TRT Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuarı'nda son on yıl içerisinde ağırlığı en fazla artış gösteren makam Nihavent makamıdır (Can, 2006).

Son yıllarda büyük ilerleme gösteren bilgisayar teknolojisi, müzik alanındaki çalışma ve analizlerde de kullanılmaya başlanmış ve araştırmacılara büyük imkânlar sağlamıştır. Müzik araştırmalarında verilerin analizi aşamasında bilgisayar kullanımı tüm dünyada giderek yaygınlaşmaktadır. Bilgisayarlar yardımıyla yapılan çalışmalar, günümüzden sadece yarım yüzyıl önce imkânsız olarak değerlendirilen karmaşık istatistiksel analizleri yapmanın yanında, başka şekilde değerlendirilemeyen değişkenlerin etkilerini de ölçerler. Bilgisayar tek bir bilgi kırıntısından müzik hakkında pek çok davranışı ayırabilir, seçebilir (Simonton, 1994: 31). Özellikle büyük veri tabanları üzerinde gerçekleştirilen analizlerde bilgisayar programları büyük kolaylıklar sağlamaktadır (Lincoln, 1990: 18).

Çok sayıda verinin depolanması, yüksek hızlarda hatasız bir biçimde işlenilmesi söz konusu olduğunda, bilgisayar teknolojisinin araştırmacılara sağladığı imkânlar, birçok alanda yeni ufukların açılmasını kolaylaştırmıştır. Bilgisayarın müzik dünyasına girişinden sonra istatistiksel analizin de dahil



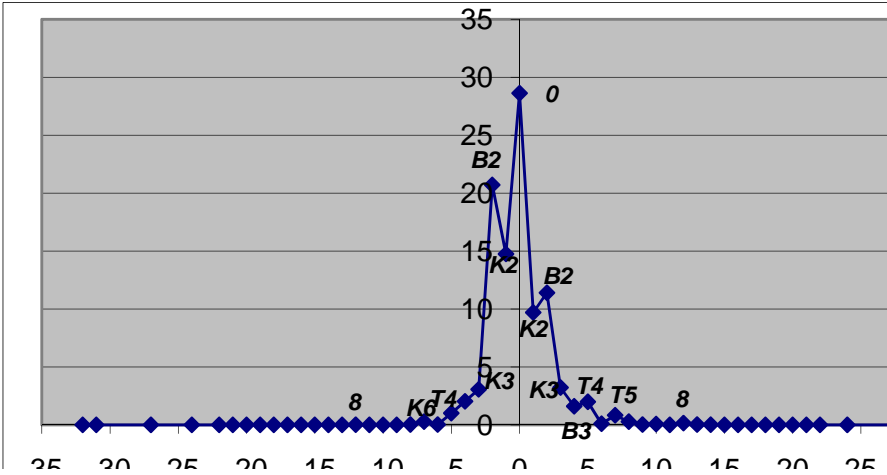
olduğu bu işlemler çok daha kolay, hızlı ve en önemlisi paylaşıma açık hâle gelmiştir (Erol, 2007). Böylece uzun zaman alan, zor ve monoton işlem basamakları nedeniyle cesaret edilemeyen analizler müzik alanında da yapılmaya ve özellikle eğitimciler arasında yaygınlaşmaya başlamıştır.

Bu çalışmada, onbinlerce notadan oluşan geniş bir veri tabanı üzerinde yoğun işlemler gerektiren aşamalarda bilgisayar desteğinden yararlanılmıştır. Nihavent makamında aralıkların kullanım durumlarını belirlemek amacıyla, makamda en sık kullanılan usul olan Düyek usulünde rasgele seçilen 100 Nihavent şarkı bilgisayar ortamında istatistiksel yöntemlerle analiz edilmiştir. Analiz sonucunda Nihavent makamındaki aralıkların kullanım durumları belirlenmiştir.

### Bulgular ve Yorum

Bu bölümde veri tabanındaki 100 Nihavent şarkı bilgisayar ortamında analiz edilmiştir. Analiz aşamasında Nihavent makamındaki şarkılarda pest ve tiz bölgeye doğru kullanılan aralıklar incelenmiş, aralıkların kullanım sıklıkları belirlenmiştir. Aşağıdaki grafikte Nihavent şarkılarda kullanılan aralıklar yer almaktadır. Sıfır noktası unison aralığı anlamında kullanılmaktadır. Sıfır noktasının sağında kalan kısım tiz bölgeye doğru kullanılan aralıkları, solunda kalan kısım ise pest bölgeye doğru kullanılan aralıkları göstermektedir.

**Grafik 1: Nihavent Şarkılarda Kullanılan Aralıklar**



**Grafikten** de kolayca anlaşılacağı gibi Nihavent şarkılarda en fazla kullanılan aralık, unison aralığıdır. Unison aralığını pest yönde B2'li aralığı takip etmektedir. Daha sonra yine pest yönde K2'li aralığı, tiz yönde B2'li ve K2'li aralıkları kullanılmıştır. En sık kullanılan aralıkların 2'li aralıklar olması dikkat çekicidir. 2'li aralıklarından sonra her iki yönde K3'lü aralıkları kullanılmıştır. B3'lü aralığının pest bölgeye doğru kullanımı tize doğru

kullanımından daha fazladır. Tize doğru T4'lü, T5'li ve oktav aralıklarının kullanımı belirgin şekilde artış göstermektedir. Pest bölgeye doğru ise T4'lü, K6'lı ve oktav aralıklarının kullanımı diğer aralıklara göre daha fazladır. Uç bölgelere doğru gidildikçe yani aralıklar genişledikçe kullanım sıklıklarının azaldığı görülmektedir.

Analizden elde edilen sonuçlara göre, küçük aralıklar geniş aralıklara oranla daha fazla kullanılmıştır. Nihavent şarkılarda, ezgi içinde büyük aralıklardan çok, yakın hareketlerin yapılması ve ezgilerin ses alanlarının orta bölgelerinin daha fazla kullanılması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Bu sonuç, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin genel yapısına da uygundur.

Ses alanında aşırı pest veya tiz bölgelere doğru gidildikçe ve geniş aralıklar kullanıldıkça bazı sorunlar ortaya çıkar. Enstrümanların çoğunda birbirine yakın seslerden oluşan ezgileri çalmak, büyük atlamalardan oluşan bir ezgiyi çalmaktan daha kolaydır. Geniş aralıklar kullanılan bir ezgide ses genişliği artar ve daha uç bölgelerdeki notalar kullanılır. Aynı şekilde çoğu enstrümanda orta yükseklikteki perdeleri çalmak daha kolaydır. Uçlardaki perdeler kolay çalınabilse bile bu perdelerin algılanmasındaki kesinlik, azalma eğilimi gösterir (Hippel, 2000: 316). Sebep her ne olursa olsun melodilerde ses alanındaki uç bölgelerinin daha seyrek kullanılma eğilimi ve küçük aralıkların daha sık kullanılma eğilimi görülür (von Hippel 2000: 317). Notalar çoğunlukla küçük aralıkların daha fazla kullanılmasıyla normal dağılım göstererek ses alanının merkezinde kümelenir. Çeşitli dünya müziklerinde olduğu gibi Nihavent şarkılarda da aralıklar büyüdükçe kullanım sıklıkları azalmaktadır.

Aşağıdaki **Tablo 2**'de, nihavent şarkılarda pest ve tiz bölgeye doğru bir oktav içerisindeki aralıklar kullanım sıklıklarına göre verilmektedir. Aralıkların büyüdükçe kullanım yüzdesinin de azalması **Tablo 2**'de açıkça görülmektedir.

**Tabloda** görülen aralıklarda pest yöne doğru olan aralık kullanımları (-) olarak gösterilmektedir. Yani "B2"li aralığı tize doğru bir gidişi gösterirken "-B2"li aralığı pest bölgeye doğru bir gidişi göstermektedir. Nihavent şarkılarda unison aralığının kullanım yüzdesi % 19,7'dir. % 0,01 kullanım sıklığı ile en az kullanılan aralık ise pest bölgeye doğru kullanılan K7'li aralığıdır. Kullanım sıklığına göre ilk sıralarda yer alan aralıkların küçük olduğu göze çarpmaktadır. Kullanım sıklığı azaldıkça aralıklar büyümektedir. Tiz ve pest yöndeki oktav aralıkları K6, B6, K7'li aralıklarından daha geniş olmasına rağmen daha sık kullanılmıştır.

**Tablo 2:** Nihavent Şarkılarda Pest ve Tiz Bölgeye Doğru Bir Oktav İçerisinde Kullanılan Aralıklar

	<b>Aralıklar</b>	<b>Yüzdesi</b>
1	Unison	19,7
2	K2	16,84
3	- B2	16,15
4	- K2	11,18
5	B2	9,7
6	- B3	9,21
7	B3	4,67
8	T4	2,42
9	- E5	2,34
10	E5	1,9
11	K3	1,78
12	- T4	1,26
13	K3	1,04
14	T5	0,96
15	- T5	0,34
16	Oktav	0,18
17	K6	0,11
18	K7	0,05
19	B6	0,05
20	B7	0,02
21	- Oktav	0,01
22	- K7	0,01

## SONUÇ VE ÖNERİLER

100 Nihavent şarkı üzerinde yapılan istatistiksel analiz sonuçlarına göre, Nihavent şarkılarda en sık kullanılan aralık unison aralığıdır. Daha sonra 2'liler ve 3'lüler gelmektedir. En az kullanılan aralık, pest bölgeye doğru kullanılan K7'li aralığıdır.

Küçük aralıkların büyük aralıklara göre daha sık kullanılması belirgin şekilde göze çarpmaktadır. Aralıklar büyüdükçe kullanım sıklıkları da azalmıştır.

Nihavent makamı şarkılarında kullanılan aralıkların belirlenmesinin, Geleneksel Türk Sanat Müziği öğrenci, öğretmen, besteci ve icracılarına faydalı olacağı düşünülmektedir.

Çalışma sonuçları Nihavent makamının karakteristik özelliklerinin belirlenmesi bakımından önemlidir.

Bilgisayar teknolojisi kullanımının yaygınlaşmasıyla özellikle Geleneksel müziklerde daha önce cesaret edilemeyen çalışmalar daha kısa zamanda ve daha doğru sonuçlar elde edilerek yapılabilir.

#### **KAYNAKÇA**

Can, M. Cihat. (2006). “Osmanlıdan Günümüze Popüler Makamlar ve Makam Dağarındaki Değişmeler”, **Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu**, 5 Nisan 2006, Konak Kültür Evi, Nilüfer, Bursa).

Erol, Meltem. (2007). **Nihavent Ezgilerin İstatistiksel Metodlara Dayalı Olarak Kemana Uygunluğunun Belirlenmesi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Lincoln, Herry B. (1990). **The Computer and Music**. Cornell University Pres. London.

Simonton, Dean Keith. (1994). “Computer Content Analysis of Melodic Structure: Classical Composers and Their Compositioms”. **Psychology of Music**, Vol.: 22, 31-43.

Von Hippel, Paul., (Spring 2000). “Redefining Pitch Proximity: Tessitura and Mobility as Constraints on Melodic Intervals”, **Music Perception**, Vol.: 17, No. 3, 315-327.

## MÜZİĞİN TOPLUMSAL İŞLEVİ MÜZİK, SİYASET, DİN VE EKONOMİ

**GÖHER, Feyzan M.**  
TÜRKİYE/TURÇIA

### ÖZET

İnsanların oluşturduğu kültür, toplumsal etkileşimlerin sonucunda ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Müzik, bu kültür oluşumunun en başından beri insanlıkla birlikte gelişmiş, toplumla şekillenmiş, ihtiyaçlara göre değişmiş ve değiştirmiştir. Müzik insanın yarattığı kültürün bir değişkeni olarak, siyaset, din, ekonomi gibi pek çok kurumla birlikte yaşamıştır. Müzik biçimleri, türleri, sorunları iç içe yaşadığı bu alanlarla biçimlenmiştir.

İçinde bulunduğu toplumun kültürel özellikleriyle şekillenen müzik; gelişmesine imkân tanıyan ve gelişmesine imkân sağladığı, kimi zaman sözlü mesajlardan daha etkili olduğu siyaset ile; doğumundan itibaren birlikte olduğu, bazen onun sayesinde, bazen ona rağmen geliştiği din ile; seslendiricisi, tüketicisi ile gitgide daha çok iç içe olduğu ekonomi ile bir bütün olmuştur. Tarihsel süreç içinde yaşanan her olay, savaşlar, yasaklar, kurallar, refah, bolluk, toplumun birbirine bağlı tüm organlarını dolayısıyla müziği derinden etkilemiştir.

Toplum yaşamının temel yapı taşlarından olan siyaset, din ve ekonominin müziğin hangi işlevlerinden yararlandığını, müziği nasıl etkilediğini ve müzikten nasıl etkilendiğini tarihsel süreç içinde incelemek bu çalışmanın amacıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, siyaset, din, ekonomi, toplum.

### ABSTRACT

#### **Social Function of Music, Music, Diplomacy, Religion and Economics**

The culture formed by human, came into being and developed as a result of social interaction. Music has developed together with the humanity since very beginning such culture formation, has taken shape together with the society, changed and cause to change according to the necessity. Music, lived together with a lot of fields, such as diplomacy, religion, economics as a variable of the culture created by the human. The kind of music, their types, problems have taken shape in these fields.

The music which takes shape, with the cultural characteristics of the society became a whole with the policy that provide possibility for its development and which it provides possibility for becoming uncovered of the same which with it

becomes more effective than verbal message some time, and the religion which it was together as of it birth, which it had developed thanks to it sometime, or in spite of it some time; and with the economics which it becomes more and more one within another gradually. Every events, wars, prohibitions, rules, abundances, welfares which have been experienced within historical process, have been affected deeply all organs of society connected to each other, and the music accordingly.

The matter related with, which function of the music benefited by the diplomacy, religion and economy that are the basic foundation stones of social life, and how they have affected the music, is the purpose of this research within the historical process.

**Key Words:** Music, diplomacy, religion, economy, society.

## GİRİŞ

Müzik, insanlıkla birlikte doğmuş, gelişmiş, toplumla şekillenmiştir. Bireysel olduğu kadar, bireylerin içinde buldukları kültürle şekillendirilmeleri nedeniyle, bestecisi, seslendiricisi ve her çeşit tüketicisi ile toplumsal bir görünüme sahip olan müzik, (Günay, 2006: 21) insanın yarattığı kültürün bir değişkeni olarak, iç içe yaşadığı bilim dallarından, kurumlardan büyük ölçüde etkilenmektedir.

Tarihsel süreç içinde yaşanan her olay, savaşlar, yasaklar, kurallar, refah, bolluk, toplumun her alanını ve müziği derinden etkilemiştir. Süregelen değişim, kültür sisteminin birbirine bağlı tüm organlarında etkisini göstermektedir. Müzik, gelişmesine imkân tanıyan ve gelişmesine imkân sağladığı, kimi zaman sözlü mesajlardan daha etkili olduğu siyaset ile; doğumundan itibaren birlikte olduğu, bazen onun sayesinde, bazen ona rağmen geliştiği din ile; seslendiricisi, tüketicisi ile gitgide daha çok iç içe olduğu ekonomi ile bir bütün olmuştur. Bu çalışmada, toplum yaşamının temel yapı taşlarından olan siyaset, din ve ekonomi üçlüsünün müziğin hangi işlevlerinden yararlandığını, müziği nasıl etkilediğini ve müzikten nasıl etkilendiğini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Toplum, insan davranışlarını hem özgürlüğe kavuşturan hem de sınırlandıran; bir yandan karşılıklı yardımlaşmalara imkân veren, diğer yandan gruplaşmalara ve bölünmelere yol açan, değişken bir örgütler ve ilişkiler ağıdır (Kurtkan, 1974: 4). Toplumsal yapı kavramı, toplumu oluşturan başlıca öğelerin, toplum bütünü içindeki yerlerini ve aralarındaki ilişkileri anlatır (Doğan, 2004: 322). Bu ilişkiler ağı içinde, sosyolojik bir canlı olan müzik, içinde bulunduğu toplumdan ve toplumun diğer öğelerinden etkilenmektedir.

Siyaset, din ve ekonomi kurumları, sanatın her alanını kendi ihtiyaçları açısından eleştirir ve hangi tip sanatın üretileceği, sanatın rolü ve pozisyonu hakkında büyük rol oynarlar (Ulusoy, 2055: 14). Toplum üzerinde büyük güce sahip olan siyasetin müzikle olan etkileşimi, araştırmada ilk ele alınan ilişkidir:

## Müzik ve Siyaset

Siyasî kurumlar, sosyal sistem içinde nihai, meşru güç kaynaklarıdır. Temel görevi toplumu düzenlemek olan siyasi kurumlar, en ilkel kültürlerde bile bulunmaktadır. Toplumlar geliştikçe, siyasi kurumlarda giderek organize olmuş, gelişmiş ve daha çok göreve sahip olmuştur (Ulusoy, 2005: 17). En ilkel toplumlardan günümüze siyasi kurumlarla müzik arasında yakın bir ilişki olmuştur. Tüm sanat dallarının kısmen ya da büyük ölçüde siyasi kurumlar tarafından himaye edilmesi ve desteklenmesi geçmişten günümüze varlığını korumaktadır.

Siyaset bilimi, resmi planlama ve eylemlerde gerekli gücün bulunması, bilinmesi ve uygun koşullarda kullanımı ile ilgilendir. Bir devletin siyasetinden söz ettiğimizde o toplumu oluşturan tüm kültürel değişkenler düşünülmelidir (Günay, 2006: 39).

Sanat bir dildir ve bu yüzden insanları bilgilendiren, düşündüren, duygulandıran ve harekete geçiren bir güce sahiptir. Dahası sanatın büyük sırrı, insanları aynı şekilde hissettirmektedir (Seza, 1972: 58). Müzik belki de, tüm sanat dalları içinde insanları etkileme ve birleştirme gücüne en çok sahip olmandır. Siyasi gücü elinde bulunduranlar her çağda müziğin bu gücünden yararlanmak istemişlerdir. Yöneticiler tarih boyunca kendilerini öven, güçlerini vurgulayan müzisyenleri ödüllendirmiş, onlara destek olmuşlardır. Bu durum primitif toplumlarda da, Avrupalı saray müzisyenlerinde de, Osmanlı'da da, günümüzde de benzerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nda çoğu padişah, eserlerini beğendikleri bestecileri desteklemiş, maddî kaynak sağlamıştır. Avrupa'da da durum benzerdir. Pek çok besteci, krala bağlı olarak çalışmıştır.

Siyasetin direkt içinde olan ya da siyasi mesajlar içeren müzisyenler tarih boyunca olmuştur. Fırat Kutluk'un **Müzik ve Politika** (1997) adlı kitabında değindiği gibi monarşi karşıtı bir mason olan Mozart, Napoli'de Cumhuriyetçiler için marş yazan Domenico Cimarosa, İtalyan Ulusal Paramentosunda görev yapan ve şarkıları özgürlük şarkıları olmuş Verdi, Brüksel'de sahnelenen operasından sonra Hollanda Krallığı'nın egemenliğine başkaldıran halkı sokaklara dökken Auber, İsrail'li askerler için askeri kamplarda müzik yapan Daniel Barenboim ve eşi Jacqueline du Pre, sisteme zarar verdikleri gerekçesiyle vatandaşlıktan çıkarılan Rus soprano Vishnevskaya ve viyolensel sanatçısı Rostropovitch, Nazi döneminde Müzik Odası başkanlığı yapan ve faşist damgası yiyen Richard Struss, komünist olduğu gerekçesi ile idam edilen Erwin Schulhoff, Yahudi karşıtı görüşleriyle tanınan ve Hitler'e yakın olması nedeniyle faşist olarak tanınan Wagner ve niceleri.

Müzisyenlerin siyaset üzerindeki etkileri gibi tarih boyunca siyasi liderlerin de müzik üzerinde önemli etkileri olmuştur. Özellikle totaliter rejimlerde bu etki daha güçlü hissedilmektedir. Totaliter rejimlerde devlet, sanatın tüm dallarında

tam bir kontrol dener. Bu da sanatın fonksiyonunu daraltır. Diktatörlükte sanat, toplum üyelerinin sistem içinde bütünleşmesine hizmet eder. Diktatörlük, müzik, resim ve edebiyattan idealini destekleyen eserler bekler. Nazi Almanya'sında olduğu gibi, sanat eserlerinde herkesin anlayabileceği basit bir dil beklenir. Buna uygun davranan müzisyenler ve diğer sanatçılar ekonomik olarak ödüllendirilir ve resmi statülerle onurlandırılır. Nazi Almanya'sında yeni sanat akımları şiddetle eleştirilmiş ve bu akımlar dejenere olarak tanımlanmıştır (Lehmann-Haupt, 1973: 236-238). Nazi yönetimi halka istediği müzik kültürünü aşılama da oldukça başarılı idi. Savaş sırasındaki yaşamsal güçlüğü saklamada müziği kullandılar. Nazi doktrinini halka öğretmede müziğin olağanüstü gücünden yararlandılar (Kutluk, 1997: 20). Nazi sosyalizmini en güzel anlatacak müziksel araştırmalara ve bestecilere ödüller verildi. Tıpkı Almanya'da olduğu gibi faşizm İtalya'da da müziği ele geçirmeye çalıştı. Müziğin propaganda gücünün farkında olan İtalyanlar, Almanya'daki Musikkammer benzeri bir örgütlenme ile Faşist Müzisyenler Sendikası'nı kurarak sanatsal olsun olmasın müziği siyaset aracı olarak yoğun şekilde kullandılar (Kutluk, 1997: 27-28).

Rusya'da Çar Petro'nun ve ondan sonraki üç çarıçenin (özellikle II. Katerina'nın) egemenlik yıllarında yaşanan Batılılaşma sürecinde de müziğe ciddi yönlendirmeler yapılmıştır (Yıldız, 2006: 10). Ekim devriminden sonra da sanat eğitimi üzerinde devletin çok etkisi olmuştur. Shostakovich Batılı moderncilik, yozlaşmış doğalcılıkla suçlanmış, Prokofiev, Miaskovsy, Haçaturyan halkın anlayabileceği düzeyde yalın yazmamakla suçlanmışlardır (Kutluk, 1997: 26-37).

Müziğe siyasîler tarafından müdahale yapılması rejim değişiklikleri sırasında da görülen bir durumdur. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasının ardından kurulan Türkiye'de cumhuriyet rejimine geçişin ardından çağı yakalama süreci içinde, müziğin toplum üzerindeki gücünü bilen Atatürk tarafından müziğe büyük önem verilmiştir (Saygun, ...: 80). Düşünsel planda kurulan düzenin, yaşamsal boyut kazanması için sanatın her alanına ama özellikle müziğe bazı görevler yüklenmiştir (Durgun, 2005: 36). Bu dönemde eğitim görmeleri için Avrupa'ya müzisyenler gönderilmiş, Türk Halk Müziği temalarına dayalı, Batı Müziği armoni kurallarına göre çok seslendirilmiş bestelerin yapılması desteklenmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında siyasi ideoloji müzik eserlerine yön vermiş, onu şekillendirmiş, ortaya konan eserler sıkı bir denetimden geçmiştir. Daha sonraki yıllarda televizyonun tek kanallı dönemlerinde TRT bünyesi içinde müzik eserleri denetimden geçmek durumundaydı. Öyle ki, 1968-1972 yıllarında denetime gönderilen 2394 şarkıdan 950'si yayınlanabilir izni almıştı (Kutluk, 1997: 73).

Devletin beğenilmeyen etkinliklerine, müzik aracılığı ile karşı koyuş denilince akla protest müzik gelir (Günay, 2006: 51). Müzikte protest eğilimler pek çok ülkede görülür. Bu durum Amerikan pop müziğinde yerel şarkılarla



belirginleşir. ‘Zafer’, ‘Grev’, ‘Birleşin’ gibi sözcükler bu şarkılarda sıkça kullanılır. Woody Guthrie, Leadbelly, Pete Seeger arkalarından Bob Dylan ve niceleri gelir. 1960’lardaki bu müziğin etkileri bugün bile hissedilmektedir (Eyerman & Jamison, 1998: 138). 1967’ye gelindiğinde Rock’ın politik bir işlev üstlendiği görülür. Vietnam’a, ırkçılığa yani amerikan ideolojisine karşı bir tavır sergiler (Kutluk, 1997: 64). Brezilya’da Gilberto Gil, Maris Bethania, Caetano Veloso, Gal Costa; Yunanistan’da Mikis Theodorakis; İrlanda’da Wolfe Tones ve niceleri politik müzik yapmışlardır (Denselow, 1993: 119-123-205). 1990’lı yıllardan sonra büyük çıkış yapan rap, hip-hop gibi müzik türlerinde de sık sık politik sözlere yer verilmektedir.

Türk müziğinde de benzer etkiler 1970’li yıllarda görülmeye başlandı. Cem Karaca, Fikret Kızılok, Melike Demirağ gibi müzisyenler bu akımda başı çekti. Kimi şarkılar slogan olmaktan öteye geçemedi –belli bir mesaj vermeyi amaçlayan pek çok şarkının kaderidir bu çünkü müzik her zaman ikinci plana atılma tehlikesi ile karşı karşıyadır- bazı şarkılar ise daha uzun süre etkisini sürdürdü. Daha sonraları Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya, Grup Yorum, Grup Kızılırmak, Grup Mozaik gibi kişi ve gruplar politik müzik yapmayı sürdürmüşlerdir. 1980’li yıllardan sonra ortaya çıkan yeni bir tür vardır: İslami pop ya da Yeşil pop. Gerçi bu müziği yapanlar özgün müzik tanımını tercih etmektedirler ama toplumda yeşil pop ismi büyük ölçüde benimsenmiştir (Durgun, 2005: 206). Adı ya da İslamiyet’teki yeri tartışılrsa da bu müzik türü Türkiye’deki toplumsal değişimin bir göstergesidir.

Müzik dünyanın her yerinde kaçınılmaz bir şekilde seçim mitinglerinde yer aldı. Bazı şarkılar parti sloganı hâline geldi. Sevilen müzisyenlerin toplumdaki etkisinden yararlanılmaya çalışıldı. Örneğin Margaret Thatcher’in seçim gezilerinde Rod Stewart’ın boy göstermesi gibi. Müzik toplum üzerinde hep büyük bir etkiye sahip oldu. 1989 yılında Batı Berlin’de iki Almanya’yı ayıran duvarın yakınında gerçekleşen Rolling Stones konserini, duvara yaklaşp dinlemek isteyen Doğu Almanyalı gençlerin polisçe engellenmesi sonucunda, mevcut rahatsızlık tetiklenmiş, 4000’e yakın kişi ‘duvar yıkılmalı’ sloganları atmıştır (Kutluk, 1997: 77). Edip Günay’a göre (2006) Siyasal mesajlı müzikler halk müziklerinden, çok sesli sanat müziklerine kadar müziğin her çeşidinde bulunmaktadır. Milli gururu okşayan marşlar bile bir anlamda siyasidir. Uluslararası düzeyde karşılaşmalar, açılış törenlerinde karşılıklı olarak ulusal marşların çalınması da müziğin siyasal güçlerinden biri olarak düşünülebilir. Ayrıca müzik, siyasal ilişkilerde yumuşatıcı, kaynaştırıcı bir rol de üstlenebilir. Örneğin Şah Rıza Pehlevi’nin Türkiye’yi ziyaretinde Atatürk; Adnan Saygun’un Türk-İran dostluğunu işleyen **Özsoy (Feridun) Operası**’nın sahnelenmesini istemiştir.

Günümüz şartlarında her toplum hızlı bir kültürel değişim yaşamaktadır. Bu değişim içinde toplumun düzenini sağlamak devletin işidir. Kültür, bir toplum için çok önemlidir. Bu öğelerin devlet tarafından korunması, himaye edilmesi

gereklidir. Modern devlet anlayışında sanatı, sanatçıları desteklemek, devletin aslı görevlerinden biri olarak görülmektedir (Ulusoy, 2005: 19). Modern çağda, sanatçılar siyasî kurumlardan bağımsızlaşmış, devletin sanatçı üzerindeki etkisi ve derecesi farklılaşmıştır. Danilevski'ye göre siyasî özgürlükle yaratıcılık arasında önemli bir korelasyon vardır. Bağımlılık durumunda yaratıcılığın gelişmesi çok zordur (Ulusoy, 2005: 22). Dolayısıyla sanatçıların siyasî bağımlılıktan uzaklaşması gerekli olsa da, siyasal desteğin varlığı sanatın devamı için son derece önemlidir.

Müziğin değer sistemleri üzerinde etkisi vardır. Kültürel değişim hızlandıran müzik, bireyleri yeni rol ve yaşam tarzına yöneltebilir. Ayrıca önemli bir eğitim ve iletişim aracı olan müzik, bireylerin toplumla bütünleşmesine yardımcıdır. Bu anlamda devletin desteğine olan ihtiyaç açıktır. Özellikle popüler bir tüketim aracı olmayan, kamu yararına olan ancak uğraşanlarına maddi getirisi olmayan müzik türlerinin devletçe desteklenmesi gereklidir. Tabii bu noktada 'kamu yararı' kavramının nasıl ve neye doğru olacağına da siyasiler tarafından karar verilir (Ulusoy, 2005: 41). Bu noktada elitizm-popülizm tartışmaları ortaya çıkar ki bu da ayrıca incelenmesi gereken bir konudur.

### **Müzik ve Ekonomi**

Sanatın var edilişi ve sanatla ilgili ürünlerin yaşatılmasında, bazı düşünürlere göre birincil, bazı düşünürlere göre daha az önemli görülen neden ekonomidir (Günay, 2006: 66). Sanat türlerini sosyo-ekonomik durum içinde sınıfsal reaksiyonun bir çeşidi olarak gören düşünürlerce sanat, ekonomik gelişmenin basamaklarını yansıtır. Marx, belli bir zamanda var olan üretim sisteminin bir toplum sanatının stil ve içeriğini belirlediğini, sanatın da dâhil olduğu üst yapının (manevi, kültürel değerler) tamamen ekonomik alt yapı tarafından belirlendiğini savunur (Ulusoy, 2005: 49). Bu savunuda yer alan 'sanatın tamamen ekonomik yapıya bağlı olduğu görüşü tartışmaya açıktır. Nitekim Engels, Marx'ın bu görüşünde karşılıklı etkileşimleri göz ardı ettiğini belirtmiştir. Ancak Engels da ekonominin sanat üzerinde büyük bir güce sahip olduğunu vurgulamıştır. Hauser ise, her sanat dalının biçim ve stiline bir sınıfın değeriyle olan mücadelesi sonucunda belirlendiğini savunur. Oswald Spengler, sanatın ilerlemesini ekonomik çeşitliliğe bağlar. Ona göre toplumsal açıdan ekonomik fakirlik, peşinden sanat fakirliğini de sürüklemektedir (Ulusoy, 2005: 50).

Düşünürlerin bu görüşleri eksik ya da tek yönlü bulunabilir ancak ekonominin sanat ve müzik üzerindeki gücünü ortaya koymak adına oldukça önemlidir. Bir sanat dalının ortaya koyduğu üründe, içinde bulunduğu sosyo-ekonomik izlerin bulunması ve bu ürünün aynı sosyo-ekonomik dünyayı paylaşanlarca daha iyi anlaşılması doğal bir sonuçtur.

Ekonomi kurumunun temel işlevi meta (mal-hizmet) üretimi, dağıtımı ve tüketimi ile ilgili işlemlerdir (Aydın, 197: 72). Müziğin ekonomik işlevleri de

bu aşamalara dayanır. Müzik yaratıları, yorumlama, çalgı yapımı, yapıtların basımı, yedek parçalar, elektrikli, mekanik müzik araçları müziğin üretim aşamasında yer alır. Müzik yayıncıları, CD, kaset satışlarının yapıldığı yerler, konser düzenleyicileri, internet, radyo, televizyon hizmetleri, müzik yapıtlarının ve çalgıların depolanması, alım satım işlemleri ile ilgili düzenlemeler dağıtım aşamasında yer alır. Müzik dinleme, çeşitli durumlarda müziği kullanma, müzik yapıtlarının seslendirilmesi ile ilgili araç ve gereçleri alıp kullanma, dinleyicilerin kendileri müziğin tüketim işlevi ile ilişkilidir (Clayton, Herbert, Middleton 2003:309). Bu temel işlemler çerçevesinde yüzlerce örüntü vardır: Pazar, sermaye, para, reklam, rekabet bu öğelerdendir. Müziğin ekonomik işlevleri denince aynı zamanda, ekonomik yaşamda müziğin yaptığı iş, üstüne düşen görev, oynadığı rol, gösterdiği etki, sağladığı anlamlı yardım, katkı, destek ve yarar da akla gelir (Uçan, 1996: 29)

19. yüzyıldan önceki dönemlerde, müzisyenler kendilerini maddi açıdan destekleyen ekonomik ve politik elitlere büyük ölçüde bağımlıydılar. Ekonomik elitler de, yüksek kültürün popüler sanata oranla daha önemli olduğu düşüncesi ile, sanatı yüksek statü için basamak olarak kullanmışlardır. Castiglione'nin bir soyluda olması gereken özelliklerin başında iyi bir müzisyen olması gerektiğini yazması, dönem soylularının müziğe bakışını özetler (Kutluk, 1997: 47). 19. yüzyıldan sonra ise durum değişmiş, sosyal tabakalar ve dinledikleri müzik farkı gitgide belirsizleşmeye başlamıştır. Müzisyenler ve tüm sanatçılar artık eskiye oranla daha bağımsız olsa da bu sefer de serbest pazar ekonomisinin içinde hayatta kalma yarışı başlamıştır.

Gelişen teknoloji ile birlikte müzik, salonlardan eve taşınmaya, paketlenip satılmaya başlanmış yani bir mal hâline dönüşmüştür. Gittikçe sanayileşen toplumlarda müzik, iletişim organları, kayıt sistemleri, dinleme organları gibi yeni öğelerinde katkısıyla dev bir sanayi kolu olmuştur. Jacques Attali, dünyanın pek çok yerinde müzik için ayrılan parayı vurgular. İnsanlar okuma gibi pek çok şeyden daha fazla müzik için para harcamaktadırlar (Kutluk, 1997: 65).

Günümüzde müziği üretip, pazar ürünü olarak dağıtan geniş bir kitle vardır. Ekonomik gelir bu kitleler için bir numaralı amaç olmuştur. Müziğin sanatsal değeri ve eğitim yönü bu kitlelerce önemsenmemektedir. Adorno'ya göre pazara yönelik sanatın özelliği, büyük sayıdaki tüketicinin algılama ve bileşim düzeyine uygun sınırlar içinde kalmasıdır (Oskay, 2001: 75). Üretilen müziği mümkün olan en fazla insana pazarlamak asıl amaçtır. Artık daha çok satabilmek adına müzikle birlikte sunulan gösteriler, cinsel görüntüler, danslar, kıyafetler müziğin de önüne geçmektedir. İyi bir satış grafiği yakalamış ürünlere benzer ürünler ortaya koyup çok satma isteği, bir süre sonra benzer ürünlerin çekiciliği kaybetmesine yol açmakta, ardından yeni arayışlar içine girilmektedir. Yeni söz yazarları, yeni besteciler, yeni sesler... En çok duyurulan, hakkında en çok yazılan hafif müzik, o şarkıdan bu şarkıya hayatını

sürdürse de, sanatsal kaygıyla üretilmiş ürünlerin maddi desteğe ihtiyacı olduğu açıktır. Bu destek başta devlet olmak üzere ülkenin sanat politikalarına katkıda bulunmak isteyen kuruluşlardan ve kişilerden beklenir (Günay, 2006: 68-69).

Gençlerin satan ürünleri aldıklarını, ilanların satışları hızlandırdığını, satışlarda Top5 Top10 gibi hit-parade'lerin (en çok satanlar listesi) öneminin keşfedilmesi uzun sürmemiş, bu konuya da yatırım yapılmaya başlanmıştır. Bu döngüyü yıldızlar döngüsü izler ve çark giderek büyür. 1970'lerde plak satışları yılda 1 milyar adede ulaşır. 1990'larda ise kasetler 1,5 milyar adet satar. 2000'li yıllara gelindiğinde CD satışları 2,5 milyarı bulur. Plaklardan DVD'ye müzik saklama araçlarının ne kadar boyutu küçülse de depolanmaları çok yer tutar. Öyle ki endüstrinin satmak istediği kadar malzeme satılmaz. Bu yüzden daha az yer tutan farklı bir depolama yöntemi arayışı başlar ve bulunur: Mp3. İlk olarak Sony sabit diske alınan bir Mp3'ü CD hâline getirmek için bir kaydedici, ardından Mp3'leri bilgisayardan doğrudan alabilen taşınabilir bellekler piyasaya sürer (Attali, 2005: 137-165-167). Hemen ardından bu cihazlarda bir çığ gibi büyüyerek yayılır. Tabii Mp3'ler korsan piyasasını da hareketlendirir.

Müzik endüstrisininin toplam kazancı 1984 yılından 2001'e gelindiğinde üç kat artarak 40 milyar dolara ulaşır (Attali, 2005: 137). Müzik endüstrisi artık müzik yayıncılarından radyolara, televizyon kanallarından sinema yapımlarına pek çok farklı grubu kapsamaktadır. 2000'li yıllarda özellikle ülkemizde, insanlar ekonomik ve sosyal nedenlerle televizyona hapsoldü ve zamanla televizyon dizilerini izlemek yemek yeme, tuvalete gitme gibi bir alışkanlık hâline dönüştü. İşte böylesine müthiş şekilde insanların hayatına giren ve sosyal sıkıntılar içinde hayatın bir parçası olan dizilerin gücünü, müzik eserlerinin pazarlamasında rol oynayanlar hemen keşfetti. Dizilerde yer alan müzikler, insanların beynine öylesine kazınıyordu ki, o şarkıların olduğu albümlerin satışı patladı. Örneğin yılların müzisyeni Münir Nurettin'in şarkılarını seslendiren Timur Selçuk'un albümleri, şarkılarından birinin **Bir İstanbul Masalı** adlı dizide seslendirilmesiyle bir anda arttı (Kuyucu, 2005: 152-153).

Televizyonda mantar gibi çoğalan sözde müzik yarışmalarında medya fazlasıyla kârlı çıktı. Ancak bu yarışmalarda 1 milyondan fazla SMS alan bir kişi, albüm yaptığında yüz binlik satışı zor elde etmektedir. Bu yarışmalara katılan, günlerce ayakta sıra bekleyen, psikolojileri bozulan gençler de dev piyasanın dişlileri arasında yok oldu (Kuyucu, 2005: 236). Gerçi son yıllarda Türkiye'de müzik albümlerinin satmaması sadece bu gençlerin değil tüm müzisyenlerin sorunudur. Albümlerdeki repertuar sıkıntısı, korsan sorunu, radyoların ve televizyonların albümleri kontrolsüz tüketmesi, medyanın para karşılığı klipleri göstermesi, insanların alım gücünün düşmesi gibi nedenlerle albüm satışı geçmişe oranla azalmıştır.

Müziğin ekonomik işlevi, politik ve ekonomik elitler tarafından her zaman değerlendirilmiştir. Gittikçe sanatsal kaygıdan çok parasal kaygıyla müzik

yapılmaya başlanmıştır. Bu durum, sanat için üretilen müzik eserlerinin devlet ve gönüllü kişi ve kuruluşlar tarafından daha çok desteklenmeye ihtiyacı olduğunu ortaya koymaktadır. Müziğin sanatsızlaşması da, insanların bilgisayarlaşması gibi büyük bir sorundur. Ancak sonuçları iyi ya da kötü, çağın, teknolojinin şartlarına bağlı olarak pazarın şekli sürekli değişse de müzik ve ekonomi kurumu her yerde ve her zaman iç içe olmuştur ve olacaktır.

### **Müzik ve Din**

Sanatta ifade edici içerik görelî olarak sabit kalsa da, bunlara yüklenen anlam değişkendir ve sanat eserlerine yüklenen anlamlarda dinin etkisi çok büyüktür. Bir müzik eserinin nitelenmesi sadece estetik, teorik kaygılarla değil, müzik dışı alanlara da bağlı olarak yapılmaktadır. Bir müzik yapıtının tarihin belli döneminde beğenilmediği, çirkin hatta günah sayıldığı; başka bir yerde ya da zamanda tam tersine çok beğenilip, sanat olarak değerlendirildiği görülebilmektedir. Bu değerlendirmeler de din büyük rol oynar.

Dinin temelinde inanç olgusu yatar. İnanç bir ifadenin bir kimse tarafından doğru olarak kabul edilmesidir (Arslantürk, 2000: 325). Din konusunda Durkheim'ın anlayışı, dini toplumsal bir olgu olarak görmeye dayanır. Ona göre dinsel inançları açıklayabilmek için bireylerden ve onların psikolojilerinden çok toplum yapısından hareket etmek doğrudur. Sosyoloji insan birlikteliği gerçeği üzerinde odaklaşır. Söz konusu insan birlikteliğine katkıda bulunan her şey sosyolojiktir (Çelebi, 1990: 2). Bu anlamda hem müzik hem din, insan birlikteliğine katkıda bulunan sosyolojik kurumlardır.

Müziğin doğuşu ile ilgili pek çok varsayım olmakla birlikte bu görüşlerden biri de müziğin ilkel tapınmanın bir ögesi olarak doğduğudur. Bu görüşe göre müzik, Tanrı'ya ya da Tanrı olarak tanınan bir varlığa karşı inanç ve bağlılığı anlatmak, göstermek için yapılan dinsel törenlerin bir ögesi olarak birtakım sözlerin bir ezgi akışı içinde yinelenmesinden doğmuştur. Ayrıca pek çok eski kültürde müziğin tanrıların bir hediyesi olduğu inanılırdı (Uçan, 1996: 42). Bu inançlardan bazıları şöyledir:

“Müzik ilk insan olan Adem ile birlikte var olmuştur.” Bu görüşe göre ilk insan Adem ile var olan müzik, sonraki insanlarla birlikte değişerek günümüze kadar gelmiştir. Alman müzik bilgini Jacob Adlun'un “Müzik Bilginliğine Giriş” adlı kitabında bu görüş, açık bir şekilde dile getirilmiştir. Müziğin ortaya çıkışı ile ilgili bir başka görüş ise, “müziğin Adem'in torunlarından biri tarafından bulunduğu” görüşüdür. **Tevrat**'ta belirtilen bu görüşe göre ise müzik, Adem'in büyük oğlu Habil'in soyundan gelme Lemek'in oğlu Yubal tarafından bulunmuştur. **Tevrat**' da müziğin bulucusu olarak Methuasel, Tubalkain ve Hz. Musa'nın da adları geçmektedir. Bir başka görüşe göre ise, “müzik tanrılar tarafından bulunmuştur.” Greklere göre, müziği bulanlar ozan ve müzikçi Orfe ile Lino'nun babası Apolon ya da kovaladığı su perisi Syrin'in kendisinden kurtulmak için kaçarken ırmağa düşüp saz kamışına dönüşmesinden sonra bu

kamıştan ilk müzik düdüğünü yapan Pan'dır. Hindular'ın bir efsanesine göre ise, müzik, tanrı Brahma ve Tanrıça Sarsvati'nin buluşuydu. Eski İbranilere göre müzik, kardeşleri tarafından atıldığı kuyuda yetişen, esen rüzgarın etkisiyle ses çıkarmaya başlayan kamışlardan yaptığı çalgılardan çıkardığı ezgilerle yası yüreğini serinletmeye çalışan Yusuf'tur. Eski Hintlilere göre, Parajapati, Indra ya da Vijnu tarafından; Eski Mısırlılara göre Osiris tarafından; eski Cermenlere göre ise Wotan tarafından bulunmuştur (İlyasoğlu, 1996; Selanik, 1996; Kaygısız, 1999). Bu görüşler mitolojik ve hayal ürünü olarak görülseler de, tarih boyunca müziğe toplumsal olarak verilen önemi göstermektedir. Pek çok medeniyet, kendisini bu denli etkileyen müziğin ancak Tanrılar tarafından ya da kutsal kişiler tarafından bulunmuş olabileceğini düşünmüş, müziğin var oluşunu dini inançlarıyla bütünleştirmeye çalışmışlardır.

Eski çağlarda bağımsız bir sanat olmayan müzik, hep dinî inançlarla kaynaşmış bir hâldeydi. Dünyadaki tüm medeniyetlerde müzik başlangıçta din ile birlikteydi. Eski Çin tapınaklarında müziğe çok önem verilmiş, müzik halka yüce duyguları aşılacak için kullanılmıştır. Mezopotamya'da kuruluna Sümerler'de de şiirsel dinsel yakarılar, dini şarkılara dönüşmüştür. Eski Hindistan'da müzik bilgisini içeren kitaba "Samaveda" yani şarkı bilgisi deniyordu. Bu kitapta yer alan efsaneye göre müzik, tanrı Brahma ve Tanrıça Sarsvati'nin buluşuydu (Selanik, 1996: 10). Eski Mısır'da da Tanrı Osiris'in ölümü ve yeniden doğuşunu kutlayan törenlerde rahiplerin halkla birlikte şarkılar söyleyerek dans ettiği bilinmektedir (İlyasoğlu; 1996, 3). Eski Yunan'da müzik bütün erdemlerin kaynağı sayılırdı. Toplumda önemli bir saygınlığı olan dinsel müziğin, yalnız insanlar değil, hayvanları da etkileme gücü olduğuna inanılırdı (Selanik, 1996: 17). M Ö 749 yılına ait bir belgeye göre eski Roma'da kazanılan zaferleri kutlamak için düzenlenen törenlerde tanrılara ilahiler söyleyerek teşekkür edilirdi. İbraniler'de devletin yaşamında dini müziğin önemli bir yeri olduğunu yine din kitapları belirtmektedir. Kırgızlarda, hasta iyileştirme, yağmur duası gibi dualar ilahiler eşliğinde toplu hâlde yapılırdı (Selanik, 1996: 26). Hitit halkının sosyal yaşamında şarkı, müzik ve dansın önemli bir yeri vardı. Dinî törenlerde hangi tanrıya kurban sunuluyorsa ya da tapınılıyorsa o tanrının mensup olduğu etnik grubun dilinde şarkı söylemek adetti (Alp, 1999: 1). Tibet'in dinî törenlerinde de Lama ilahileri kullanılırdı (Selanik, 1996: 31). Şamanizm'de müzik, ruhlarla bağlantı kurmak için yapılan bir çeşit dinî ayin şeklinde kullanılmıştır. Yakut efsanesinde Şaman'ın davul üzerinde yedi kat gökte uçtuğundan bahsedilir. Altay'larda ve Yakutlar' da ki inanişe göre, Şaman kötü ruhları davul içine toplar. Kırgız Şamanlarının, davul yerine kopuz çaldıkları bilinmektedir. Ayrıca, zil ve çingirakların takılı olduğu bir asayı kullanan Şamanlarda vardı.

İlahî dinlerde de müzik ve din ilişkisi başlangıcından beri iç içedir. Musevilikte dini müzik içinde çalgıcılar kadınlardı. Değişimli korolar vardı. Solo şarkıcılarından biri erkek diğeri kadındı. Onlar Musa ve Meryem'i

canlandırıyorlardı. İlk Hristiyanlar ise günün müziğinden yararlanmadılar (Selanik, 1996: 36). Kendilerince bir müzik oluşturdular. İlk gizli tapınmalarını yapan Hristiyanlar, duygularını Tanrı'ya yönelik şarkılarla korolar hâlinde ifade ettiler. Misyonerler, puta tapanları Hristiyan yapmak için ilahilerden yararlandılar. Böylece 1000 yıla yakın bir süre bu ilahiler Hristiyan inancının büyümesine yayılmasına yardımcı oldu (Selanik, 1996: 37). Müzik ilk Hristiyanlar tarafından etkili ve dokunaklı bir öğe olarak görülüyordu. Müzik aynı zamanda törenlere parlaklık veriyor, dualarda birliği sağlıyor, kutsal metinlerin kolayca ezberlenmesine yardımcı oluyordu. Latince bilmeyen kişiler üzerinde de, vaaz dinlemekten kaçınarak eski inançlarında direnen kişiler üzerinde de müzik, gerçek bir mucize rolü oynuyordu. Yukarıda söz edilen gelişmelere karşılık, müziğin serbestçe gelişimine kilisede bazı engeller de konulmaya başlandı. Önceleri çalgılar gözden çıkarıldı. Halk ezgisi ve çalgılarının reddedilmesine rağmen, zamanla halk müziği kiliseye sızdı. Şarkıların süslü ve karmaşık olmasını isteyen din adamlarıyla, sade ve yalın şarkıdan yana olanlar ve çalgıların kiliseye girmesini isteyenlerle istemeyenler arasında uzun süren anlaşmazlıklar oldu. Nihayet VII. yüzyılda org, kiliseye kabul edildi. XIV. yüzyıldan itibaren kilisenin müzik üzerindeki etkisi azaldı. Bu yüzyılda bütün sanat dallarında olduğu gibi müzik alanında da sanat, dinî olmaktan uzaklaşmaya başladı ve yeryüzünün gerçekliğini anlatır oldu. Çalgılar kiliseye rahatlıkla girmeye başladı (Kutluk, 1997: 47). Dinin müziğin gelişimi üzerindeki kısıtlayıcı pozisyonu da azaldı.

Dinî öğeler içeren müzik türlerinden belki de en popüler olanı Blues olmuştur. Afrika'dan Amerika'ya göç eden zencilerin sesi olan Blues, **İncil**'den bölümler barındıran yakarıları içeren yapısı ile –özellikle gospel tarzı– dinî bir görünüm çizmektedir.

İslam dünyasından bazı filozofların, müziği bir ilim olarak benimsemelerinin yanı sıra müziğin haram olduğunu ileri süren İslam düşünürleri de olmuştur. Bu nedenle müzik, İslam dünyasında zaman zaman yasaklanmıştır. Müziğin helal mi yoksa haram mı olduğu tartışmaları sürerken bazı kimseler onu matematiğin bir alt kolu olarak kabul etmişlerdir. Müslüman araştırmacılardan Faruki'nin vardığı sonuca göre İslam tarihinde müzik tartışmaları, müziği ortadan kaldırmamış ancak bütün müzik faaliyetlerinin dinî ve ahlakî bakımdan kontrol altında tutulmasını sağlamıştır. Ancak böyle bir kontrol mekanizması bile, müziğin gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Türkler, İslamiyeti kabul edince, İslamın müzik konusunda anlayışını yumuşatarak benimsediler. Örneğin cami dışında, çeşitli tarikatların tekkelerinde, değişik çalgılar eşlik için çalınabiliyordu (Kaygısız, 2000: 134). İslam dünyasında müziğe en fazla ilgi, genellikle tasavvuf ehli tarafından gösterilmiştir. Musiki, “sema” adı altında tasavvufa girmeye başlamış ve İslam tasavvufunun belli başlı karakteristiği hâline gelmiştir. Böylece bütün sufi ve tarikat mensupları tarafından belirlenen insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten dini bir unsur olarak görülmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tarikatların pek çoğunda kullanılan müzik, sürekli aynı tempoda ve aynı kalıplar şeklinde okunarak ve vurularak okuyanları ve dinleyenleri kendinden geçirmeye çalışıyordu. Söz, ritm, ezgi beraberliği ve raks ilkel kabile ayinlerinde de aynı işlevi görüyordu. İbadet biçimleri onlarla aynı olmakla birlikte içerik yeniydi. Çalgılar hiçbir zaman cami müziğinde sokulmadı. Sadece dinî konuları işleyen; “ilahi”, “naat”, “ezan”, “sala”, “temcit”, “tekbir” ve “miraciye” gibi sözlü eserlere yer verildi (Kaygısız, 2000: 133).

Din ve müzik ilk oluşumlarından bu yana birlikte bulunmuşlardır. Kimilerine göre dinler, müziğin ve diğer sanatların varlığını tehdit edecek kadar meydan okuyucu olmuştur. Ancak diğer yandan da din ve sanatın ayrılmaz bir bütün olduğu kabul edilir. Aslında burada bir ikilem yoktur. Kimi zaman karşıt, kimi zaman özdeş kurumlar olarak alınan din, müzik ve diğer sanatların gelişimi hep birlikte olmuştur. Çünkü onlar bir bütün içinde bağımlı bir sistemin parçalarıdır. Ayrıca kültürün her unsuru iki uçludur (Ulusoy, 2005: 86-87). Biri diğerini etkiler, birinin yavaşladığı yerde diğeri devam eder.

Müziğin siyaset, ekonomi ve din ile olan yakın ilişkisi yüzyıllardır devam ettiği gibi bundan sonra da devam edecektir. Müzikte yeni türler, olumlu ya da olumsuz nitelendirilebilecek değişimler, gelişimindeki hızlanmalar, yavaşlamalarla hep toplumla ve toplumun çok önemli kurumları olan siyaset, ekonomi ve din ile birlikte yürüyecektir.

### KAYNAKÇA

Alp, Sedat (1999). **Hitlerde Şarkı, Müzik ve Dans**. Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları.

Arslantürk, Zeki-Amman, Tayfun (2000). **Sosyoloji**. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Attali, Jacques (2005). **Gürültüden Müziğe. Müziğin Ekonomi-Politigi Üzerine**. Çeviren: Gülüş Gülcügil Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aydın, Mustafa (1997). **Kurumlar Sosyolojisi**. Ankara: Vadi Yayınları.

Clayton, Martin-Herbert, Trevor & Middleton, Richard (2003). **The Cultural Study of Music**. New York: Routledge.

Çelebi, Nilgün (1990) **Sosyoloji Nedir?** Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.

Denselow, Robin (1993). **Müzik Bittiği Zaman – Politik Popun Öyküsü**. Çev.: Deniz Oktay. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Doğan, İsmail (2004). **Toplum ve Eğitim Sorunları Üzerinde Felsefi ve Sosyolojik Tahliller**. Ankara: Pagem A Yayıncılık.



Durgun, Şenol (2005). **Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik**. Ankara: Ümit Ofset matbaacılık.

Eyerman, Ron-Jamison, Andrew (1998). **Music and Social Movemants**. Cambridge: Cambridge University Pres.

Günay, Edip (2006). **Müzik Sosyolojisi-Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

İlyasoğlu, Evin (1996). **Zaman İçince Müzik**. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Kaygısız, Mehmet (1999). **Müzik Tarihi – Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**. İstanbul: Analiz Basım Yayım Tasarım Uygulama Ltd. Şti.

Kaygısız, Mehmet (2000).**Türklerde Müzik**. İstanbul: Analiz Basım Yayım Tasarım Uygulama Ltd. Şti.

Kurktan, Amiran (1974). **Genel Sosyoloji**. İstanbul

Kutluk, Fırat (1997). **Müzik ve Politika**. Ankara:Doruk Yayıncılık.

Kutluk, Fırat (1997). **Müziğin Tarihsel Evrimi**. İstanbul: Ceylan Matbaacılık.

Kuyucu, Michael (2005). **Pop İnflakı**. İstanbul: Kar Yayınları.

Lehmann-Haupt, Hellmut (1973). **Art Under a Dictatorship**. New York: Octagon Press.

Oskay, Ünsal (2001). **Müzik ve Yabancılaşma. Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**. İstanbul: Der Yayınları.

Selanik, Cavidan (1996). **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Saygun, A. Adnan (...). **Atatürk ve Musiki**. Ankara:Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: 1 Ajans Türk Matbaacılık.

Seza, Cemil (1972). **Estetik: Sanat ve Güzelliğin Simgesi**. İstanbul:Remzi Kitabevi.

Uçan, Ali (1996). **İnsan ve Müzik- İnsan ve Sanat Eğitimi**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Ulusoy, M. Demet (2005). **Sanatın Sosyal Sınırları**. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yıldız, Dinçer (2006). **Aleksandr Borodin**. Ankara: Sun Yayınevi.



## TOPLUMSAL DEĞERLER VE ÇOCUK ŞARKILARININ KONULARI

GÖHER, Feyzan M.  
TÜRKİYE/TURÇIA

### ÖZET

Çocuk şarkıları, genel müzik eğitiminin önemli bir unsurdur. Bireye müzik sevgisini aşlayan, toplumsal kuralları öğreten, bireyin müzik becerisini geliştiren, kişisel gelişimine katkıda bulunan, oyunlara eşlik eden, bireyler arası iletişimi sağlayan, aynı zamanda ilk çocukluk yıllarında bilişsel gelişime, dil gelişimine katkıda bulunan çocuk şarkıları, ait oldukları toplumun özelliklerinden büyük ölçüde etkilenirler. Bu kültürel etki, şarkıların yazıldığı tonlara, makamlara, ritimsel özelliklere yansır, ancak en büyük etkilerden biri, şarkıların konularında görülür. Çocuk şarkılarında konu, şarkının melodik yapısı kadar büyük önem taşır. Üzerinde çok şarkı yazılan konular, o toplumda değer verilen ya da geliştirilmek istenen özellikleri yansıtır.

Bu çalışma, toplumsal değerlerin, ilgilerin, görüşlerin çocuk şarkılarının konularını nasıl ve hangi ölçüde etkilediğini belirlemek ve konu dağılımlarının sonuçlarını değerlendirmek amacı ile yapılmıştır. Çalışmanın evrenini bütün Türk çocuk şarkıları, örneklemini ise 1000 Türk çocuk şarkısı oluşturmaktadır.

Araştırmanın sonucunda Türk çocuk şarkılarının toplam 30 konu başlığında ve büyük ölçüde vatan sevgisi, çeşitli öğretiler (temizlik, çalışkanlık gibi), dostluk, aile gibi konularda yazıldığı saptanmıştır.

**Anahtar Klimeler:** Çocuk şarkıları, toplumsal değerler, müzik eğitimi.

### ABSTRACT

#### Social Values and the Themes of the Children Songs

The children songs are an important elements of general music education. The children songs which suggest fondness to individual, teach on the social rules, improve their music skill, are also contribute to their personel development, participate in the plays, provide ontogenetic communication, ensure contribution to improvement of language, are also effected from the peculiarities of the society which they belong to. Such cultural affect reflects to the tones and melodic contour, which they have been written, but one of the most affects is impressed on the themes of the songs. The theme about the children songs, are significant, like the melodic structure of the song. The

themes, on which, written lots of songs reflects the special features, which considered valuable or wished to develop.

This study has been performed in order to determining the affect and degree of social values, interests, point of view on the theme of children songs. All of Turkish children songs comprise the cosmos of the study and 1000 pieces Turkish children songs, the pattern of the same respectively.

It has been determined as a logical consequence the fact that the Turkish children songs have been written under totally 30 headlines and on, in general, patriotism, various doctrines (such as cleanliness, diligence), friendship and family etc.

**Key Words:** Children songs, social values, music education.

## GİRİŞ

İnsan yaşamındaki ilk on yıl, öğrenme, alışkanlıklar geliştirme ve bu alışkanlıkları davranış hâline dönüştürme açısından en verimli ve en önemli yıllardır. Bu yıllarda edinilen bilgiler, toplumsal değerler, alışkanlıklar, tekrara da bağlı olarak ömür boyu bireyi şekillendirecektir. Müzik, insan üzerinde öyle bir güce sahiptir ki, bir bebeği daha anne karnındayken etkileyebilmektedir. Duygusal anlamda böyle bir güce sahip kaç sanat ya da bilim dalı vardır? Şüphesiz çok az. Yeni doğmuş bebekler ninnilerle; ilk kelimelerini söyleyenler tekerlemelerle; daha sonra da yıllarca okul şarkılarıyla, türkülerle, şarkılarla, birey ve müzik hep içiçedir.

Çocuk şarkıları, genel müzik eğitiminin vazgeçilmez bir unsurudur. Çünkü örgün genel müzik eğitiminde şarkı, en ortak, en kapsamlı, en etkili, en verimli, en kalımlı ve en soylu müziksel iletişim aracıdır (Uçan, 2003: 7). Bir çocuğa şarkı öğretmek, ona kendine güven, yaratıcılık meziyetlerini kazandırmak için güzel bir yoldur (Byrum, 1993: 3). Çocuk şarkıları, müzik sevgisini aşıl原因 ve müzik becerisini geliştiren, aynı zamanda toplumsal kuralları, milli değerleri öğreten, kişisel gelişime katkıda bulunan, oyunlara eşlik eden, çocuklara mutluluk veren, bireyler arası iletişimi sağlayan, özellikle ilk çocukluk yıllarında bilişsel gelişime, dil gelişimine katkıda bulunan bir unsurdur.

## Konuya Yaklaşım

Müzik eserleri, sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda oluşur. Sadece bir ses sistemine değil, etnolojik bir yapıya dayalı sosyal davranışlara dayanır. Bir müzik eserinde kullanılan dil, konu o kültürel yapıdaki müziksel ifadeyi anlatmaya yardımcı unsurlardır (Kaplan, 2005: 61). Diğer müzik eserleri gibi çocuk şarkıları da, toplumun sosyokültürel yapısının bir yansımasıdır. Çocuk şarkıları, ritimlerinden melodilerine, kullanılan dizilerine kadar toplumun genel müzik kültürünün aynası niteliğindedir. Çocuk şarkılarında konu, şarkının melodik yapısı kadar büyük bir önem taşır. Konular, çocuğun

yaşına, zevkine uygun olmalı, çocuğa doğru mesajları vermelidir. Şarkıların konusu, ait oldukları toplumun geleneğinden, değerlerinden çok etkilenir. İşte bu çalışma, Türk çocuk şarkılarının en çok hangi konularda yazıldığını tespit etmek üzere 1000 Türk çocuk şarkısı incelenerek yapılmıştır. Araştırmada incelenen 1000 Türk çocuk şarkısının 30 ana konu başlığında yazılmış olduğu tespit edilmiştir. Çalışmada kullanılan çocuk şarkıları, kütüphanelerden, albümlerden, müzik ders kitaplarından, eğitimcilerden, özel arşivlerden sağlanmıştır. (**KAYNAKÇA**'da yer alan müzik ders kitaplarında pek çok ortak şarkı bulunması nedeniyle, bu çalışmada ders kitaplardan alınan şarkı sayısı çok fazla değildir.)

**Tablo 1**'de Türk çocuk şarkılarında kullanılan konu başlıkları görülmektedir. Buna göre 'vatan sevgisi' Türk çocuk şarkıları içinde en çok işlenen konu olmuştur. Öyle ki, Türk çocuk şarkılarının hemen hemen dörtte birlik bölümü vatan sevgisi üzerine yazılmıştır. Çocuk şarkı kitaplarında ve müzik ders kitaplarında ikinci en yoğun kullanılan tür, konularını halk türkü ve şarkılarından alanlardır. Bu grupta yer alan şarkılar, genellikle sevgili, aşk temalarını işlerler. Halk türkülerinin ve şarkılarının kimi zaman bir bölümü, kimi zaman tamamı, zaman zaman sadeleştirilerek çocuk şarkı kitaplarına ve müzik ders kitaplarına alınmıştır. Hayvanları konu alan şarkılar ve mevsimler-aylar-günler konulu şarkılar Türk çocuk şarkılarında üçüncü en sık kullanılan şarkı gruplarıdır. Doğa-orman, tekerlemeler, dostluk-sevgi konuları sık kullanılan diğer konulardır.

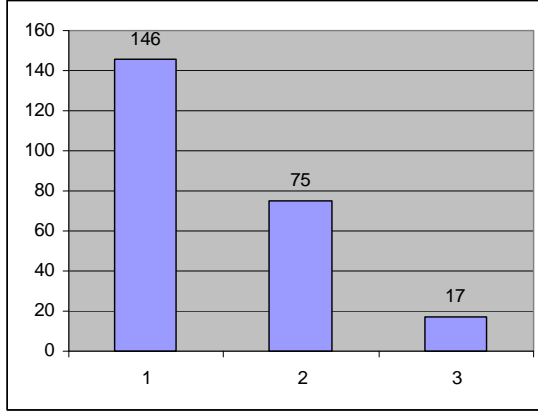
Vatan sevgisi konusu, Türk çocuk şarkıları içerisinde ise % 23,8 oranında işlenmiştir. Bu grup içerisindeki şarkılar, çocuklara vatan ve millet sevgisini ve bilincini kazandırmayı amaçlar. Türk çocuk şarkıları içerisinde bu konu, vatan-bayrak sevgisi, Atatürk sevgisi, Anadolu sevgisi olmak üzere üç alt başlığa ayrılmaktadır. Grafik 1'de çocuk şarkılarında vatan sevgisi konusunu işleyen çocuk şarkılarının ayrıldıkları alt başlıklar görülmektedir.

Kurtuluş Savaşı'nın ardından ilan edilen Cumhuriyet döneminde vatana, bayrağa, Atatürk'e olan sevgi çocuk şarkılarının konularında net şekilde görülmektedir. Özellikle ders kitaplarında vatan, bayrak, Atatürk, Anadolu sevgisini çocuklara kazandırmak, bu değerleri yaşatmak amacıyla konu sık sık işlenmiştir. 1930 ve 1970'li yıllar arasında vatan sevgisi konusu çok sık kullanılmıştır. Cumhuriyet'in ilanını takip eden ilk on yıl yazılan çocuk şarkılarının büyük bir bölümü vatan sevgisi konusundadır. Konunun kullanımında 1980'li yıllarda nispeten azalma yaşanmış ancak 1990'lı yıllardan itibaren tekrar yüksek bir kullanılma oranına erişilmiştir.

**Tablo1:** Türk Çocuk Şarkılarının Yazıldığı Konu Başlıkları

<b>Konu Başlığı</b>	<b>Kullanılma Sıklığı</b>	<b>Konu Başlığı</b>	<b>Kullanılma Sıklığı</b>
Vatan Sevgisi	238	Tutumluluk	12
Konularını halk türkü ve şarkılarından alan şarkılar	236	Yeryüzü-gökyüzü-zaman-uzay	12
Hayvanlar	49	Yeni yıl	11
Mevsimler-aylar-günler	49	Denizcilik	10
Doğa-Orman	48	Sosyal kuruluşlar	7
Tekerleme	46	Vücudu tanıma	7
Dostluk-Sevgi	36	Meslekler	6
Okul-kitap	31	Ninni	6
Dans-Oyun	30	Tatil	6
Ev-aile	28	Günlük yaşam	4
Öğrenme ve Sayma	24	İlahi	4
Sağlık	24	Haberleşme	3
Müzik	19	Şehirler-yörelere	3
Öğretmen sevgisi	18	Macera ve Yolculuk	1
Trafik ve Taşıtlar	17	Toplam 30 konu başlığı 1000 şarkı	
Köy ve Çiftlik Yaşamı	15		

**Grafik 1: ‘Vatan Sevgisi’  
Konusunu İşleyen Çocuk Şarkıları**



Vatan-Bayrak Atatürk Anadolu

‘Vatan sevgisi’ni konu alan çocuk şarkılarından sonra, çocuk şarkı kitaplarında ve müzik ders kitaplarında %23,6 oranla halk şarkı ve türküleri gelmektedir. Genellikle sevgili, aşk temalarını işleyen bu şarkı ve türküler, araştırmada tek bir başlık altında ele alınmıştır. Aşağıda bu gruba iki örnek verilmiştir:

*Bir dalda iki kiraz*

*Biri al biri beyaz*

*Eğer beni seversen*

*Mektubunu sıkça yaz*

*Ak koyun meler gelir*

*Dağları deler gelir*

*Hakikatli yar olsa*

*Geceyi böler gelir*

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, halk şarkı ya da türkülerinin genellikle kısa bir bölümü müzik ders kitaplarında ve çocuk şarkı kitaplarında kullanılmaktadır. Diğer ülkelerin çocuk şarkı dağarlarında da halk şarkıları sıkça yer almaktadır. Çocuğun içinde bulunduğu halk kültüründen alınmış bu türkü ya da şarkı bölümleri melodik anlamda çocuğa yakın gelmekte ve sevilmektedir.

Türk çocuk şarkı dağarında, ‘vatan sevgisi’ konulu şarkıların sayıca fazlalığı, diğer bir konu başlığında görülmez. Bu konuyu % 4,9, % 4,8, % 4,6 oranıyla hayvanlar, mevsimler-aylar-günler, doğa-orman konulu şarkılar ve tekerlemeler takip etmektedir.

Dostluk ve sevgi temalı şarkılar, Türk çocuk şarkılarında sık kullanılan bir diğer konudur. Bu grup içerisindeki şarkılar, dostluk, barış, kardeşlik, arkadaşlık kavramları üzerinde durur.

Ev yaşamı, aile sevgisi, anne ve baba sevgisi en çok işlenen 10. konudur. 2006 yılında tamamlamış olduğum doktora tez çalışmam, 2000 Türk ve Batı çocuk şarkısını tonal, ritimsel yapılar, ses alanı, tessitura özellikleri, konular, nüans özellikleri, hız terimleri, diziler, ses hareketlerinin niteliği ve yönü, ezgisel yapı karşılaştırmalarını konuları üzerine yapılmıştır. Tez çalışmalarım sürecinde, aile sevgisinin Batı çocuk şarkılarında Türk çocuk şarkılarına oranla çok daha az kullanıldığı, anne sevgisinin Türk çocuk şarkılarında Batı çocuk şarkılarına göre üç kat daha fazla olduğu, baba sevgisi temalı şarkıların Batı çocuk şarkılarında hiç kullanılmazken, Türk çocuk şarkılarında yer aldığını belirledim (Göher, 2006). Bu durum Türk'lerin toplumsal hayatında aile kavramına verdikleri önemin bir göstergesi olarak yansımaktadır.

Diğer ülkelerin çocuk şarkıları ile karşılaştırıldığında dikkat çeken bir başka sonuçta 'yeni yıl' konusudur. Türk çocuk şarkılarında, yeni yıl konulu şarkılar kullanım sıklığı bakımından 19. sıradadır ve genellikle müzik ders kitaplarında 1 Ocak'a yakın zamanda işlenmesi planlanan ünitelerde yer almıştır. Türk çocuk şarkı dağarında, yeni yıl sevinci ve yeni bir yılın başlamasının heyecanı üzerinde duran az sayıda şarkıya karşılık; Müslüman olmayan diğer pek çok ülkede yeni yıl konusu, daha çok yılbaşının dini önemi üzerine vurgu yapılarak çok daha sık işlenmiştir. Türk çocuk şarkılarında yeni yıl konusu 1950'li yıllardan sonra işlenmeye başlanmıştır.

Trafik konusunu işleyen Türk çocuk şarkılarının yıllar içindeki dağılımına bakıldığında, bu şarkıların 1960'lı yıllardan sonra artı gösterdiği görülür (Sağır, 2002). Türkiye'de araç artışı ve trafik sorunun o günlere kadar olmaması bu konuyla ilgili şarkı yazma gereğini doğurmamıştır. Ancak artan araç sayısına bağlı olarak gelişen trafik sorunları, bu konuya dikkat çekme ve bilgilendirme amaçlı çocuk şarkılarında da artışa neden olmuştur. Bu durum toplumsal değer yargılarıyla olmasa da toplumsal ihtiyaçlarla yakından ilişkilidir.

Türk çocuk şarkılarında diğer konular incelendiğinde, şarkıların büyük bölümünün, öğretmen, okul sevgisini, tutumluluk, temizlik, alışkanlıklarını, şehirleri, sayıları, meslekleri, vücudun bölümlerini, trafik kurallarını, sosyal kuruluşları (Kızılay gibi), yeryüzü şekillerini, gökyüzü cisimlerini, haberleşme aletlerini, taşıtları öğretmek amacı ile yazıldığı dikkat çekmektedir. Bu şarkılar, çocuğa ne yapması, nasıl yapması gerektiğini öğreten, bir takım bilgileri içeren şarkılardır. Bu durumda en önemli faktör, bu şarkıların ders ünitelerine göre yazılması, diğer çocuk şarkı kitaplarında da ders kitabı mantığı ile şarkı konuları belirlenmesidir. Şüphesiz müziğin öğretici, eğitici işlevi her zaman kullanılacaktır ve kullanılmalıdır. Çünkü müzikle öğrenilen bilgiler kalıcıdır ve müzikle öğrenmek, öğretmek zevkli ve kolaydır. Ancak çocuğun günlük yaşamını konu alan şarkıların, oyun ve dans şarkılarının % 10'un altında kalması da dikkat çekicidir. Öğrenilen çocuk şarkılarının okul sınırlarının dışına çıkması, günlük yaşamla bağ kurması, hayatla devam bulması adına çocuğun günlük yaşamını konu alan şarkılarının, oyun ve dans şarkılarının artması da



önem taşımaktadır. Nitekim 2000'li yıllardan sonra yayımlanan çocuk şarkı kitaplarında hayvanları, çocuğun günlük yaşamını, oyunları konu alan şarkıların sayısında artış görülmektedir.

Sonuçlar genel olarak değerlendirildiğinde, Türk çocuk şarkılarında vatan, bayrak, millet, Atatürk sevgilerinin ön plana çıkması ilk göze çarpan neticedir. Bu konu başlıkları Türk halkı için her zaman çok değerli olmuştur. Aile ve anne sevgisi de Türk çocuk şarkılarında, diğer pek çok ülkenin çocuk şarkılarına oranla yoğun işlenmektedir. Türklerde aile bağları ve annenin kutsallığı göz önünde bulundurulduğunda, çocuk şarkılarındaki bu sonuç şaşırtıcı değildir. Dostluk, arkadaşlık, hayvan sevgisi gibi konular, dünyadaki diğer çocuk şarkı dağarlarına paralel sıklıkta ele alınmıştır. Bunun yanında macera ve yolculuk, denizcilik, yeni yıl konularını işleyen çocuk şarkıları ise toplamda % 2'lik bir orana ancak erişmiştir. Bu sonuçlara göre, çocuk şarkıları çerçevesi içinde düşünüldüğünde, Türk çocuk şarkılarının konularının, Türk toplumunun değer verdiği, önemli bulduğu konuları yansıttığı belirtilebilir. Bu belirlemenin yanında konu başlıkları ve oranlarının belirtildiği bu çalışmada bir noktayı daha vurgulamak isterim: Müziğin temel taşlarından olan çocuk şarkılarında; sadelik, değerlere bağlılık, eğiticilik özelliklerinin yanında çocukların değişen ilgi ve ihtiyaçlarını da göz önünde bulunduran çocuk şarkılarının, mevcut çocuk şarkı dağarını desteklemesi ve konu yelpazesinin genişlemesi büyük önem taşımaktadır.

### KAYNAKÇA

Byrum, Liz Seelhooff. (1993). **The Library Of Children's Song Classics**. New York: A Division of Music Sales Corporation. New York.

Göher, Feyzan. (2006). **Türk ve Batı Çocuk Şarkılarının Karşılaştırmalı Analizi**. Yayınlanmamış doktora tezi.

Kaplan, Ayten. (2005). **Kültürel Müzikoloji**. İstanbul: Önsöz Basım Yayıncılık.

Sağır, Turan. (2002). **Cumhuriyetten Günümüze Okul Şarkıları Üzerine Bir İnceleme**. Yayınlanmamış doktora tezi.

Uçan, Ali. (2003). **Üçer Seçenekli Özgün Şarkılar**. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, Özkan Matbaacılık.

### ÇOCUK ŞARKILARININ TOPLANMASINDA KULLANILAN KAYNAKLAR

Acay, Sefai. (1990). **Mavi Bilye**. Ankara: Gökçe Ofset

Acay, Sefai. (1994). **Ezgi Yumağı**. Ankara: Gökçe Ofset.

Acay, Sefai. (1999). **İlköğretim Okulları İçin Şarkı Dağarcığı**. Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.

Akın, Cenan, M. Sun. (1987). **23 Nisan ve Millî Egemenlik Çocuk Şarkıları**. Ankara: TBMM Yayınları.

Akkaş, Salih. (1996). **İlköğretim Okulları için Müzik 1**. Ankara: Ocak Yayınları.

Akkaş, Salih. (1995). **İlköğretim Okulları için Müzik 2**. Ankara: Ocak Yayınları.

Akkaş, Salih. (1995). **İlköğretim Okulları için Müzik 3**. Ankara: Ocak Yayınları.

Akkaş, Salih. (1995). **İlköğretim Okulları için Müzik 4**. Ankara: Ocak Yayınları.

Akkaş, Salih. (1996). **İlköğretim Okulları için Müzik 5**. Ankara: Ocak Yayınları.

Akkaş, Salih. (1996). **İlköğretim Okulları için Müzik 6**. Ankara: Ocak Yayınları.

Akkaş, Salih. (1996). **İlköğretim Okulları için Müzik 7**. Ankara: Ocak Yayınları.

Akkaş, Salih. (1996). **İlköğretim Okulları için Müzik 8**. Ankara: Ocak Yayınları.

Angı, Hacı. (1986). **Marşlarda Türkülerde Atatürk**. Ankara: Kadioğlu Matbaası.

Atrek, Ferit Hilmi. (1947). **Orta Okul Müzik Kitabı**. İzmir: Ahenk Basımevi.

Aydın, Sevim, Aydın, Ş. (1994). **İlköğretim Müzik 1**. Ankara: Küre Yayıncılık.

Aydın, Sevim, Aydın, Ş. (1994). **İlköğretim Müzik 2**. Ankara: Küre Yayıncılık.

Aydın, Sevim, Aydın, Ş. (1994). **İlköğretim Müzik 3**. Ankara: Küre Yayıncılık.

Aydın, Sevim, Aydın, Ş. (1994). **İlköğretim Müzik 4**. Ankara: Küre Yayıncılık.

Aydın, Sevim, Aydın, Ş. (1994). **İlköğretim Müzik 5**. Ankara: Küre Yayıncılık.

Aydın, Sevim, Aydın, Ş. (1994). **İlköğretim Müzik 6**. Ankara: Küre Yayıncılık.

Aydın, Sevim, Aydın, Ş. (1994). **İlköğretim Müzik 7**. Ankara: Küre Yayıncılık.

Aydın, Sevim, Aydın, Ş. (1994). **İlköğretim Müzik 8**. Ankara: Küre Yayıncılık.

Aydıntan, Ziya, Egüz S. ( ). **Türkü ve Şarkularla Yeni Müzik Eğitimi**. Ankara: Kurtuluş Yayınları.

Aydoğan, Salih. (1982). **Yaşasın Müzik**. Ankara: Evrensel Müzik Evi.

Aydoğan, Salih. (1992). **Hayat Kaynağımız Müzik**. Ankara: Arkadaş Yayınları.

Aydoğan, Salih. (2003). **Renklerle Müzik Eğitimi**. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Aydoğan, Salih-Tunçer, H. (1998). **Ezgilerle Üniteler**. Ankara: Arkadaş Yayınları.

Ayparlar, Fatma. (1992). **Minik Serçe**. Antakya.

Birol, Bülent. (1992). **Ünitelere Göre Şarkı Dağarcığı**. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Yayınları.

Bolayır, Fethi ve başk. (1989). **İlkokul Müzik Eğitimi**. Ankara: Sanem Matbaacılık.

Canselen, Faik. (1953). **Müzik I**. İstanbul: Osmanbey Matbaası.

Canselen, Faik. (1953). **Müzik II**. İstanbul: Osmanbey Matbaası.

Canselen, Faik. (1956). **Eski ve Yeni Marşlarımız**. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.

Deliorman, Leyla. (2005). **Marşlarımız**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Diñer, Mahir. (1983). **Cıvı Cıvı Şarkılar**. Ankara.

Dönmez, Makbule. (2000). **İlköğretim Müzik VI-VII-VIII**. Ankara: Tütibak Yayınları

Ezgi, Suphi. (1933). **Nazari ve Amelî Türk Musikisi**. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Feridun, Mehmet Ali. (1929). **İlk Musiki Kitabı**. İstanbul: Tefeyyüz Kütüphanesi.

Hüseyin, Burhan. (2003). **Gizem'in Şarkıları**. Adana: Alev Dikici Basım.

İlik, Aydın. (1990). **Şiirlerle ve Şarkularla 23 Nisan**. Ankara: Vakıfbank Yayınları.

Karkın, Kadir. (1981). **İlgt.** İstanbul.

Karkın, Kadir. (2001). **İlköğretim Müzik VI-VII-VIII.** Ankara: Elit Yayıncılık.

Kıvrak, Yakup. (2000). **Çocuk Şarkıları I.** Ankara: ÇASEM Yayın.

Kocatepe, Aysun. (1995). **Çocuk Şarkıları.** İstanbul: Hürriyet Gazetesi Yayınları.

Okyay, Erdoğan. (1973). **Dereden Tepeden.** Ankara: Filarmoni Derneği.

Okyay, Erdoğan. (1996). **Okul Müzik Eğitimi.** Ankara.

Özbek, Mehmet. (1994). **Ortaokul Müzik Ders Kitabı.** Ankara: Üner Yayınları.

Özbek, Mehmet. (1988). **Müzik Eğitimi.** Ankara: Üner Yayınevi.

Özen, Kemal. (1992). **Müzik.** Ankara: Emel Yayınevi.

Özgül, İlhan. (2000). **Müzik Eğitimi ve Öğretimi.** Ankara: Gazi Kitabevi.

Öztürk, Ayten. (2004). **Okul Öncesi Eğitimde Müzik.** İstanbul: Morpo Kültür Yayınları.

Öztürk, Ferda. (2002). **Okul Öncesi Çocuklara 100 Şarkı.** İstanbul: Ya-Pa Yayın Pazarlama.

Saraç, Gürsan. (2001). **Sevgiye Davet.** Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.

Saraç, Gürsan. (2003). **Çevremizdeki Yaşam.** İstanbul: Ya-Pa Yayın Pazarlama San. Tic. A.Ş.

Seyrek, Hilmi. ( ) **Anaokulları ve Anasınıfları için Şarkı Dağarcığı.** İzmir: Müzik Eserleri Yayınları.

Sun, Muammer. (1997). **Şarkılarla Türkülerle Temel Müzik Eğitimi.** Ankara: Doruk Yayınevi.

Sun, Muammer. (2004). **Kır Çiçekleri.** Ankara: Ajans Türk Basın.

Sun, Muammer, İ. Sun ve L. Kuterdem. (2005). **Seksen Yılı En Güzel Okul Şarkıları.** Ankara: Ajans Türk Basın.

**TRT Çocuk Şarkıları Kitabı.** (2005). Ankara: Yayın No: 84 Çok Sesli Müzikler Müdürlüğü 2. Baskı.

Yıldız, H. ve M. Çam. (1995). **İlköğretim Okulları için Müzik Ders Kitabı Müzik 7.** Ankara: Özgün Matbaacılık.

Yönetken, Halil B. ve başk. (1996). **Müzik Öğretimi.** Ankara: ALF Matbaası.

## **KORO MÜZİĞİNİN TOPLUMSAL İŞLEVLERİ AÇISINDAN TÜRKİYE KOROLAR ŞENLİĞİNİN KAZANDIRIŞLARI ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME**

**GÖKÇE, Mete**  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### **ÖZET**

Müziğin insan üzerindeki işlevleri birçok yapıdan geniş, etkin ve çeşitlidir. Müziğin insan yaşamında ilk müziksel olma yarattığı anne karnında ve doğum anındaki ilk dünyaya gelişindeki sesli merhabadan ibarettir. Bu yapı, müzikle insan arasında duyuşsal bir etkilenme doğurmaktadır. Bu etki, insanı müziksel bir varlık yapısına dönüştürür. Bu yapı, insanın kendi gelişiminde çok önemli bir rol oynayacak ve müziğin içinde bulundurduğu etkin işlevsellikler, bireyin gelişim evrelerinde oldukça önemli bir süreç teşkil edecektir.

Müziğin işlevsel etki çeşitleri içinde koro müziği oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Toplumların gelişmesinde, koro müziği eğitimi ile kalabalık insan yapılarına kolay ulaşılabilen ve etkin bir öğrenme, kültürlenme ve olgunlaşma biçimi katmaktadır.

Koro eğitimi, bireyin müziksel gelişimlerinin yanında ayrıca, sosyal, kültürel, psikolojik yaşamın açılarında etkisi olan bir kültürel eğitimidir. Koro müziğinin eğitsel gücüne toplumsal olarak büyük önem veren Avrupalı ve diğer dünya ülkelerinde, bireylerin yaşamlarında ne gibi olumlu kazanımların gözüktüğü bugün bu toplumların yaşayış ve hayata bakış biçimlerinde görülmektedir.

Bunların paralelinde; ulusal koro müziğimizin gelişiminde koro kültürümüzün yapısal oluşumlarında cumhuriyetimizin kuruluşundan bu yana devlet müzik, sanat, eğitim politikalarıyla gerekse sivil kuruluşların girişimleri ile Türk koro müziği ve kültür yapısı gelişimini sürdürmektedir.

Bu sebeple; ulusal müzik kültürümüzün ve koro müziği eğitiminin toplumsal alana geniş yaygın bir şekilde genel, özengen, mesleksel müzik eğitimi içerisinde evrensel anlamda daha da yaygınlaşması düşüncesiyle kurulan Türkiye Polifonik Korolar Derneğinin 1996 yılından beri her yıl düzenlemiş olduğu “Türkiye Korolar Şenliği” bu anlamda çok önemli bir koro kültürü eğitimi kazandırma girişimi ile toplumsal bir sanatsal ve kültürel buluşmadır.

Bu yıl 12’ncisi düzenlenecek olan şenliğin koro müziğinin toplumsal, bireysel, kültürel, ekonomik, eğitimsel işlevleri ve genel, özengen, mesleksel koro eğitimleri ve kültürleri arasındaki gelişmelerin, bire bir görüşme, tarama, sayısal verilerin bildiri kapsamında değerlendirilerek Türkiye Korolar Şenliği’nin Türk ulusal koro müziği ve eğitimine, Türk toplumuna sanatsal kazanımlarının bir sayısal iz haritası çıkartılarak şenliğin müziksel ve toplumsal paralellikteki işlevsel kazanımlarının yapısı aktarılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Koro müziği, insan-toplum ve müzik, Türkiye Korolar Şenliği.

### ABSTRACT

Functions of music on humans is extensive, effective and various in many aspects. The first introduction of music in human life is the welcoming voice at the moment of birth. This structure causes a perceptual influence between the music and the human. This effect transforms the human to a musical being. This structure will play a very important role in the human's self development and the effective functionalities that the music contains will be an important process during the development periods of the individual.

Chorus music has an important place in functional effects of music. With the chorus music education huge masses can be reached and this adds a learning, culture and maturation to the development of societies.

Chorus education is a culture that has effect on social, cultural, psychological living aspects of the individual besides his musical development. In European and other world countries where the educational power of the chorus music is considered as very important, the gains of the individuals can be clearly seen in the social lives and points of views of these societies.

In parallel to these; our national chorus music and its cultural structure continues to develop with the music, art, and education policies of the government and civic institutes' efforts since the foundation of the republic.

For this reason; Türkiye Polyphonic Chorus Association, founded to promote our national music culture and chorus music education in the society in a more general, amateurish, universal way in occupational music education, has been holding "Türkiye Chorus Festival" since 1996. This is a very important artistic and cultural meeting in order to give a chorus culture education.

This year the 12<sup>th</sup> festival will be hold and a political trace map will be prepared to show chorus music's social, individual, cultural, economic, educational functions and developments between general, amateurish, occupational chorus educations and cultures by making one-to-one evaluations, scannings, and numerical data comparisons. This will expose the festival's structural gains in musical and social parallel.

**Key Words:** Chorus music, human-society and music, Türkiye Chorus Festival.

### GİRİŞ

Eğitim, insan için yaşamın en temel ihtiyaçlarının başında gelmektedir. Eğitim, bireysel, yaşamsal ve kültürel alanda, bireyin zenginleşmesini sağlar. Bundan dolayı ki insan eğitime muhtaç bir varlıktır.

İnsan gelişimini etkileyen birçok alanlar vardır. Matematik, fen, edebiyat,

felsefe, psikoloji, sosyoloji, kültür, ekonomi, sanat vb. gibi alanların her biri önem teşkil eder. Bu alanların en başında, sanat eğitimi içinde yer alan müzik eğitimi gelmektedir.

Birey olarak insan biyopsişik, toplumsal ve kültürel bir varlık olup, bedensel, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranış yapılarıyla bir bütündür. (Uçan, 1997; 27). Bu özellik, insan yapısını çok önemli kılar. Müzik eğitimi bu yapıyı geliştirebilen ve etkileyen çok etkin bir alandır.

Müzik eğitiminin içinde yer alan en etkin eğitimlerin başında korolar aracılığı ile yapılan müzik eğitimi yer almaktadır.

### 1. İnsan-Toplum ve Koro Müziği

İnsanın en önemli iletişim aracı sesidir. İnsan konuşabilmeyi, çevresiyle etkileşim içinde olabilmeyi sesiyle sağlar. İnsanın biyolojik yapısında var olan ses, ayrıca müziksel olarak da bir çalgıdır. Sesini kullanan insan, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir çalgıya sahip olarak yaşamaktadır. İnsan sesinin bu yapısı, koro müziği ile arasındaki etkileşimi çağlar öncesine kadar götürür. İlkel kavimlerde toplu olarak yapılan törenler, eğlenceler toplu şarkı söyleme şeklinde olmuştur. Bu da koro müziği geleneğinin ilk oluşumlarını göstermiş ve bugünlere kadar gelmiştir.

Koro müziğinin, diğer müzik alanlarından farklı oluşunun en belirgin özeliği, sesin her ortamda, her şekilde, her durumda kullanılabilmesi ve işlenebilmesidir. Korolar, toplumları en etkin, en yaygın, en çabuk ve en ucuz biçimde etkileyebilen bir eğitim modelidir. Bir mahallede, okulda, bir ceza evinde ya da oturduğunuz sitede, çalıştığınız iş yerinizde, küçük bir kasabada hemen bir koro oluşturabilirsiniz. Çünkü sesin çalgı olma özelliği bu durumu kolaylaştırır. İnsan sesi, diğer çalgılara göre işlenmeye, kullanılmaya daha hazır bir yapıdadır. Bu özellik diğer çalgı alanlarında bu kadar olanaklı değildir. Daha uzun süreçlere ve eğitimlere gereksinim vardır. Bundan dolayıdır ki, korolar oluşturmak ve korolardan müziksel sonuç almak, diğer bireysel çalgı eğitimleri, toplu çalgı-orkestra topluluklarına göre daha çabuk ve daha yaygın biçimde yapılabilmektedir. Koro eğitimi ve yönetimi, kendine özgü (müziksel) bir “insan ve toplum eğitimi ve yönetimi”dir (Uçan, 2001; 31). Bundan dolayıdır ki, koro müziği ve eğitimi bireylerin ve toplumların gelişmesinde etkin bir yapıya sahiptir.

Koro müziği ve eğitim yöntemleri, koro içindeki bireye dolaylı olarak birçok yönden kazanımlar sunar. İnsan yaşamında koroların **bireysel, çevresel, toplumsal, eğitimsel, psiko-sosyal, kültürel ve ekonomik** alanlarda işlevleri bulunmaktadır (Apaydın, 2006). Korolarda şarkı söyleyen bireyler, çevresinde uyumlu olmayı, çevresiyle etkileşebilmeyi, farklı yapıdaki bireyleri tanımayı, onlarla aynı vücut dilinde anlaşabilmeyi, farklı kültürlerdeki toplumları tanımayı öğrenir. Korolarda aldığı müziksel eğitim ve müziksel çalışma kültürünün kazanımlarıyla, bilinçli ve dikkatli çalışmayı, programlı olabilmeyi,

duyuşsal, devinişsel ve bilişsel alanlarda gelişimler gösterme de kazanımlar yaşar. Bu yapılarıyla korolar, bireye toplum içinde sosyal olan faydalı bir birey olabilmeyi, ortaya koyduğu etkinliklerle kültürel kazanımlar elde etmesini ve kazanımlarını çevresiyle, toplumuyla paylaşıp aktaran bir birey olur. Ayrıca söylenen şarkıların ifade güçleriyle geniş çevreleri etkileyen, verilen konserlerle bireyde kendisine ve çevresine güven veren bir yapı kazanmasında etkin olur. Toplu yapılan etkinliklerle ekonomik davranışlarını yöneten, grup bilinciyle ortak kazançlar elde etmek üzere konserler düzenleyen ve bu alanda korolarda üretilen sanatsal üretimlerini birçok festival, konser gibi etkinliklerde sergileyerek, ekonomik kazanımlar elde etme ve bilinçli bir şekilde tüketim yapabilme becerisi adına, birçok kazanımlar elde edebilmektedir. Bütün bu kazanımlar koro kültürlerini oluşturmaktadır.

Toplumların en küçük yapı taşı insan olduğuna göre ve korolar da bireylerden oluşan bir topluluk olduğuna göre yukarıda söz edilen işlevler, koro müziği ile yoğun etkileşimler içinde bulunan toplumların, yaşam ve kültür biçimlerine değerler katar.

İsa'dan sonra Antakya, İskenderiye, Kudüs, İstanbul ve Roma'da bulunan kiliselerdeki papazlar, Hristiyanlığı, ilahîler ve şarkılar aracılığı ile yayabilmek için çaba gösteriyorlardı.

Her biri ayrı müziksel tondan, ayrı ezgilerden ve ayrı yapıdaki şarkı ve ilahilerden oluşan bu müziksel seslendirme, 650 yıl geleneksel, bireysel yapısını korudu ve tek sesli olarak sürdürülen bu devinim, toplumlar üzerinde yeterli bir kültürel birikiminin oluşmasını sağlayamadı. Roma kilisesindeki papa Gregor, örgütlü bir şarkı söyleme gereksinmesi duyarak "Gregor ezgileri"ni üretip, tüm kiliselerin bu şarkıları aynı biçimde söylemesine yönelik çalışmalarda bulundu. 750 yılında aynı amaca yönelik olarak Scola-cantorum adlı "birlikte şarkı söyleme okulu" açıldı. Bu okul örgütlü ve bilimsel olarak, korolar aracılığı ile şarkı söyleme ve daha sonra oluşacak sanatsal ve kültürel gelişimlerin toplum içinde doğup büyüüp geliştiği ve bugünkü Batı sanatı ve kültürünün temelini atıldığı okul olmuştur (Apaydın, 2006).

Bu tarihsel kökenleriyle, koro kültürüne çok eski zamanlarda ulaşmış olan Avrupalı ve diğer dünya ülkelerinin, kendi kültürlerindeki gelişimlerinin, korolarla yapılan eğitimler sonucu olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Böylelikle, Avrupa'da ve diğer medenî toplumlarda korolar büyük önem taşıya gelmişlerdir. Hemen her yapıda, her yaş grubunda koro toplulukları oluşturarak, büyük koro toplulukları hâlinde şarkılar eşliğinde etkileşimler ve kültürleşmeler yaşamaktadırlar. 2001 verilerine göre Almanya'da 60.000 dolayında koro bulunmaktadır. Her yaş grubundan ve amatör profesyonel her düzeydeki 60.000 koroda aynı anda 3.000.000 kişi koro müziği aracılığıyla, müziğin bireye ve topluma kazandırabileceklerini bünyelerine alarak, onu yapıp yaşar bir konumda bulunmaktadır (Apaydın, 2001; 134). Aynı şekilde İtalya İngiltere, Fransa ve ABD gibi ülkelerde aynı rakamlarda koro sayıları bilinmekte,



komşumuz Bulgaristan'daki koro sayısının 10.000 üzerinde olduğu bilinmektedir. Avrupa koro kültürü özellikle 20. yüzyılda iyice artan Avrupa koro festivalleri ile yaygınlığını iyice artırmış, bunun uzantısında Avrupa Korolar Birliği'nin (Europa Cantat) oluşmasına neden olmuştur. Spor alanında olduğu gibi 2000 yılında itibaren her iki yılda bir düzenlenen, bu yıl Avusturya'da beşincisinin düzenleneceği, koro müziği alanında dünya coğrafyasını bir araya getiren, koro olimpiyatları (World Choir Games) düzenlenmeye başlanmıştır. Buna benzer birçok etkinliklerle, koro müziğinin toplumsal gücü ile milyonlarca kültürdeki insanlar, bir araya gelerek, çok büyük etkileşimler yaşamaktadırlar.

Bugün özellikle Avrupa coğrafyasını, binleri bulan koro festivalleri, yarışmaları ile bir koro cennetine benzetebiliriz. Bu yapılarıyla nesilden nesillere koro kültürünün devam ettiği ve bu kültürün etkisiyle, çağdaş bir yaşam gücüne ulaşmış toplum yapılarının olduğu ortaya çıkmaktadır.

Ülkemiz koro müziği eğitimi ve kültürünü inceleyecek olursak, özellikle cumhuriyet politikalarıyla oluşan musiki muallim mektebi ve bünyesinde oluşan ilk koro toplulukları, sonrasında kurulan konservatuvar, opera koroları, halk evlerinde oluşan koro toplulukları, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu bünyesinde oluşturulan çok sesli gençlik ve çocuk koroları, Türk koro kültürünün oluşmasında ilk önemli atılımlar olmuşlardır. Daha sonrasında koro kültürü ve müziğinin devlet politikalarının yanı sıra, sivil toplum kuruluşları ile de etkin bir biçimde yaygınlaştırılması gerekliliği düşüncesiyle, ilk olarak, 1989 yılında Türkiye Polifonik Korolar Derneği kurulmuş ve bu oluşumun takipçisi olarak Mersin ve Adana polifonik korolar dernekleri kurulmuştur. Bu çalışmalarla 1980'li yıllardan sonra, ülkemizde koro müziği toplumsal alana yayılabilen ve bir kültür hâlinde gelişimini hızlı bir şekilde devam ettiren bir yapıya kavuşmuştur.

Bu alanda ülkemizde sivil bir hareket olarak kurulmuş olan derneğin temel amacı, "Ulusal müzik kültürümüzün evrensel boyut kazanmasında, polifonik koro müziği öneminin bilinci içinde, koro müzik türünü toplumumuzda da yaygınlaştırılarak, Türk Koro Müziğinin evrensel müzik dünyasında yerini almasına yardımcı olmaktır." **Ayrıca bünyesinde ve çevresinde korolar kurmak, koro müziği eğitimi yapmak, koro kültürünü geliştirmek, koro konserleri düzenlemek ve bant kayıtları yapmak amacıyla Türkiye'de "Scola-Cantorum" örneğinde olduğu gibi koro müziği eğitim merkezini kurmuştur.** Derneğin diğer bir önemli etkinliği ise, 1996 yılından bu yana Ankara da düzenlemekte olduğu, Türk koro kültürünün gelişmesinde çok büyük bir etken olan "Türkiye Korolar Şenliği" etkinliğidir.

12 yıldır düzenlenmekte olan Türkiye Korolar Şenliği'nin bugüne kadar hiç araştırılmamış olan sayısal değerlerini ortaya çıkararak, Türk müzik kültürüne, koro müziği kültürüne genel katkıları üzerinde değerlendirmelerde bulunmak üzere, bir koro eğitmeni ve yöneticisi olarak bu çalışmayı gerçekleştirmiş bulunmaktayım.

## 2. Türkiye Korolar Şenliği

Türkiye Korolar Şenliği'nin ülkemiz toplumuna, koro kültürüne ve eğitimine katkılarının belirlenmesi açısından, 12 yıl boyunca sürmekte olan şenliğin sayısal bir iz haritası çıkarılmıştır. Bu çalışmalarda şenliğin 12 adet şenlik tanıtım kitapları her yönüyle taranarak, ayrıca derneğin yöneticileri ile bir-bir görüşmeler sonucu oluşturmuş olduğum sayısal değerler elde edilmiştir. Türkiye Korolar Şenliklerine koro şefi ve değerlendirme kurulu üyesi olarak katılımlarımdaki gözlemlerim ve 12. Türkiye Korolar Şenliği'nde, birçok korist, koro şefi, müzik eğitimcisi, akademisyenler, dinleyiciler ve çeşitli alanlarda şenliklere katkıda bulunan bireylerle yaptığım bire bir görüşmelerin eşliğinde, aşağıdaki oluşturmuş olduğum başlıklar altında tablolar elde edilmiş ve bu sonuçlar üzerinden genel değerlendirmeler yapılmıştır.

Şimdi aşağıda oluşturmuş olduğum başlıklara göre şenliklerde oluşan sayısal değerleri inceleyelim.

### A. Koro türlerine göre katılımcı koro sayısal değerleri ve genel toplamı

**Tablo 1**

Koro Türleri	1. Şenlik	2. Şenlik	3. Şenlik	4. Şenlik
Eğt.Fak.Müzik Eğt Bölüm Koroları	1	5	6	3
İlk Öğretim Çocuk Koroları	-	1	3	4
Lise Koroları	2	3	3	4
Özel İlköğretim minik-Çocuk	1	3	5	3
Özel Lise Koroları	3	4	2	3
Askerî-Polis Koroları	-	2	2	2
Üniversite Koroları (konsv .gsf,diğer,genel)	-	1	1	3
Dernek-vakıf-belediye minik-çocuk koroları	2	5	3	6
Dernek Gençlik Koroları	1	1	1	2
Dernek Büyük-Yetişkin Koroları	1	1	1	1
Anadolu Güzel Sanatlar liseleri Koroları	-	-	3	3
Özel Amaçlı Vokal koroları	2	4	6	5
Radyo-televizyon koroları	1	-	-	-
Radyo-televizyon çocuk koroları	-	1	-	-
Vakıf-Dernek Kızlar-Kadın Koroları	1	2	1	1
Üniversite Çocuk Koroları	-	-	-	2
Dernek Koroları	3	4	4	4
Opera-senfonu çocuk korosu	-	-	2	1
Devlet Korosu	-	-	-	-
Yabancı Koro				
<b>Toplam</b>	<b>18</b>	<b>37</b>	<b>43</b>	<b>47</b>

Tablo 2

Koro Türleri	5. Şenlik	6. Şenlik	7. Şenlik	8. Şenlik
Eğt.Fak.Müzik Eğt Bölüm Koroları	3	5	5	7
İlk Öğretim Çocuk Koroları	9	11	14	8
Lise Koroları	7	8	7	6
Özel İlköğretim minik-Çocuk	8	7	10	8
Özel Lise Koroları	-	-	1	1
Askerî-Polis Koroları	3	3	5	4
Üniversite Koroları (konsv.gsf,diğer,genel)	8	3	5	-
Dernek-vakıf-belediye minik-çocuk koroları	7	7	13	18
Dernek Gençlik Koroları	3	3	4	6
Dernek Büyük-Yetişkin Koroları	2	2	1	4
Anadolu Güzel Sanatlar liseleri Koroları	2	2	5	16
Özel Amaçlı Vokal koroları	6	10	9	6
Radyo-televizyon koroları	-	1	1	-
Radyo-televizyon çocuk koroları				1
Vakıf -Dernek Kızlar-Kadın Koroları	2	2	3	2
Üniversite Çocuk Koroları	1	2	1	1
Dernek Koroları	3	3	3	3
Opera-senfonî çocuk korusu	1	4	1	1
Devlet Korusu	-	-	1	1
Yabancı Koro		1		1
<b>Toplam</b>	<b>65</b>	<b>74</b>	<b>89</b>	<b>94</b>

**Tablo 3**

Koro Türleri	9. Şenlik	10. Şenlik	11. Şenlik	12. Şenlik	Toplam*
Eğitim .Fak.Müzik Eğt. Bölüm Koroları	8	5	6	3	57
İlk Öğretim Çocuk Koroları	2	4	3	6	65
Lise Koroları	6	5	1	4	56
Özel İlköğretim minik-Çocuk	2	4	5	3	59
Özel Lise Koroları	1	1	-	-	16
Askerî-Polis Koroları	2	2	1	1	27
Üniversite Koroları (konsv.gsf,diğer,genel)	4	4	7	4	40
Dernek-vakıf-belediye minik-çocuk koroları	13	10	11	14	109
Dernek Gençlik Koroları	2	2	1	1	27
Dernek Büyük-Yetişkin Koroları	4	1	1	2	21
Anadolu Güzel Sanatlar liseleri Koroları	12	14	16	16	89
Özel Amaçlı Vokal koroları	10	5	9	7	79
Radyo-televizyon koroları	-	1	-	-	4
Radyo-televizyon çocuk koroları			2		4
Vakıf -Dernek Kızlar-Kadın Koroları	2	2	3	3	24
Üniversite Çocuk Koroları	1	-	-	-	8
Dernek Koroları	2	2	3	2	36
Opera-senfonu çocuk korusu	3	2	2	2	19
Devlet Korusu	1	1	3	1	8
Yabancı Koro	-	-	-	-	2
<b>Toplam</b>	<b>75</b>	<b>65</b>	<b>74</b>	<b>69</b>	<b>750</b>

\* Şenliğe birden fazla katılan korolar, her katılışında değerlendirmeye alınmıştır.

### C. Şenliklerde yer almış toplam koro sayısı

**Tablo 4**

<b>260 koro**</b>
-------------------

\*\* Bu değerlendirmede, şenliğe birden daha çok katılan korolar yalnızca bir koro olarak sayılmıştır.

D. Yetişkin erkek-kadın/minik-çocuk korist sayıları ve genel toplamı

Tablo 5

Koro Türleri	1. Şenlik						2. Şenlik						3. Şenlik							
	Sop.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.	Sop.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.	Sop.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.	Sop.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.
Eğt Fak.Müz.Bl..K	8	8	8	10	34	44	44	34	35	157	67	56	45	47	215					
Lise Korusu	34	24	17	18	93	43	33	22	25	123	30	29	11	12	82					
Özel lise Korusu	71	29	22	27	149	79	53	24	35	191	44	41	17	15	117					
Üniversite Korusu	-	-	-	-	-	6	6	8	6	26	8	7	7	5	27					
Gençlik Korusu	12	10	7	9	38	15	12	11	13	-	8	6	6	6	26					
Yetişkin Korusu	15	9	7	5	36	12	9	8	6	35	15	9	14	8	46					
A.G.S.L.Korusu.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	33	32	23	22	110					
Özel Amaçlı Koro	5	5	6	6	22	21	16	14	13	64	31	23	25	24	103					
Devlet Korusu	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-					
TRT-Radyo Korusu	44	26	31	23	124	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-					
Dernek Korusu	28	17	10	12	67	37	32	22	23	114	51	36	17	26	130					
Der.Vak.kadın-kız.	13	11	-	-	24	17	16	-	-	33	8	9	-	-	17					
Yabancı Koro	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-					
Askeri Koro	-	-	-	-	-	-	-	-	63	-	-	-	-	77	-					
<b>Toplam</b>	<b>230</b>	<b>139</b>	<b>108</b>	<b>110</b>	<b>587</b>	<b>286</b>	<b>216</b>	<b>138</b>	<b>155</b>	<b>794</b>	<b>295</b>	<b>248</b>	<b>165</b>	<b>165</b>	<b>873</b>					

Tablo 6

Koro Türleri	4. Şenlik					5. Şenlik					6. Şenlik				
	Sop	Alt.	Ten.	Bas.	Top.	Sop.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.	Sop	Alt.	Ten.	Bas.	Top.
Eğt Fak.Müz.Bl..K	29	28	20	22	99	21	21	34	28	104	55	50	46	40	191
Lise Korusu	51	51	23	24	149	69	68	53	56	246	105	91	45	48	289
Özel lise Korusu	41	35	25	25	126	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Üniversite Korusu	30	28	21	19	98	72	71	51	50	244	25	26	18	18	87
Gençlik Korusu	44	30	23	21	118	28	26	25	25	104	34	20	18	14	
Yetişkin Korusu	11	9	6	4	30	26	19	12	11	68	23	18	12	10	63
A.G.S.L.Korusu.	43	38	27	28	136	22	23	17	18	80	35	35	17	15	102
Özel Amaçlı Koro	50	33	28	31	142	38	31	26	55	150	58	50	49	45	202
Devlet Korusu	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TRT -Radyo Korusu	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	35	27	14	12	88
Dernek Korusu	34	27	22	25	108	22	23	21	19	85	23	23	17	18	81
Der.Vak.kadın-kız.K.	6	5	-	-	11	16	14	-	-	30	23	16	-	-	39
Yabancı Koro	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Askerî Koro	-	-	-	65	-	-	-	-	60	-	10	8	-	87	18
<b>Toplam</b>	<b>339</b>	<b>284</b>	<b>195</b>	<b>199</b>	<b>1017</b>	<b>314</b>	<b>296</b>	<b>239</b>	<b>262</b>	<b>1111</b>	<b>426</b>	<b>364</b>	<b>236</b>	<b>220</b>	<b>1246</b>

Tablo 7

Koro Tür'leri	7. Şenlik						8. Şenlik						9. Şenlik					
	Sop.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.		Sopr.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.		Sopr.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.	
Eğt Fak.Müz.Bl..K	60	45	53	52	210		90	70	67	57	284		118	86	78	78	360	
Lise Korusu	99	85	54	61	299		70	55	27	32	184		51	49	28	34	162	
Özel lise Korusu	27	21	13	12	73		21	23	10	12	66		15	14	10	7	46	
Üniversite Korusu	60	48	51	47	206		-	-	-	-	-		30	28	26	28	112	
Gençlik Korusu	52	45	37	32	166		52	59	40	36	187		25	19	18	20	82	
Yetişkin Korusu	11	7	5	4	27		40	33	22	20	115		33	16	19	13	81	
A.G.S.L.Korusu.	63	55	37	36	191		196	175	116	97	584		149	126	86	79	440	
Özel Amaçlı Koro	69	55	44	47	215		43	30	24	24	121		94	76	54	49	273	
Devlet Korusu	9	6	4	4	23		9	7	4	4	24		9	4	8	5	26	
TRT-Radyo Korusu	31	15	26	22	94		-	-	-	-	-		-	-	-	-	-	
Dernek Korusu	25	21	19	16	81		14	11	13	12	50		24	20	17	14	75	
Der.Vak.kadın-kız.K.	46	30	-	-	76		32	16	-	-	48		30	30	-	-	60	
Yabancı Koro	-	-	-	-	-		12	10	8	8	38		-	-	-	-	-	
Askeri Koro	-	-	-	-	-		-	-	-	63	-		-	-	-	90	-	
<b>Toplam</b>	<b>552</b>	<b>433</b>	<b>343</b>	<b>333</b>	<b>1661</b>		<b>579</b>	<b>489</b>	<b>331</b>	<b>302</b>	<b>1701</b>		<b>578</b>	<b>468</b>	<b>344</b>	<b>327</b>	<b>1717</b>	

Tablo 8

Koro Türleri	10. Şenlik				11. Şenlik				12. Şenlik						
	Sop.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.	Sopr.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.	Sopr.	Alt.	Ten.	Bas.	Top.
Eğt Fak. Müz. Bl. K	72	59	49	54	234	78	67	55	55	255	42	36	26	26	130
Lise Korusu	57	54	28	30	169	9	8	7	7	31	41	43	21	24	129
Özel İse Korusu	17	18	7	5	47	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Üniversite Korusu	37	33	30	28	128	81	70	58	68	277	46	34	28	35	143
Gençlik Korusu	21	10	10	13		12	9	7	6	34	11	8	6	6	31
Yetişkin Korusu	11	14	6	5	36	12	12	5	6	35	26	28	10	9	73
A.G.S.L.Korusu.	157	133	98	100	488	174	163	103	104	544	202	198	154	138	692
Özel Amaçlı Koro	39	41	39	27	146	68	56	44	52	220	64	54	44	43	205
Devlet Korusu	6	7	4	4	21	-	-	-	-	-	4	5	3	5	17
TRT-Radyo Korusu	23	18	14	12	67	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Dernek Korusu	14	10	7	11	42	18	11	11	11	51	11	7	7	9	34
Der. Vak. kadın- kız. K.	27	27	-	-	54	41	29	-	-	70	35	33	-	-	68
Yabancı Koro	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Askerî Koro	7	10	41	48	106	-	-	-	26	-	-	-	-	28	-
<b>Toplam</b>	<b>488</b>	<b>434</b>	<b>333</b>	<b>337</b>	<b>1592</b>	<b>493</b>	<b>425</b>	<b>290</b>	<b>309</b>	<b>1517</b>	<b>482</b>	<b>446</b>	<b>299</b>	<b>295</b>	<b>1522</b>



**Tablo 9**

Şenlik	Soprano	Alto	Tenor	Bas
1	230	139	108	110
2	286	216	138	155
3	295	248	165	165
4	339	284	195	199
5.	314	296	239	262
6	426	364	236	220
7	552	433	343	333
8	579	489	331	302
9	578	468	344	327
10	488	434	333	337
11	493	425	290	309
12	482	446	299	295
<b>Toplam</b>	<b>5062</b>	<b>4242</b>	<b>3021</b>	<b>3014</b>
			Erkek yetişkin	
			654	
	KADIN KORİST		ERKEK KORİST	
	9304		6035	
	TOPLAM YETİŞKİN ERKEK-KADIN KORİST			
	15993			

**Tablo 10**

Koro Türleri	1. Şenlik			2. Şenlik			3. Şenlik		
	kız	erkek	Toplam	kız	erkek	Toplam	kız	erkek	Toplam
İlk öğretim çocuk koroları	-	-	-	57	8	65	76	37	113
Özel ilköğretim çocuk koroları	25	7	32	44	42	86	120	74	194
Dernek-vakıf-belediye çocuk	56	15	71	124	37	161	86	29	115
Opera-senfoni çocuk	-	-	-	-	-	-	71	26	97
Üniversite çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Asker çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TRT-radyo çocuk	-	-	-	34	17	51	-	-	-
Yabancı çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>81</b>	<b>22</b>	<b>103</b>	<b>259</b>	<b>104</b>	<b>363</b>	<b>353</b>	<b>166</b>	<b>519</b>

Tablo 11

Koro Türleri	4. Şenlik			5. Şenlik			6. Şenlik		
	kız	erkek	Toplam	kız	erkek	Toplam	kız	erkek	Toplam
İlk öğretim çocuk koroları	93	25	118	241	105	346		118	368
Özel ilköğretim çocuk koroları	105	31	136	242	159	401	154	98	252
Dernek-vakıf-belediye çocuk	220	67	287	244	136	380	276	89	365
Opera-senfoni çocuk	63	17	80	47	19	66	166	48	214
Üniversite çocuk	50	10	60	26	14	40	29	39	68
Asker çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TRT-radyo çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Yabancı çocuk	-	-	-	-	-	-	20	-	20
<b>Toplam</b>	<b>531</b>	<b>150</b>	<b>681</b>	<b>800</b>	<b>433</b>	<b>1233</b>	<b>895</b>	<b>392</b>	<b>1287</b>

Tablo 12

Koro Türleri	7. Şenlik			8. Şenlik			9. Şenlik		
	kız	erkek	Toplam	kız	erkek	Toplam	kız	erkek	Toplam
İlk öğretim çocuk koroları	358	135	493	196	83	279		32	89
Özel ilköğretim çocuk koroları	234	115	349	193	95	288	41	17	58
Dernek-vakıf-belediye çocuk	592	245	837	612	193	805	410	156	566
Opera-senfoni çocuk	35	12	47	35	22	57	45	9	54
Üniversite çocuk	25	15	40	12	11	23	20	7	27
Asker çocuk	41	10	51	30	12	42	-	-	-
TRT-radyo çocuk	-	-	-	47	23	70	-	-	-
Yabancı çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>1285</b>	<b>532</b>	<b>1817</b>	<b>1125</b>	<b>439</b>	<b>1564</b>	<b>573</b>	<b>221</b>	<b>794</b>

**Tablo 13**

Koro Türleri	10. Şenlik			11. Şenlik			12. Şenlik		
	kız	erkek	Toplam	kız	erkek	Toplam	kız	erkek	Toplam
İlk öğretim çocuk koroları	94	35	129	71	48	119	121	81	202
Özel ilköğretim çocuk koroları	62	48	110	113	61	174	93	59	152
Dernek-vakıf-belediye çocuk	295	135	430	301	164	465	329	166	495
Opera-senfoni çocuk	34	13	47	60	41	101	50	30	80
Üniversite çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Asker çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TRT-radyo çocuk	-	-	-	114	40	154	-	-	-
Yabancı çocuk	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>485</b>	<b>231</b>	<b>716</b>	<b>659</b>	<b>354</b>	<b>1013</b>	<b>593</b>	<b>336</b>	<b>929</b>

**Tablo 14**

Şenlik	kız	erkek	Toplam
1	81	22	103
2	259	104	363
3	353	166	519
4	531	150	681
5	800	433	1233
6	895	392	1287
7	1285	532	1817
8	1125	439	1564
9	573	221	794
10	485	231	716
11	659	354	1013
12	593	336	929
<b>Toplam</b>	<b>7639</b>	<b>3380</b>	<b>11019</b>

**Tablo 15**

Yetişkin Kadın Korist	9304
Yetişkin Erkek Korist	6689
Çocuk Kız Korist	7639
Çocuk Erkek Korist	3380
<b>Toplam</b>	<b>27012***</b>

\*\*\*Şenliğe birden fazla katılan koristler, her katılışında değerlendirmeye alınmıştır.

### E. Katılımcı koro şefi şef yardımcısı sayıları

**Tablo 16**

Şenlik	Koro Şefi	Koro Şef yrd.
1	18	3
2	38	2
3	42	2
4	45	3
5	63	2
6	80	4
7	95	3
8	97	9
9	74	10
10	64	7
11	76	2
12	71	4
<b>Toplam</b>	<b>763</b>	<b>51</b>

## F. Korolarda görev alan çalgı-solist eşlikçi sayıları

Tablo 17

Şenlik	Çalgı	Solo
1	6	8
2	11	9
3	68	22
4	69	42
5	58	23
6	59	54
7	78	35
8	106	21
9	68	19
10	40	18
11	39	24
12	56	31
<b>Toplam</b>	<b>658</b>	<b>306</b>

## G. Şenliklere gelen koroların coğrafi bölgelere göre sayısal dağılımları

Tablo 18

<b>Marmara Bölgesi</b>	119
<b>Ege Bölgesi</b>	59
<b>İç Anadolu Bölgesi</b>	336
<b>Karadeniz Bölgesi</b>	90
<b>Akdeniz Bölgesi</b>	125
<b>Doğu Anadolu Bölgesi</b>	7
<b>Güney Doğu Anadolu Bölgesi</b>	4
<b>KKTC</b>	8
<b>Avrupa</b>	2
<b>Toplam</b>	<b>750</b>

## H. Seslendirilen eserlerin türlerine göre sayısal değerleri

**Tablo 19**

Şarkı Türleri	1. Şenlik	2. Şenlik	3. Şenlik	4. Şenlik	5. Şenlik	6. Şenlik	7. Şenlik	8. Şenlik	9. Şenlik	10. Şenlik	11. Şenlik	12. Şenlik
Minik-Çocuk	20	53	113	76	152	168	219	220	100	95	119	118
İki ve daha çok sesli	54	140	146	99	114	141	170	205	236	160	186	170
Türkü( iki ve daha çok sesli	43	81	74	73	72	103	99	137	95	112	98	113
Marşlar	8	14	20	10	6	4	7	5	6	3	2	11
<b>Toplam</b>	<b>125</b>	<b>288</b>	<b>353</b>	<b>258</b>	<b>344</b>	<b>416</b>	<b>495</b>	<b>567</b>	<b>437</b>	<b>370</b>	<b>405</b>	<b>412</b>
Genel Toplam	4470 adet şarkı ****											

\*\*\*\* Şenliklerde 70 koronun ortalama 20 dakika şarkı söylemesi süresi ile toplam 250 saat ile korolar 62,5 gün şarkı söylemiştir.

Şenliklerde söylenen şarkılar, her söylenişlerinde değerlendirilmeye alınmıştır.

Şenliklerde söylenen 11 şarkının dünya’da ilk seslendirilişi, 19 şarkının Türkiye’de ilk seslendirilişi yapılmıştır.

## I. Dinleyici-yapılarına göre sayısal toplamlar

**Tablo 20**

<b>Değişken genel dinleyici</b>	75000
<b>Devamlı dinleyici</b>	18750
<b>Radyo-tv yayını (2 yıl)</b>	Bilinmemektedir.
<b>Ulusal Basın</b>	Bilinmemektedir.
<b>Yerel Basın</b>	Bilinmemektedir
<b>Park ve sokak konserleri</b>	Bilinmemektedir.
<b>Toplam</b>	93750*****

\*\*\*\*\* Bu rakamlar kesin olmamakla birlikte, gözlemler sonucu elde edilmiştir.

### İ. Şenliklere destek sağlayan kuruluşların sayısal değerleri

**Tablo 21**

Ana Sponsor	Devlet	Destekçi Kuruluşlar
25	4	160

### K. Şenliklerin yapıldığı toplam gün sayısı

**Tablo 22**

Toplam	84 gün
--------	--------

### L. Şenliklerde dağıtılan ödüllerin sayısal değerleri

**Tablo 23**

Sanatsal Değerlendirme Ödülü	750
Değerlendirme Kurulu Özendirme Ödülü	12
Dernek Özendirme Ödülü	12
Destekçi kuruluşların Özendirme Ödülleri	185
Toplam	959

## 3. Türkiye Korolar Şenliğinin Kazandırsıları

Yukarıda oluşmuş olan sayısal değerler, şenlikler aracılığı ile ülkemizdeki koro müziğinin yayılımını, dağılımının genel görüntüsü işaret etmektedir. Bundan dolayı ki koro müziğinin toplumsal işlevleri açısından, Türkiye korolar şenliğinin toplumsallığa paralel olarak, bireysel-toplumsal-egitsel-kültürel-ekonomik işlevlerinin kazandırsılarıyla irdelemek gerekmektedir.

### 3. 1. Bireysel İşlevleri

**3.1.1.** Türkiye Korolar Şenliği, 27012 kişinin korolarda şarkı söylemesini, 814 koro şefi ve yardımcısının koro yönetmesini, 964 kişinin korolara eşlik etmesini, şenliğin düzenlendiği salonlarda, sayıları yüz binleri bulan kişinin koro müziği dinleyebilmesini sağlamıştır.

Bu katılımlarda bulunan bireylerde, koro müziği etkisiyle, topluluk içinde kendini ifade edebilen, önemli bir birey olabilme bilincini, kendini değerli hissedebilme, çok sesli, çok boyutlu düşünebilme, fikirlerini söyleyebilme,

yayabilme, örgütlenebilme, müziksel kültür kazanmada, müziği mesleksi olarak düşünmede, mesleksi alanda kendini geliştirebilmede, duygulu ve estetik yetilere sahip olabilen, zamanını yönetebilen, disiplin altına girebilen bir birey olma bilincini kazandırmasında rol oynamaktadır.

**3.1.2.** Türkiye Korolar Şenliği, yeni koroların kurulmasına, koro sayılarının artmasına ve artan sayıda koro bireylerinin buluşmasına vesile olmaktadır.

Şenliğe korolarla gelen bireylerin, anne-baba ve yakın çevresinin, şenlik etkinliklerini izlemesi, gözlemlemesiyle, ayrıca çevresel etkilerle televizyon ya da radyo kanallarından dinlenilmesiyle, Ankara dışından gelen koroların, bölgelerindeki medya ve basınlarında haber olmaları ile, koro müziğinin bireylere yaygınlaştırmasında önemli bir rol oynamaktadır.

### **3.2. Toplumsal İşlevleri**

**3.2.1.** Elde edilen sayısal değerler eşliğinde, Türkiye Korolar Şenliği, Türk toplumuna tamamen etki eden bir kültür hizmeti sunmaktadır.

**3.2.2.** Elde edilen sayısal değerler eşliğinde, Türkiye Korolar Şenliğinde yer almak üzere, yeni koroların kurulması, şenliklerde her yıl koro sayılarının artmasını sağlamıştır. Böylelikle yeni toplulukların oluşmasına, yurt genelinde bir koro kültürünün, korolarla müzik eğitimi bilincinin anlaşılmasına öncülük etmektedir.

Ayrıca belirtmek istediğim bir husus da yukarıdaki tablolar eşliğinde, koroların genel sayı bakımından artmasının yanında bazı yıllara göre koro sayılarının az miktarda sayıca azaldığı gözükmemektedir. Bu sayısal azalmalar, dernek yöneticilerinin verdiği bilgilere göre koro sayısının azalmasının değil, şenliğin düzenlenme tarihine göre ya da koroların maddi imkânsızlıklar veya resmi yazışmalar yüzünden, şenliğe katılmadıkları ifade edilmiş, bu yüzden birçok koronun gelemediği böylece de sayısal dengelerin değişime yol açtığı saptanmıştır.

### **3.3. Eğitimsel İşlevleri**

Müzik eğitimimizin üç ana türüne ilişkin, genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleksi müzik eğitimi alanlarına korolarla yapılan eğitimin katkılarının araştırılması sırasında Gazi Üniversitesi, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi Sayın Prof. Dr. Ali UÇAN ile yaptığım söyleşi önemli bir yol gösterici olmuştur. Uçan, düşüncelerinde “şenliğin genel müzik eğitimimizin çok önemli eksiklerini giderme bakımından, özengen müzik eğitimimizin ülke geneline yaygınlaşmasında çok etkin, hatta belirleyici rol oynamasında, mesleki müzik eğitimimize son derece iyi yetişmiş yüksek nitelikli adaylar hazırlamasında çok önemli katkılar sağladığını” belirtmiştir. Bu açıklama doğrultusunda, bu üç türün müzik eğitimi ve koro eğitimi alanında kazandırmalarını aşağıda değerlendirmiş bulunmaktayım.



### **3.3.1. Genel Müzik ve Koro Eğitimi Alanında**

**3.3.1.1.** Türkiye Korolar Şenliği, genel müzik eğitimi alanında, özellikle okulöncesi, ilköğretim alanında koro eğitimlerinin nicelik ve nitelik bakımında gelişmesine katkı sağlamaktadır.

**3.3.1.2.** Türkiye Korolar Şenliği, okul öncesi ve ilköğretim çağındaki koro eğitiminin önemsenmesine, eğitim politikalarımızdaki eksik olan müzik eğitimi ve kültürlerinin tamamlanmasına önemli bir katkı sağlamaktadır.

**3.3.1.3.** Türkiye Korolar Şenliği, ülkemizde koro müziği alanında dinleyici kitlesinin oluşmasında, önemli bir etkinliğe sahiptir. 12 yıldır şenliklerde yapılan gözlemler sonucunda, şenliğe katılan her bir koronun ortalama yüz kişi kadar dinleyicisinin, salona giriş çıkış yaptığı görülmüştür. Toplam 750 koro ile ortalama yetmiş beş bin kişinin, bu sayının % 25'i kadar da sürekli dinleyicinin gözlemlenmesiyle, şenliklerde yaklaşık yüz binleri bulan bir seyirci kitlesinin oluşmasına neden olmuştur.

Ayrıca şenliklerin iki yıl boyunca TRT 3-4 kanalında yayınlanması, TRT 3 radyosunda, bir yıl koro müziği programlarında yer alması, ulusal medya ve basın ve diğer bölgelerden gelen koroların kendi yerel medya ve basınlarında şenliklere katılımıyla haber olması nedeniyle, ülkemizde koro müziğinin ve eğitiminin bilinmesinde çok önemli katkılar sağlamaktadır.

**3.3.1.4.** Korolarda yer alan korist ailelerin ve çevrelerinin, koroların şenliklere katılmasıyla, koroda yer alan çocuklarını, tanıdıklarını izlemeleri ve gözlemleri ile, yaşadıkları aile kültürüne, çevresine, müziksel ve toplumsal alanda genel müzik kültürü kazanmalarında önemli bir rol oynamakta ve çağdaş sanat kültürlerinin oluşmasında, aileleri eğiten bir okul olma özeliği göstermektedir.

### **3.3.2. Özenen Müzik Eğitimi ve Koro Eğitimi Alanında**

**3.3.2.1.** Türkiye Korolar Şenliği, ülke genelinde amatör koroların gelişmesinde çok önemli bir rol oynamaktadır.

**3.3.2.2.** Türkiye Korolar Şenliği, korolar aracılığı ile meslek alanları farklı olan binlerce koristin yetişmesinde ve müzik eğitimi almasında önemli bir rol oynamaktadır.

**3.3.2.3.** Türkiye Korolar Şenliği, korolarda binleri bulan amatör koristlerin, koro müziği ile kazandığı kazanımlarının, kendi mesleki hayatlarındaki başarılarında önemli etkilerinin olduğu gözlenmiştir.

### **3.3.3. Mesleki Müzik Eğitimi ve Koro Eğitimi Alanında**

**3.3.3.1.** Türkiye Korolar Şenliği, şenlik kapsamında korolarda özenen hâlde koristlik yapan bireylere, müziği mesleki olarak seçmesin de ve yönlendirmesinde etkin bir rol oynamaktadır.

**3.3.3.2.** Türkiye Korolar Şenliği, ülkemizdeki her yıl, her bölgeden gelen müzik öğretmeni, akademisyen, müzik eğitimcilerini, müzik düşünürlerini, bestecileri, koro şeflerini yıldan yıla bir araya getiren tek düzenli bir etkinlik olmasıyla çok önemlidir.

**3.3.3.3.** Türkiye Korolar Şenliği, koro müziğinin ülkemiz müzik eğitimi dünyasında, herkes tarafından kolayca uygulanabilir, basit bir müzik türü olarak görünümünü ve koro müziği alanının müziksel boyutlarının derinliğinin boyutlarını ve müziksel bir kimliğe kavuşmasında, bir alan olmasında önemli katkıları olmuştur.

**3.3.3.4.** Türkiye Korolar Şenliği, ülkemizde korolarla yapılan müzik eğitiminin yaygınlaşması gerekliliğini en güzel örnekleyen bir yapıya sahiptir.

**3.3.3.5.** Türkiye Korolar Şenliği, koro şefi anlamının, kimliğinin ne demek olduğunu Türk toplumuna öğreten etkinliklerin en başında gelmektedir.

**3.3.3.6.** Türkiye Korolar Şenliği, ülkemizde koro şefi yetiştiren okulların olmaması sebebiyle, koro şeflerinin her yıl şenlikler de bir araya gelerek gözlemler yapması, şenlik kapsamında yapılan “koro eğitimi seminerleri” ile koro şefi yetiştiren bir okul olma özelliğini taşımaktadır. Bu alandaki ülkemizdeki tek örnektir.

Şeflerle yaptığım röportajlarda hemen herkes aynı görüşte birleşmiş ve şenliklere 5 yıldır gelen Lusavoriç Korosu Şefi Sayın Hagop MAMİGONYAN’ın görüşleri konuya çok iyi özetleyen bir örnek olmuştur. Sayın Mamigonyan “Bir koro şefi olarak benim için bu şenliğin anlamı çok farklı. Şenlikte bulunduğum süre ki bu her sene sadece iki günle sınırlı oluyor, benim kendimi yenilememe ve çok sesli koro müziği tatil köyüdeymişim gibi hissetmeme neden oluyor, bir de tabii her şey dâhil sisteminden faydalaniyorum. Yani şaka bir yana bu iki gün içerisinde hiçbir ücret ödemedem en az 15-20 koroyu dinleme şansım oluyor. İstanbul da böyle bir şeyi asla yapamazsınız.” demiştir. Ayrıca birçok koro şefi, şenliğe geldiklerinde kendi seviyelerini diğer koro şefleri ile karşılaştırdıklarını ve eksiklik ya da yetilerinin ne boyut da olduğunu neler yapmaları gerektirdiklerini gözlediklerini belirtmişlerdir.

**3.3.3.7.** Türkiye Korolar Şenliği, eğitim fakülteleri müzik öğretmenliği bölümlerinde okuyan öğrenciler için çok önem taşımaktadır. Şenliklere katılan müzik öğretmeni adayı öğrencilerin şenliklerde diğer koroları dinlemeleri, şefleri izlemeleri ve diğer bireylerle etkileşim içine girmeleriyle koro eğitimi alanında bilinçlenmelerini, koro eğitiminin boyutlarını ve koro eğitiminin önemini kavramalarında çok önemli bir rol oynamaktadır.

Bu anlamda okul yıllarında şenliklere korist olarak gelen bir öğrenci, müzik öğretmeni olarak atandığında göreve başladığı okulunda hemen bir koro kurup şenliğe koro getirmekte ve koro şefi olma yolunda adımlar atmaktadır. Bu yapı, şenliğin kuşaklar yetiştiren bir okul olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

**3.3.3.8.** Türkiye Korolar Şenliği, eğitim kurumlarında görev yapmakta olan müzik öğretmenlerimize koro şefliği konusunda cesaret vererek, kendi okullarında korolar kurmalarını sağlamasını, şenliğe korolar getirmesini özendirerek, yeni koroların oluşmasını, bu sayede mesleğinde etkin bir öğretmen olmasıyla meslek yaşamında mutlu bir birey olmasını sağlamaktadır.

**3.3.3.9.** Türkiye Korolar Şenliği, müzik eğitimi veren güzel sanatlar fakülteleri, müzik bölümleri, müzik öğretmenliği ana bilim dalları, konservatuvar ve güzel sanatlar liseleri gibi korolarının başarıları doğrultusunda, müzik eğitimi almak isteyen öğrencilere, kurumlarının tanıtımında önemli bir rol oynamakta ve ülke genelinde kurumunun tanıtım olanağını yapma imkânını sağlamaktadır.

**3.3.3.10.** Türkiye Korolar Şenliği, üniversite, ilköğretim, güzel sanatlar liseleri ve diğer birçok müzik eğitimi kurumlarını yıldan yıla bir araya getiren, eğitimcilerinin ve öğrencilerinin birbirleriyle mesleksi anlamda etkileşimler içinde olmalarını sağlamaktadır.

**3.3.3.11.** Türkiye Korolar Şenliği her bölgeden gelen mesleksi koro eğitimi içinde görev yapan koro şeflerinin sergiledikleri performanslarıyla, koro eğitimciliği vasıflarının herkes tarafından izlenebilmesiyle önemli bir vitrin olma özelliği taşımaktadır.

**3.3.3.12.** Türkiye Korolar Şenliği, her yapıdaki koro müziği şarkı dağarcıklarının gelişmesinde, yeni seslendirilmemiş eserlerin kazandırılmasında, ülkemizde koro müziği repertuarının yaygınlaşmasındaki en etken role sahiptir.

**3.3.3.13.** Türkiye Korolar Şenliği, bütün koroların şarkı dağarcığı örneklerini dinleyicilere aktarırken ayrıca koro müziği alanında eser yazmak isteyen bestecilere yeni eserler üretmesinde, yeni eserler kazandırmalarında yol gösterici, fikir verici bir özellik taşımaktadır.

### **3.4. Kültürel İşlevleri**

**3.4.1.** Türkiye Korolar Şenliği, Türkiye'nin bütün bölgelerinden koroların gelmesiyle, bireylerin birbiriyle her yönden etkileşim içinde girmesini, farklı insanlar, kültürler tanımada önemli bir rol oynamaktadır.

Her yıl koroların şarkı söylemek için Ankara'da olmaları sebebiyle, bütün koroların ayrıca kültürel anlamda Ankara ilini tanımak, tarihi yerlerini gezmek, başkent ile tanışma fırsatlarına imkân sağlamaktadır. Bu konuda, Batman Beşiri Atatürk Yatılı İlköğretim Bölge Okulu müdürü Sayın Abdüselim Bedir "Türkiye Korolar Şenliği'ne katılma kararımız ile çocuklarımız Ankara'ya geleceklerini duyduklarında çok heyecanlandılar. Güneydoğu da büyüüp, yetişen bir çocuğun başkenti, anıtkabiri görmesinin ne demek olduğunu anlatmak inanılmaz zordur." ifadeleriyle kültürel katkılara, buluşmalara en güzel örneği vermiştir.

**3.4.2.** Türkiye Korolar Şenliği, ülkemizin sanatsal kültürünün gelişmesi anlamında, şenliklerde yer almış, gözlem yapmış bireylere olumlu yeni fikirler vererek, koro müziği alanında yeni şenlikler, festivallerin yapılmasında fikir öncülüğü etmiştir

Bu bağlamda, başka bölgelerde koro şenlikleri, festivalleri, yarışmaların düzenlenmesine öncülük ederek, bütün topluma yayılan bir model olmuştur. (Örnek: Millî Eğitim Müdürlüğü Koro Şenlikleri, İstanbul Altı Nokta Körler Derneğinin düzenlediği İstanbul Koro Şenlikleri, Mersin Korolar Şenliği, Antalya Korolar Şenliği, Ankara Çok sesli Müzik Derneği Uluslararası Koro Festivalleri)

**3.4.3.** Türkiye Korolar Şenliklerinde sahne alan koroların müziksel niteliklerinin yıldan yıla artmasına sebep olarak, koro müziği alanımızın gelişmesi, kendisinde özgüven duyan korolarımızın yurt dışındaki festivallere katılmasında ve Türk koro ve toplum kültürünü, yabancı uluslarda temsil ederek, başarılı sonuçlar almalarında, teşvik edici bir rol oynamaktadır.

**3.4.4** Yeni koro türlerinin oluşmasında, bu anlamda birçok eğitsel ve farklı kültürel yapıdaki insanları bir araya getirmesinde önemli bir vitrin oluşturmaktadır. (Örnek: Lusavoriç Korosu-Ruhi Su Dostlar Korosu, KKTC Devlet Korosu, Polonya Biala Podslaska Çocuk Korosu )

### **3.5. Ekonomik İşlevleri**

**3.5.1.** Türkiye Korolar Şenliği, Ankara dışından şenliklere gelen koroların, çeşitli yapıda toplu taşıma araç ihtiyaçları için firmalara paralar ödemektedirler. Böylelikle firmalar, otobüs kaptanları, yardımcıları koro müziğinden haberdar olmalarına ve ayrıca ekonomik kazanç elde etmelerine neden olmaktadır.

Ayrıca bunun yanında, yakıt vb. masrafları da ekonomik katkılara ekleyebiliriz

**3.5.2.** Türkiye Korolar Şenliği, Ankara bölgesinin ekonomik gelirlerini de olumlu yönde etkilemektedir. Şenliklere dış bölgelerden gelen katılımcıların, bir-iki veya üç günlük konaklama, beslenme ve gezi gibi alanlardaki harcamaları ile Ankara'nın ekonomik alanda maddi bir kazanç elde etmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

**3.5.3.** Korolarda yer alan korist, koro şefleri ve yardımcıları, eşlikçilerinin koro kıyafeti için bölgelerindeki terziiler, mağazalar için kazanç faktörü sağlamaktadır. Ayrıca şenliklerin düzenlendiği salonlarda, kantin hizmetleri, yiyecek-içecek hizmetleri gibi kalemlerde önemli kazançlar elde edilmektedir.

**3.5.4.** Türkiye Korolar Şenliği, sırasında birçok müzik eğitimi alanında yayın yapan yazarlar için, oluşturdukları stantlarla, Türkiye'nin dört bir yanında gelen müzik öğrencilerine, koro şeflerine, müzik eğitimcilerine ve diğer ilgili kişilere yayınlarını tanıtılma ve satabilme imkânı elde edebilmektedirler. Bu anlamda

Samsun On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Süleyman Tarman ile söyleşimizde Sayın Tarman “kitap yayınlarının tanıtılmasında, ayrıca şenliğe gelen öğrencilerin ve hocalarının kendi bölgelerinde temin edemediği kitaplara buralarda daha indirimli fiyatlar ile sahip olabildiklerini” söyleyerek, şenliğin ekonomik işlevlerine dikkat çekmiştir.

**3.5.5.** Başkent Ankara’da düzenlenen Türkiye Korolar Şenliği’nin düzenlemesindeki, maddî harcamalar, Derneğin kuruluşundan bu yana derneğe katılan 330 üyenin yıllık az miktardaki ödentileri, şenliklere belirli alanlarda kurumsal destekçilerin çok büyük olmayan maddi katkılarla yapılmaktadır. Yıllarca eski dönemlerde, Yenimahalle ve şimdiki dönem Çankaya Belediyesi, şenliğin program kitapçıklarının basımlarını üstlenmişlerdir. Ankara’da bulunan MEB Müdürlüğüne bağlı olan şura salonunun kullanım hakkının Sevda Cenap And Müzik Vakfı’nda olması ve vakfın destekleri ile dernek tarafından kullanılabilmesi, oldukça kısıtlı bütçelerle, derneğin bünyesindeki koristlerin, eğitimcilerinin, üyelerinin yıllarca gönüllülük esasıyla gayretli çalışmalarıyla düzenlenebilmektedir.

Bu yıl 12’ncisi düzenlenen şenlik, MEB müdürlüğünün salon kullanımı için para talep etmesi ve destek olmaması şenlik için ciddi bir salon sıkıntısı yaşatmıştır,Şenliğin düzenlenmesi Ankara da ki salon sayısının yetersiz ve var olan salonların etkinlikler nedeniyle daha önceden planlı bir şekilde dolu olması nedeniyle, şenliğin salonsuz kalması oldukça sıkıntı yaratmış ve iptal edilme durumu ile karşı karşıya getirmiştir. Dernek yöneticilerinin girişimleri ile şenlik, Devlet Opera Binası ve Ankara Üniversitesi, Dil Tarih-Coğrafya Fakülte salonlarının sahibi olduğu kurumların destekleriyle düzenlenebilmiştir.

Bütün bu gayretler içerisinde, kültür bakanlığının bütün ulusu kapsayan bu etkinliğe maalesef eski dönemler zamanında dört kez destek vermiş olup, son yıllarda şenliğe kayıtsız kalması üzüntüye sebep vermektedir.

Bütün bu maddi sıkıntılar içinde şenliğin yıllarca kesintiye uğramadan ve dernek yöneticilerinin ümitsizliğe kapılmadan eksiksiz olarak düzenlenmesi katılımcı koro şefleri, öğrencileri ve dinleyiciler ile yaptığım söyleşilerde büyük alkış toplamakta ve herkesin çalışmalarına ivme katmaktadır.

**3.5.6.** Şenlik, koro şeflerinin sundukları performanslar ile mesleksel anlamda iş teklifleri almaları konusunda, ya da kurumsal değişiklikler yaşamaları anlamında iyi koro şeflerin izlenmesine ve takip edilmesini imkân veren bir yapının da oluşmasına neden olmuştur.

**3. 5. 7.** Türkiye Korolar Şenliği, her yıl düzenlendiği tarihler arasında, bütün korolarda yer alan bireylerin bahsedilen ve bilinmeyen çeşitli alanlardaki maddî harcamalarıyla, bölgesel bir toplu ekonomik hareketin oluşmasına neden olmaktadır.

## SONUÇ

1. Türkiye Korolar Şenliği, cumhuriyetimizin kurucusu Ulu Önder Atatürk'ün müzik devrimleriyle ortaya koyduğu hedeflerinin, toplumumuza en etkin ve en yaygın şekilde yaygınlaşmasında büyük rol oynayan bir etkinliktir.

2. Türkiye korolar Şenliği, yukarıdaki tablolarda elde edilen sayısal değerler doğrultusunda, Türk toplumunu yaygın bir şekilde koro müziği alanında eğiten ve geliştiren bir etkinliktir.

3. Türkiye Korolar Şenliği, ülkemizde yeni koroların kurulmasında ve koro sayılarının artmasında çok önemli bir rol oynamaktadır.

4. Türkiye Korolar Şenliği, koro müziği şarkı dağarcığının gelişmesine, çeşitliliğinin artmasına neden olmuştur.

5. Türkiye Korolar Şenliği, şarkı söyleyen insanların artmasında, ülkemiz korolarının nitelik ve nicelik yönünden yükselmesinde önemli rol oynamaktadır.

6. Türkiye Korolar Şenliği, koro sayılarını artmasındaki etkinliği ile, koro birliklerin oluşmasında ve korolar federasyonu oluşturma yolunda ilerlemelerle, ülkemiz koro müziğinin gelişmesindeki en büyük role sahiptir.

7. Türkiye Korolar Şenliği, toplumun demokratikleşmesine, çok sesli düşünme ve söyleme, birlikte iş yapma ve paylaşma öğretilerine önemli katkıda bulunmaktadır.

8. Şenlik, ülkemizdeki çok sesli düşünmenin, çok sesli müzik kültürünün, Türk müzik kültürünün korolar aracılığı nesilden nesile toplumlara aktarılmasındaki en çok katılımlı sanatsal eğitim etkinliğidir.

9. Türkiye Korolar Şenliği, düzenlenme, koordine edilme yönlerinden, dernek yönetici ve çalışanlarının takım çalışmalarındaki gönüllük esaslarını, kimliği, rolü ne olursa olsun herkesin gönülden çalıştığı, sevgi unsurlarının doruk noktalarda olduğu, imece ruhunun sürekli yeşerdiği ve geliştiği, büyük bir özveri ruhunu, çevresine aktaran ve sergileyen çok önemli bir modeldir.

10. Türkiye Korolar Şenliğinin düzenlemesindeki karşılaşılan maddi sıkıntılarda, uzun yıllardan beri devlet kurumlarının yeterince destek olmayışı ve ilgisiz tutumları, ülkemizdeki sanat politikalarının önemsizliğini ve yetersizliklerini bir kez daha ortaya koymaktadır.

11. Türkiye Korolar Şenliği sayısal değerleriyle, kardeşlik bilincini yaymada, ülkemizin refah ve huzur içinde yaşayan, barışçıl duygularla donanmış bir toplumsal yapılanma gelişiminde çok önemli bir etkidir.

12. Türkiye Korolar Şenliği, ülkemizde düzenlenen en barış dolu müzik

festivallerinin başında yer almaktadır.

**13.** Bu bildiri, şenliğin sayısal değerlerinin ve toplumsal kazandırmalarının ilk kez değerlendirildiği bir çalışmadır.

### **ÖNERİLER**

**1.** Türkiye Korolar Şenliği'nin, bu kazanımlarının devamı için, cumhuriyetimizin müzik insanları, sanat sevgisi olan herkes tarafından desteklenmelidir.

**2.** Türkiye Korolar Şenliği'ne katılan başarılı korolarımızın, ulusal ve uluslararası etkinliklerde yer almasında özendirilmeli, desteklendirilmeli ve ödüllendirilmelidir.

**3.** Türkiye Korolar Şenliği, düzenlenmesi sürecinde ayrıca her yıl bir salon sıkıntısı çekmektedir. Bu açıdan, destek arayışları ile Ankara da koro müziğinin sunulabileceği bir koro kültür merkezi yapılmasının teşvik edilmesi gerekliliğini düşünmekteyim..

**4.** Türkiye Korolar Şenliği'nin yapısında ülkemizin çeşitli yerleşim bölgelerinde koro festivalleri düzenlenmeli ve yurt geneline yayılmalıdır.

**5.** Türkiye Korolar Şenliklerinde, Türk Koro Müziği alanında yeni eserlerin yetersiz sayıda olduğu gözlenmiş ve bu sebeple, yeni Türk koro eserleri kazandırmaları yönünde bestecilerimizi, kompozisyon bölümlerinde okuyan öğrencilerimizi, özendirerek, yarışmalar düzenlenerek, Türk koro müziği dağarcığına yeni eserler kazandırılması gerekmektedir.

**6.** Türkiye Korolar Şenliği, en kısa sürede çeşitli kurumların destekleriyle, uluslararası bir boyut kazanabilmelidir.

**7.** Türkiye Korolar Şenliği'nin etkileri gözlemleyip, bu nedenle ülkemizde hemen her yerde koro dernekleri ya da buna benzer kurumların oluşması kurulması ile koro müziği kültürünü iyice yaygınlaştırmak gerekmektedir.

**8.** Türkiye Korolar Şenliği'ni değerlendirdiğim süreç içerisinde, şenliğin çok daha ayrıntılı bir biçimde ele alınması gerektiğini, bu çalışmamla "Türkiye Korolar Şenliği" başlıklı bir sempozyum düzenlenmesi gerekliliğinin ortaya çıktığını düşünmekteyim. Bu sempozyumda, Türkiye Korolar Şenliğinin sosyolojik, felsefe, psikolojik, eğitsel, Kültürel vb. gibi alanlarda akademisyenlerin araştırmalar yaparak, sonuçlarının irdelenmesi ve ortaya konulması gerekmektedir.

**KAYNAKÇA**

Uçan, Ali, (1997), “**Müzik Eğitimi**”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları: 27.

Uçan, A., (2001), “İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri”, **I.Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu**, Ankara: Gazi Üniversitesi: 31.

Apaydın, M., (2001), “Koro ile Müzik Eğitiminin Toplumun Müziksel Düzeyini Geliştirmedeki Yeri ve Önemi”, **I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu**, Ankara: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi: 134.

Apaydın, M., (2006), “Çocuk ve Gençlik Korolarının, Toplumun Kültürel Gelişimindeki Yeri ve Önemi”, **II.Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu**, Ankara: <http://www.muzikegitimcileri.net>.

Apaydın, M., (2006), “Çocuk ve Gençlik Korolarının, Toplumun Kültürel Gelişimindeki Yeri ve Önemi”, **II.Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu**, Ankara: <http://www.muzikegitimcileri.net>.

**1-12. Şenlik Kitapçıkları, 1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007**, Türkiye Polifonik Korolar Derneği, Ankara.

**Söyleşi-Röportaj**, (2007), 12. Türkiye Korolar Şenlikleri, Ankara.



## KEREM OPERASI

GÜLEÇ, Elif Sanem  
TÜRKİYE/TURPIYA

### ÖZET

Kerem operası, Kerem ile Aslı Han hikâyesinden esinlenerek yazılmış, 3 perde ve 8 sahneden oluşan ilk büyük dramatik milli Türk operasıdır. Bestecisi A. Adnan Saygun (1907-1991), libretto yazarı Selahattin Batu'dur (1905 - 1973).

Geç Osmanlı-erken Cumhuriyet Dönemi'nin çağdaşlaşma misyonu içerisinde doğu-batı sentezine dayalı yeniden yapılanmanın müzik alanındaki somut bir örneğidir. Biçimsel formu Batılı, içeriği doğulu geleneklere dayalıdır. Bildiri kapsamında opera, dönemin ruhunu taşıyan bestecisinin kimliği ve yetişme biçimiyle kuramsal çerçevede incelenmiştir. Çalışmanın yan alanları folklor ve edebiyatla desteklenirken, opera kullandığı sembolik dil açısından ele alınmıştır.

Tasavvuf düşüncesine dayalı operada asıl amaç anlatılırken halk hikâyesi Kerem ile Aslı Han'dan yararlanma şekli Mevlana'nın Mesnevî'sine benzer. Eserin dili Yunus Emre'ninki gibidir. Eserde işlenen hümanizm, Mevlana ve Yunus Emre kaynaklıdır. Kerem operası, Kerem ile Aslı Han hikâyesi, tasavvuf, Mevlevîlik, barış, hümanizm unsurlarıyla topluma mesaj veren bir çağdaşlaşma tasarımıdır. Kendi türünde ilk eser olan Kerem'de millî operanın temel ilkeleri belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Cumhuriyet dönemi, müzik reformu, Kerem ile Aslı Han hikâyesi, mistisizm, simgesel dil.

### ABSTRACT

Kerem is the first dramatic Turkish national opera, inspired by the story of Kerem and Aslı Han, and it consists of 3 Acts and 8 Scenes. Its composer is A. Adnan Saygun (1907-1991), its librettist is Selahattin Batu (1905-1973).

It is a concrete example, in the field of music, of reorganization based on a synthesis of east and west, in the framework of modernization mission of late Ottoman – early Republic Period. Its form is based on western tradition while its content rests on the east. In the scope of this study, the opera is studied in a conceptual framework, with the identity and growing conditions of its composer who bears the spirit of his time. While the study is supported by folklore and literature, the opera is studied in terms of the symbolic language it employs.

In the opera, which is based of Islamic mysticism (Sufism), the way Kerem and Aslı Han are employed in the main story resembles Mevlana's Mesnevi. The language of the work resembles that of Yunus Emre. The humanism in the work stems from Mevlana and Yunus Emre. Kerem the opera is a design of modernization which gives a message to society with the elements of the lovestory of Kerem and Aslı Han, Sufism, the Mevlevi order, peace and humanism. Being the first work of its genre, Kerem set the basic principles of national opera.

**Key Words:** Republic period, music reform, story of Kerem and Aslı Han, mysticism, symbolic language.

---

Atatürk çağdaş Türk toplumunu yaratırken işe devlete yeni bir şekil vererek başlamıştır. Çünkü devleti yapıcı ve idareci olduğu kadar düzenleyici bir birlik unsuru olarak kabul eder. (Utkan, 1987; 68)

Atatürk ve kadrosu sağlıklı bir toplum kurma yolunda kurumlar arası bütünleşmeyi sağlamak için kültür unsurlarını birleştirici unsur olarak görmüşlerdir. Onlara göre, bir devlet için çok önemli olan milli birlik, ancak kültür unsurlarının birliği ile mümkün olabilir.

Atatürk, kendi ulusunun iki türlü kültürün etkisinde kalmasına karşı çıkarak her türlü ikilik belirtisi ile savaşmıştır. Atatürk'ün sözleriyle;

“İki parça hâlinde yaşayan milletler zayıftır, marızdır (hastadır);...her milletin kendine özgü milli hususiyetleri vardır. Hiçbir millet aynen diğer bir milletin mukallidi (taklitçisi) olmamalıdır....Çünkü böyle bir millet ne taklit ettiği milletin aynı olabilir, ne de kendi milliyeti dahilinde. Bunun neticesi şüphesiz ki, hüsrandır” (Metin, 1983; 3)

Askerî ve siyasal kurtuluşu, ekonomik kurtuluşun ve kültür alanındaki gelişmenin izlemesi gerekmiştir. Güzel sanatlar alanında yapılacak atılımlar ise kültür kalkınmasının unsurlarındandır.

Atatürk'ün sanatla ilgili politikası iki temel yaklaşım tarafından yönelir: bir tarafta ideolojik politik örgütsel yaklaşım ve diğer tarafta kültürel yaklaşım. Politik ve kültürel değişkenler iki değişik düzeyde gelişme gösterir. Milli düzeyde; Türkiye içinde insanların tek bir kültür hâlinde karşılıklı bütünleşmesi, diğer tarafta milletlerarası düzeyde; diğer milletlerle iyi ilişki kurulması (Metin, 1986; 69).

Bu sanat politikası iki aşamalı olmuştur. Birincisi, yenilenmesi çağa uyarlanması hedeflenen eski sanat değerlerinin incelenmesi, ikincisi kökleşmiş sanata ve kültüre ilişkin geleneklerin dengesinin düzenlenmesi ve bu düzenlemenin çağın yöntemleri ile yapılmasıdır.

Geç Osmanlı dönemindeki devletin sanatı himaye şekli, Cumhuriyet döneminde sanatın devletin denetimi altına alındığı, desteklenmesinin kurumsallaştığı ve resmî bir nitelik kazandığı, sanatçının statü ve rolünün belirginleştiği ve öne çıktığı bir modele dönüşmüştür.

Bildiri kapsamında incelenecek olan Kerem Operası'nın bestecisi Ahmed Adnan Saygun<sup>1</sup> (1907-1991) Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla bahsi edilen politika doğrultusunda eğitim amacıyla yurt dışına gönderilen gençlerdendir. Bu politika doğrultusunda yönetimce çağın en iyi müzik eğitiminin verildiğine inanılan Paris'e (1928) gönderilir.

Bu dönemde ülkemizde müzikte reform arayışlarının amacı: Evrensel müzik ilkeleri doğrultusunda halk ezgilerinin toplanması, çoksenslendirilmesi ve Güneş Dil Kuramı'nın<sup>2</sup> etkisiyle halk müziğinin temelinde pentatonizmin<sup>3</sup> varlığını kanıtlamaktır.

Saygun dönemin evrensel akımlarına uyararak, ulusal müzik repertuarının oluşturulmasında halk ezgilerinden faydalanılması görüşündedir. Bunun sadece derleme yapmak ve derlenen malzemeyi işleyerek evrensel değerlerle birleştirmekle olamayacağını, halkın duygu ve düşünce dünyasını da tanımak gerektiğini savunur. Anadolu'da halk türkülerini derleme çalışmaları yapar. Bu anlayış dönemin diğer sanat türlerinin politikasıyla da örtüşmektedir. Sözelimi mimarlıkta Anadolu konutlarının incelenmesi, edebiyatta Anadolu temalı romanların yazılması bu döneme denk gelir.

Saygun'un 1934 yılında Mustafa Kemal Atatürk'e sunduğu "Türk müziğinin, Orta Asya ile bağlarını (pentatonizm) kuran rapor"u, beklenen ilgiyi uyandırmaz. Yapılacak besteler için zengin bir veri tabanı oluşturmaya yönelir. Macar ulusal müziğinin kurucularından Bela Bartok'un Türkiye'ye gelmesinde (1936) rol oynar.

Saygun, 1950 yılında Amerika'da yapılan "Yüzyıl Ortası Folklor Konferansı"na katıldıktan sonra, özellikle pentatonizm konusunda edindiği yeni bilgilerle, bu tezinden yavaş yavaş ayrılır.

---

<sup>1</sup> Adnan Saygun'un Operaları; **Özsoy** (1934), **Taşbebek** (1934), **Kerem** (1952), **Köroğlu** (1973), **Gılgamesh** (1970)'tir. Refiğ, G., (1991), **Ahmed Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi**, Ankara, 4-17.

<sup>2</sup> Dünya dillerinin Türk dilinden doğmuş olabileceği görüşünü benimseyen teori. Ulu, E., (2003), **Kültürler Arası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi Çağdaş İki Oratoryo: A. Adnan Saygun'un Yunus Emre ve Michael Tippett'in Zamanımızın Çocuğu Oratoryolarının Yapı, Stil, ve İçerik Yönlerinden Karşılaştırılmalı İncelenmesi**, İstanbul, 97.

<sup>3</sup> Pentatonik, beş dereceli demektir. Yani ton kısmı burada derece anlamındadır; eski Yunanca'nın diton, tritonos, pentatonon, terimlerindeki "ton" gibi büyük ikili aralığı kastedilmemiştir. Pentatonluk, yarım tonlara yer vermeyen, bu nedenle dereceleri arasında iki yerde geniş açıklık kalan beş perdeli diziyeye ait olma durumudur. Gazimihal M. R., (1961), **Musiki Sözlüğü**, İstanbul, 203.

Edebiyat ve müzik folklorunun birlikte ele alındığı **Karacaoğlan** (Hazırlanış 1945-Basım 1952) adlı kitabından sonra uzun bir süre folklor konularından uzak kalır.

1950’li ve 1960’lı yıllar içinde müzik eğitime yönelik çalışmaları ağırlık kazanır. Yaptığı yayınlar da bu doğrultuda olur. Bunlardan “Bela Bartok’s Folk Music Research in Turkey”, Bartok’un Türkiye’de yaptığı çalışmaların el yazısı notları ile Saygun’un yıllar süren derleme ve araştırmalarının bir sentezi niteliğindeki “Türk Halk Müziği Analizleri”ni içerir.

Saygun’un müzik dili, geleneğin kendisine sunduğu değerler üzerine kuruludur. Besteci, arayış içinde olmanın zorlama bir durum ve 20. yüzyıla özgü bireyciliğin sonucu olduğunu düşünmektedir. Ona göre sanatçı kültür mirasına bağlı olmalı ve ondan beslenmelidir.

Bestecinin klasik değerlere önem veren yaklaşımında, Schola Cantorum’da aldığı geleneksel eğitim belirleyicidir. Bu gelenekçiliğe, Avrupa müziğinin dışında, yetiştiği toplumun kültür ortamı ve müzik gelenekleri de dahildir. Eserleri, Avrupa müziği geleneği içerisinde, pentatonizmden, kilise dizilerine, makam dizilerine ve kromatizme değin uzanır.

Bestecinin babasının Mevlevî oluşu geleneksel Türk müziğiyle<sup>4</sup> çocukluk yıllarında tanışmasını sağlarken, aldığı dini eğitim okul çağlarında “insan varlığı”, “ölüm karşısında kader” temalarına ilgi duymasına neden olur.

Kerem operasının libretto yazarı Selahattin Batu<sup>5</sup> (1905-1973), zooteknik profesörü, şair, denemeci, oyun yazarı, çevirmen ve Türk gezi edebiyatının önde gelen isimlerindedir.

Yazar eğitim için Almanya’da bulunduğu süre içinde (1927-1931) Batı bilim anlayışını edinirken, edebiyatıyla da ilgilenir. Eski Yunan tragedyası tarzında eser veren ilk Türk şair olan Batu’nun Kerem ile Aslı (1943-Beş perde) oyununda halk deyişinin, halk şiirinin sade, parlak renkleriyle, Türk folklorundaki yerli hayallerle yerli düşünüşün arkasında Yunan tragedyasındaki çerçeve vardır (Selahattin,1959; 2). Batu, Mevlana’nın derin etkisindedir. “Bu eşsiz ruh gün geldi bana Doğu’yu da Batı’yı da unutturdu. Bugün ilme, felsefeye, sanata verilecek değeri, bu değerın gerçek ölçüsünü bulduğumu

<sup>4</sup> Saygun; Şeyh Cemal Bey, Şeyh Nurettin Efendi’den ud dersleri alır. Meldan Zade Niyazi Bey’den de nazariyat dersleri alarak alaturka makamları öğrenir. Tanju, H. C., (1987),“Ahmet Adnan Saygun ve Batı Musikisi”, **Bakış**, Sayı: 516/1, 25.

<sup>5</sup> Eserleri: Şiir kitapları; **Bursa’da Yeşiller** (1949), **Rüzgârlı Su**, (1962), denemeleri; **İnsan ve Sanat** (1945), gezi yazıları; **Romancero** (1953), **İsviçre Günleri** (1966), **Avusturya ve Venedik Günleri** (1970) **İspanya Büyüsü** (1972)’dür. Tiyatro eserleri; **Iphigenia Tauris’te** (1942), **Kerem ile Aslı** (1943), **Güzel Helena** (1959), **Oğuzata** (1961)’dir. Dört eser de manzumdur. Dinçer, F., Batu, S., (2006), (Yayınlanmamış Makale), Ankara, 2-7.

saniyorsam, biraz da onun sayesinde.” diyerek bu etkilenmeyi dile getirir (Selahattin, 1954; 8).

Kerem operası 1948 ve 1953 yılları arasında bestelenir. Eser 3 perde 8 sahnedir. Birinci perde bir senede, geri kalan kısmı dört sene içinde tamamlanır.

Opera tanınmış halk hikâyesi “Kerem ile Aslı Han” Hikâyesi’nden<sup>6</sup> esinlenerek yazılmıştır. Hikâyenin değişik anlatımları vardır.

Hikâyenin “Halk Kitapları Serisi, A. Saz Şairleri Hikâyeleri” versiyonuna göre, 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyıl başlarında İsfahan şehrinde çok adaletli bir hükümdar vardır. Hükümdarın hazinedarı (operada vezir) Ermeni bir keşiştir. Padişahın da, keşişin de çocuğu olmaz. Birgün keşişin hanımı ile padişahın hanımı bahçedeki bir ağaçtan aldıkları elmayı bölüşüp yerler. Tanrı’dan kendilerine birer evlat vermesini isterler. Çocuklar kız ve oğlan olursa evlendirmeye söz verirler. Tanrı dualarını kabul eder, padişahın oğlu Kerem ve keşişin kızı Aslı Han doğar. Kız büyüdükçe keşiş, Müslüman Kerem’e Hıristiyan Aslı Han’ı vermek istemez. Kızının öldüğünü çevreye yayar. Padişahın izin isteyerek Zengi’ye taşınır.

Kerem 16 yaşındayken rüyasında gördüğü Aslı Han’ın elinden aşk şarabını içer. Hak aşığı olur. Bir gün arkadaşı Sofu’yla Zengi’ye gittiklerinde, Aslı Han’ın babası keşişe misafir olurlar. Kerem, keşişin bahçesinde kaçan şahinini ararken bahçede gergef işleyen Aslı Han’ı görür ve tanır. Evlenmek ister. Kerem ile Aslı Han nişanlanır. Keşiş isteksizdir. Ailesini alarak kaçar.

Kerem, Aslı Han’ı aramak için arkadaşı Sofu ile yollara düşer. Aşkı tek taraflıdır. Zengi, Hoy, Şuşi, Gence, Revan, Acuz, Ahıska, Çıldır, Kars, Engürü, Erzurum, Muş, Van’da onu izler. Gidilen şehirler çoğaldıkça, hikâye uzar. Her zorluğa, her acıya katlanır. Kayseri’de bulduğu Aslı Han’ı görebilmek için kızın dişçilik yapan annesine sağlam dişlerinin tümünü çektirir. Duyduğu acıyla Tanrı’ya Aslı Han’ın kendisini sevmesi için yalvarır ve duası kabul olur. Ancak keşiş yine kaçar.

Kerem, Aslı Han’ı Halep’te bulur. Paşa’nın baskısıyla, keşiş Aslı Han’ı vermeye razı olur. Düğün günü kız için yaptığı elbisenin düğmelerinin Kerem tarafından açılmasını şart koşar. Bu bir hiledir. Son iki düğmeye her gelişinde,

<sup>6</sup> Halk Kitapları Serisi: A. Saz Şairleri Hikâyeleri 1, Âşık Kerem ile Aslı Han, (İstanbul, 1954). Orta Asya’dan Balkanlar’a kadar bütün Türk illerinde sevilen Kerem ile Aslıhan günümüzde okunmakta, anlatılmakta ve dinlenmektedir. Bu hikâyede geçen şiirler seslendirildiği gibi, âşık ezgileri içinde Kerem havaları (Kerem, Yanık Kerem, Kesik Kerem) önemli yer tutar. Eser Karagöz repertuarında da yer alır. Kerem’in adıyla bilinen halk oyunları ortaya çıkar. Kerem’in şiirlerinin izlerine Karacaoğlan, Gevheri, Ruhsati gibi aşıkların eserlerinde ve halk hikâyelerinde de rastlanır. Hikâye ilk defa İstanbul’da 1886’da litografya tekniği ile basılır. Ermeni aşığı Civani hikâyenin Ermeniceye adaptasyonunu yapar. Eserden seçilen 17 şiir Grünfeld Leopold tarafından Almancaya çevrilir. Sözlü gelenekle devam eden Kerem ile Aslıhan’ın cönklerde ve mecmualarda yazmaları vardır. Güngör, Ş. T., (1991), **Kerem ile Aslı Hikâyesi**, İstanbul, 9-10.

düğmeler yeniden iliklenir. Sabah olur. Kerem üzüntüden ah çekip, ağzından çıkan ateşle yanar. Onun küllerini saçlarıyla süpüren Aslı Han da yanarak ölür.

Kerem ile Aslı Han hikâyesi gerçekten yaşadığı kesinlikle bilinen ya da yaşamış olduğuna inanılan âşıkların romanlaşmış hayatlarını anlatan hikâyelerdendir. “Bu hikâyelerde başkahraman macerasını “âşık” kişiliğiyle sürdürür. Metni süsleyen şiirler, hikâyeyi anlatan âşığın kendi şiirleri diye kabul edilir.” (Pertev Naili, 2002; 18)

Âşıkın şairlik gücünü ve yetisini, düşünde kendisine Pir’inin<sup>7</sup> sunduğu “aşk badesi”<sup>8</sup> ni (aşk şarabı) içmekle ve “ideal sevgili”nin hayalini görmekle kazandığına inanılır.

Bade içme olayı çoğunlukla bir rüyaya dayandırılır. Âşık adayı bir çeşme veya bir mezarlık yanında uyurken aşk badesini içer. Rüyasında karşısına bir sevgili ve bir saz çıkar. Birleşmeler zor, serüvenler uzun, yorucu ve acıklıdır. Rüyaların süsü, aksakallı bir dervişle (bazen üç bazen kırk tane olabilir.) bir, bazen de üç dolu bardaktır. Bardağın tas hâline gelişi de sık görülen olaylardandır. Kerem ile Aslı Han hikâyesinde, Kerem aşk badesini içtiği hâlde, Aslı içmemiştir (Suat, 1998; 238).

Aşk şarabını içme; erlik, pirlık ve aşk badesi olarak üçe ayrılır. Erlik ve pirlık badesini içenler halk aşığı, aşk badesini içenler hak aşığı diye isimlendirilir.

Tasavvuf<sup>9</sup> aşk badesini içme platonik aşka benzetilebilir. Sonunda kavuşma yoktur. Buna göre Âşık Kerem hak aşığıdır (Metin, 1996; 24).

“Kerem” operasında Kerem’in aşk badesini içmesi halk edebiyatında işlendiği şekliyle yer almaktadır.

<sup>7</sup> Dervişlerin manevi yolculukta önderliğini yapan, tekkenin disiplinine bakan ve bu mertebeye erişmiş olan kişiye de “ulu, büyük dilek ve istek” anlamına gelen “şeyh” ve “murad” denir. Bu sözlerin ikisi de Arapçadır. Tarikatı asıl kurana ise Farsça “ihtiyar, koca, büyük” anlamına gelen “pir” derler. Abdülbaki G., (2000), **Tasavvuf**, İstanbul, 25.

<sup>8</sup> **Bade** Farsçada “şarap, içki” anlamına gelir. **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, (1977), Ankara, 23.

<sup>9</sup> Tasavvuf yoluna girenlere “suffi” adı verilir. Kaba yünden dokunmuş suf (yün dokuma elbise) giydikleri için kendilerine “sofi” veya “sufi” adı verilen bu Müslümanlar, İslam’da Sufiliğin ortaya çıkmasına neden olurlar. Tasavvuf felsefesine İslam dini kaynaklık etmekle birlikte eski Hint, Mısır, Yunan düşünce sistemlerinin izleri de görülür. İslamiyet çeşitli kavim ve uygarlıkları bünyesinde toplayıp evrenselleşme yoluna girince çelişkiler, birbirine karşıt görüşler de ortaya çıkmıştır. Peygamberin ölümünden hemen sonra başlayan iktidar mücadeleleri halifelerin ölümünde de devam eder. Düşünce alanındaki ayrılıklar da yeni mezhepleri doğurur. Bu mezhepler en çok Kuzey Afrika ile İran’da yankı bulur. Dinsel görüş ayrılıklarının birer birer ortaya çıkmasıyla sufi adıyla bir sınıf oluşur. Tasavvuf düşüncesinde görüş ayrılıkları dolayısıyla birtakım kollar oluşmuş, bunlara “tarikat” adı verilmiştir. Ayrı ayrı tarikatlara bağlı kişiler, ayrı ayrı tekkeler kurmuşlardır. Tasavvuf akımının güçlenmesi, tasavvuf edebiyatını geliştirmiştir. Batur, S., (1998), **Açıklamalı-Örneklî Türk Halk Edebiyatı**, İstanbul, 267.

Opera “Durchkomponierte-symphonisch dramatische grossform” (bütün olarak senfonik formda bestelenmiş dramatik eser) formundadır. Saygun un tek perdeli Özsoy ve Taşbebek operalarına göre romantik opera anlayışına daha yakındır.

Modal üslup içerisinde gelişen müzik dili Anadolu halk türkülerinden etkilenecek yazılmıştır. Dorik, Frigyen ve Eolik modların yanı sıra, geleneksel müziğin Bestenigâr, Segâh, Hicaz ve Nikriz gibi makamlarının kullanıldığı görülür. (Mahmut Ragıp, 1957; 385)

Senfonik unsura ve korolara önem verilmiştir. Senfonik unsur ve korolar operaya hem vokal hem de enstrümantal yönden büyük bir mimari karakter sağlar (Olca, 2005; 91).

Eserde, kişilerin Kerem ile konuşmaları, Kerem’in daha çok kendi kendisiyle konuşması niteliğini taşır. Bu nedenle aşırı sahne hareketinden uzak tutulmuş olan opera, yer yer oratoryoya dönüşür” (Mahmut Ragıp, 1957; 383). Saygun eseri lirik-mistik bir dram olarak tanımlar.

Operanın düşünsel temeli tasavvufa dayanır. Operada Kerem’in Tanrısal aşkı anlatılır. Tasavvuf derin düşünce yoluyla Tanrı’ya ulaşma çabasıdır. Tasavvufta Tanrı, insan ve evren özdeşliğine inanılır. Evren tek bir varlıktır. Bu tek varlığa “Tanrı” adı verilir. Memet Fuat’a göre medrese düşünüşünde Tanrı ile evren ayrıdır. “Tanrı” yargılama ve cezalandırma gücüne sahiptir. Tasavvuf korkuya karşılık sevgiyi, hoşgörüyü ve bağışlamayı önermiştir. İnsanlar bu yolla Tanrı’ya bu dünyada yakınlaşabileceklerdir. Tanrı’ya varma hamlik, pişme ve yanma aşamalarından geçilerek gerçekleşir.

12. ve 13. yüzyılda Anadolu, Haçlı Seferleri<sup>10</sup> ve Moğol<sup>11</sup> akınları sırasında sayısız insanın katledilişine tanık olur.

Mevlana<sup>12</sup> ve Yunus Emre<sup>13</sup> 13. yüzyılda büyük kıyım, açlık ve sefaletle sürüklenen ruhsal çöküş sürecindeki Anadolu halkına tasavvuf yoluyla sevgi,

<sup>10</sup>1096-1272 yılları arasında Avrupalı Hıristiyanların kutsal yerleri Müslümanlardan almak ve doğunun zenginliklerini elde etmek amacıyla çıkardıkları sekiz savaş. Dördüncü Haçlı Seferi’nden (1204) sonrakiler deniz yoluyla yapılmıştır. Anadolu’da büyük can ve mal kaybına neden olmuştur. **Meydan Larousse**, Cilt: 5, (1971), İstanbul, 502-503.

<sup>11</sup> Moğollar 1242 yılında Anadolu Selçuklu topraklarına girerek Erzurum’u aldılar. 1243 yılında Selçuklu ordusunu Köseadağ savaşında yenerek Selçukluları haraca bağladılar. Anlaşma dışı her sene haraç miktarını artırdılar. Halk fakir düştü. 1256 yılında Sultanhanı savaşında Selçukluları tekrar yendiler. Sultan Keykavus Bizans İmparatorluğu’na sığındı. 1288 yılında Selçuklu devlet yönetimine el koydular. Selçuklu sultanlarının hükmü kalmadı. 1318 yılında Anadolu Selçuklu Devleti sona erdi. Yıldız, H. D., (1988), **Büyük İslam Tarihi**, İstanbul, 304, 310, 316, 322, 329-356.

<sup>12</sup> 13. yüzyılda Konya’da yaşamış olan Mevlana (Doğum tarihi Will Durant’a göre 1201, Maurice Barres’e göre 1203/Ölüm Tarihi 1273) Eserleri: **Mesnevi-i Şerif**, **Divan-ı Kebir**, **Fihri Ma Fih**, **Mecalis-i Seb’a**, **Mektubat**’dır. Can Ş., (2006), **Mevlana, Hayatı-Şahsiyeti-Fikirleri**,

hoşgörü, dostluk ve barışı telkin ederler. Tasavvuf düşüncesi bu dönemde Anadolu'da iyice yaygınlaşır.

20. yüzyıldaki İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı korku, bunalım içindeki günler ve insanlığın acıları sanatçılara 12. ve 13. yüzyılda Anadolu'daki toplumsal bunalımı çağrıştırmış olmalıdır. Bu ortamda kültürel ve milli geleneğin ana renklerinden birine, tasavvufa yönelmeleri ve bundaki simge ve düşünce yapılarını modernize ederek bir opera oluşturma çabası bildirinin başında da belirtildiği gibi hem devrin düşünce yapısı hem de söz yazarı ve bestecisinin düşünce yapısıyla uyuşmaktadır. Onlara göre savaşları ve düşmanlıkları sona erdirmenin çaresi tasavvuftaki hümanist düşüncedir.

Kerem operasında, Kerem ile Aslı Han hikâyesinin bilinen ayrıntıları üzerinde durulmaz.

**I. Perde**'de Kerem'in Aslı'ya insansal aşkı anlatılır. Tasavvufta "İnsansal aşk, Tanrısal aşk yolunda çabucak geçilmesi gereken bir köprüdür. O köprü geçilince yolcunun gözleri açılır, Tanrısal aşkın ışığında gerçeğe ulaşılır" (Memet, 2006;125).

Bu bölümde olaylar Kerem ile Aslı Han hikâyesindeki anlatıma büyük ölçüde benzer.

### **I. Perde I. Sahne'de**

*Kızlar: Yüzü gül kaşı keman*

*Yüzünde püskürtme benler*

*Tanıdım yüzün görünce* dizelerinde İlahi Varlığa gitme yolunda "yüz" Allahın kendi ilahi güzelliğini sıfatlar vasıtasıyla açığa vurma aracı anlamında kullanılır ( John, 2006;125).

*Aslı: Bilir miyim kızlar kimi*

*Gönül verip sevdiğimi?*

*Saçlarım kimin*

ve

---

İstanbul, 8. Mevlana'nın ölümünden sonra, Mevlevilik, oğlu Sultan Velet tarafından kurulur. Temeli Mevlana'nın görüşlerine dayanır. Varlık birliği ilkesini benimser. Evreni Tanrı'nın bir belirişi sayar. İnsanı evrenin özü olarak görür. Şiir, müzik ve danslı törenlerle Tanrı'ya ulaşmayı amaçlar. Sünni bir tarikattır. Püsküllüoğlu A., (1997), Arkadaş Türkçe Sözlük, Ankara, 733.

<sup>13</sup> Yunus Emre 1239 (veya 1240)-1321 (veya 1322) tarihleri arasında seksen iki yıl yaşamıştır. Anadolu'da dinsel-tasavvufi Türk halk şiirinin en önemli temsilcisidir. Yunus Emre Türkçeyi yazı dili olarak seçmekle Türk kültürüne büyük hizmet yapar Kabaklı A., (1971), Yunus Emre, İstanbul, 43. Anadolu'da millî edebiyatın doğmasında en büyük rolü oynayanlardandır. Anlatım tarzı olarak şiiri seçmiştir. Söylediğini sade bir dille halka aktarır. Bu nedenle şiirleri öğretici ve gerçekçidir. Fikir akıcılığı sağlamak, coşku ve heyecan yaratmak için lirizme de başvurur. Bayraktar, M., (1994), **Yunus Emre ve Aşk Felsefesi**, İstanbul, 11.



**Kızlar Korosu'nun:** Dokunur dala budağa  
Zülfü değer al yanağa

dizelerinde “saç, zülûf” Varlık birliğini görmeyi engelleyen dünyayı simgeler ( John, 2006;125).

**II. Perde**'de, Kerem gece bir çeşme başında uyurken rüyasında Aslı'yı görür. İki âşık ne kadar uzansalar da birbirlerine ulaşamazlar. Aslı alevler içinde kaybolur.

**II. Sahne**'de Kerem eski bir medrese odasındadır. Bir İhtiyar görünür ve “ölümsüz sükun”dan bahseder, elindeki badeyi içmek üzere Kerem'e sunar. Yarın bir alevde gizli olduğunu söyler. Kerem kadehle verilen badeyi reddeder. İhtiyar kaybolur. Kerem büyük sıkıntılar içindedir. Aslı'ya varabilmek için, kadehi isterken sahne sona erer.

## II. Perde II. Sahne'de

**İhtiyar:** Sükun, Ölümsüz Sükun  
Ağu değil  
Şarap değil  
**Kerem:** Dolu deyip ne söylersin

*Şarapta Aslı ne arar?* dizelerinde “şarap” İlahî Varlık hakkında bilgiyi; mistiğin kalbinin kadehini dolduran ilahi sevgiyi simgeler. İhtiyar ise sufi şahı ya da Allah için kullanılan benzetmedir ( John, 2006;121).

**III. Sahne**'de mezarlıkta “varamamışların korusu” duyulur. Koro söylerken, Kerem ıstırabının son haddine gelir. Çilesi dolmak üzeredir.

**III. Perde**'de Hükümdar hayatın sırrı bilmecesini cevabını söylemeleri için âşıkları yarıştıtır. Kerem sorunun cevabının “su”, “Tanrısal aşk” olduğunu söyler. Bilmece çözülür. Bilmece çözülünce elinde aşk badesiyle ihtiyar belirir. Kerem aşk badesini içer. Tanrısal aşka kavuşur.

Operada Kerem hükümdarın sorduğu hayatın sırrı bilmecesinde, **(III. Perde, I. Sahne)**

Söyle Garib'e duru su  
Canın görünmez bağı su  
Cümlenin varı yoğu su  
Ezel ebedin çağı su  
Aşk erinin otağı su oy!  
Susarsın dilin söylemez  
Coşarsın aman eylemez oy!  
Akar yakın irak demez  
Yıkarsın ferman dinlemez oy!  
Aşk göçünün durağı su

*Er yiğidin uğrağı su oy!* (İDOB, 1991; 39)

dizelerindeki “Su” ve “duru su” insan ruhunun varolduğu kaynağa tekrar dönüşüne ait simgelerdir (John, 2006; 118).

Tasavvufta insanın ruhlar âleminden bu dünyaya geçici olarak geldiğine inanılır. Sufiler ruhlar dünyasına asıl vatan, bu dünyaya geçici vatan gözüyle bakarlar. Bu dünyada kendilerini yabancı görürler. Anayurttan ayrılığın acısını çekerler. Ruhlar dünyasına dönmenin hasretiyle yanıp tutuşurlar. Ölüm o dünyaya dönmeyi sağlayacaksa ona varma gecesi, düğün gecesidir.

Bu dünyada da memleketlerini terk ederek diyar diyar gezdiklerinden veya kendi memleketlerinde bile olsalar çok yüksek manevi hâller yaşamaları sebebiyle iç dünyalarında tek başlarına kaldıkları için de sufilere “garib” de denir.

Tasavvuftaki Tanrı’ya varma yolundaki üç aşama, eserde “garib” kelimesinin kullanılışında da görülür. Birinci perdede Kerem için garib kelimesi hiç kullanılmaz. İkinci perdede Tanrısal aşk yolculuğu başladığı için, Kerem kendisini dünyada biraz yabancı hisseder. Manevi mertebesi olgunlaşmamıştır. Bu nedenle “biraz garib” anlamında “garipçe” kelimesi kullanılır. Üçüncü perdede Tanrısal aşkı istemede bir tereddüt kalmaz. “*Söyle Garib’e duru su*” (İDOB, 1991; 39) dizisinde Kerem kendisini “Garib” olarak nitelemektedir. Yani artık çektiği acılar ile olgunluk mertebesine ulaşmış, maddi dünyadan sıyrılmayı başarmıştır. Kelime aynı zamanda zamir olarak “ben” anlamındadır. Bu nedenle büyük harfle yazılmıştır.

Opera Kerem odaklıdır. “Eserin adının ‘Kerem ile Aslı’ yerine sadece ‘Kerem’ olmasının sebebi de bu olmalıdır” (Emre, 2001;138). Tasavvufta Kerem, “ihسان, lutuf, karşılıksız yardım” anlamında kullanılır (Uludağ, 1991;283).

Kerem’in bu dünyadan kopmayla gerçeğe ulaşmasını sağlayacak olan aşk badesini içmesi, eseri mistik bir hayale dönüştürür.

Operada asıl amaç anlatılırken halk hikâyesi Kerem ile Aslı Han’dan yararlanma şekli Mesnevi’ye benzer. Mesnevi’de Mevlana, “konulara uygun hikâyeler anlatır, hatırlatır. Bu hikâyeyi anlatırken hikayedeki bir insan veya hayvana söz söyletmeye başlar, fakat derhal söz söyleyen kendisi olur. Bazen kendi maceralarını kapalı ya da açık bir suretle anlatır, fikirlerini izah eder. Fikrini açmak, meramını anlatmak için halk hikâyeleriyle atasözlerine de başvurur.” (Abdülbaki, 1960; 3-4).

Kerem operası Türk müzik tarihinde, bir Türk besteci tarafından bestelenmiş ilk gerçek millî Türk operası olarak kabul edilir (Mahmut Ragıp, 1957; 381) (Olçay, 2005; 91). Besteci eserin bütün ezgilerini, Türk halk müziği tonu ve üslubunda şahsi ilhamı ile bestelemiştir (Olçay, 2005; 91).

Libretto yazarı ve besteci Türk ve Batı eğitimi almışlardır. Doğu ve Batı kültürlerini tanırlar. Kerem operasında ve diğer eserlerinde bu iki kültürün sentezini yaptıkları görülür. Taklitçi değildirler. Doğu veya Batı kültürü hakkında önyargılı değildirler. Aynı metodolojiyi kullanırlar. Sanatçıların uyumu eserin başarısını artırır.

Gerek librettoda gerek müzikte çağdaş bilgi ve tekniği ustalıklarla kullanırlar. Eserin oluşum süreci içerisinde kendi köklerine inerler. Ele aldıkları mistik yolculukla, ruhun olgunlaşması ve çağrışım için kullandıkları Kerem ile Aslı Han konuları Türk kültür mirasında hümanizmi yücelten herşeyin üzerine çıkararak düşünceleri yansıtır. Amaçları insanlığa sevgi, hoşgörü, bağışlama ve barış erdemlerinin kurtuluş yolu olduğunu göstermektir. Düşüncelerini Yunus Emre'nin dili kullandığı gibi halk şiir dilinin en saf, anlaşılır ve kısa anlatım diliyle ifade ederler.

İlk millî Türk operası olan bu eserin oluşum sürecinde belirlenen bu özellikler milli operanın temel ilkeleridir.

## SONUÇ

Türkiye'de Cumhuriyet (1923) sonrası reform hareketleri gerçekleştirilir. Müzik alanında da çağdaşlaşma ve ulusallaşma sürecinin doğal bir sonucu olarak kendi köklerine inme eğilimi oluşur. Saygun'u da, bu kültürel ortam ve politikalar etkiler.

Halk öykülerini kaynak alan özgün operaların bestelenmesi gündeme gelir. 1934 yılında adı ve konusunu Atatürk'ün belirlediği Özsoy operası, Saygun tarafından bestelenir. Özsoy yapı ve içerik bakımından müzikli sahne oyunu (singspiel) türüne girer. Kerem operası, Cumhuriyet dönemi müzik reformu anlayışıyla, halk öykülerinden kaynaklanan ilk dramatik millî Türk operası olarak kabul edilir.

Libretto'nun dili Yunus Emre'ninki gibidir. Düşünce yapısı tasavvufa dayalıdır. Eserde işlenen hümanizm hem Mevlana hem Yunus Emre kaynaklıdır.

Operaya göre yaşamın gerçek amacı insan sevgisidir. İnsan, hayatın ilk gününden itibaren sevgiye ulaşmak için her güçlüğü katlanmalıdır.

**Sonuç olarak;** Kerem operasının söz yazarı ve bestecisinin dönemin koşulları içinde operayı oluştururken benimsediği düşünce yapılarının;

1. Çağdaş bilgi, teknik ve yöntemi kullanması.
2. Kendi kültür mirasından kaynaklanması.
3. Konuyu kendi köklerindeki benzer konularla bağlaması, kullanılan simgesel ifadelerle bağlı konuların hepsini birden çağrıştırmak anlam zenginliği katması
4. Halk şiiri dilinde olması
5. Evrensel müziğin yanında, ulusal müziğin üslubunu da yansıtmaması.

6. Hümanist olması olduğunu söyleyebiliriz.

Bu ilkeler millî olarak ifade edilmiş olsa da aynı zamanda evrenseldirler. Çünkü yukarıda özetlenen düşünce yapıları uluslararası müzik alanında benimsenen düşünce yapılarıdır.

#### **KAYNAKÇA**

And, M., (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayını, Ankara.

And, M., (1986), **Opera and Ballet in Modern Turkey**, G. Renda (Ed.), C. M. Kortepeter (Ed.), **The Transformation of Turkish Culture**. New Jersey: Kingston Pres.

Aracı, E., (2001), **Ahmed Adnan Saygun, Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, İstanbul.

Baldock, J., (2006), **Sufizm Gizli Öğretisi**, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul.

Batu, S., (1959), **Güzel Helena**, Ankara.

Batu, S., (1954), Varlık Dergisi, Her Ay Konuşma “Selahattin Batu Anlatıyor”, İstanbul, Sayı: 403.

Batur, S., (1998), **Açıklamalı-Örnekli Türk Halk Edebiyatı**, İstanbul.

Boratav P. N., (2002), **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İstanbul.

Fuat, M., (1995), **Yunus Emre**, İstanbul.

Gazimihal, M. R., (1957), **55 Opera**, İstanbul.

Gölpınarlı, A., (1960), **Mesnevi 1**, İstanbul.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi, (1991), **Kerem Libretto**, III. Perde, I. Sahne, İstanbul.

Kocatürk, U., (1987), **Atatürk**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını: 845 (Türk Büyükleri Dizisi: 1), Ankara.

Kolçak, O., (2005), **A. Adnan Saygun**, İstanbul.

Turan, M., (1996), **Ozanlık Gelenekleri ve Türk Saz Şiiri**, Ankara.

Uludağ, S., (1991), **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul.

## MÜZİĞİN KİŞİSEL İŞLEVLERİ AÇISINDAN MÜZİK EĞİTİMİNDE GÜDÜLENMENİN ÖNEMİ

GÜLEÇ, Kübra Sevim  
TÜRKİYE/TURCIYA

### ÖZET

Bu çalışmada güdülenme, müziğin kişisel işlevleri açısından ele alınarak incelenmiş ve güdülenmenin müzik eğitiminin bir kolu olan çalgı eğitimindeki önemi açıklanmıştır.

İç ve dış uyarıcıların etkisiyle organizmanın davranışta bulunmasına (motivasyon) güdülenme denir. Bireyin işinin yönünü, gücünü ve öncelik sırasını belirleyen iç ve dış dürtünün etkisiyle işe geçmesi veya öğrenmeye geçme isteği. (TDK, **Türkçe Sözlük**, 1998; 901)

Kişilerin bir işi yapmak ve bunda başarılı olmak için ilk önce yeterince güdülenmeleri gerekir. Özellikle müzik eğitiminde güdülenmenin yeri ve önemi büyüktür. Çünkü müzik, dikkat unsurunu birebir içinde barındıran sanat dallarından biridir ve müzik yapan bir kişinin dikkati ancak yeterli ve sürekli güdülenme sayesinde devam ettirilebilir. Bu nedenle güdülenme müzik eğitimcilerinin üzerinde durmaları gereken bir konudur. Sağlıklı bir ders ortamının yaratılabilmesi için öğrencinin güdülenmesi oldukça önemlidir.

Bu araştırma, literatür tarama yapılarak yazılmış ve bulgular müzik eğitiminin bir kolu olan çalgı eğitimiyle ilişkilendirilerek çalgı eğitiminde öğrenci güdülenmesinin önemli olduğu ve performansı etkileyeceği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik eğitimi, güdülenme, dikkat.

### ABSTRACT

#### **The Importance of the Motivation in Music Education from the Angle of Personal Functions**

In this study, motivation is discussed from the angle of personal functions in music and the importance of the motivation is put forward and discussed in the branch of instrumental musical education.

Individuals should sufficiently be motivated to be successful and complete their attempts. Especially, motivation has a great importance and place in music education. As a fact, music is a branch of art which needs a complete attention of a musician can only continue by adequate and continuous motivation. Thus, motivation is an important subject which all music education lecturers should

deliberate. For a successful education environment, the motivation of the student has a relatively great importance.

This study is based on literature surveillance and by connecting the results to the instrumental education which is a branch of music education, The effect of the motivation on student and on his performance have been clearly understood.

**Key Words:** Music education, motivation, attention.

## GİRİŞ

Müzik bir güzellik ve eğitim aracıdır; insanı yumuşatarak geliştirir. (Yönetken, 1993)

Müzik duyguların ve aklın egemen olduğu bir sanat ve ayrıca bir bilim dalıdır. Bu özelliği bakımından bireylerin ve toplumun hem duygu hem de akıl yönünden gelişimlerini ve değişimlerini sağlar.

Müziğin bireylerin varlığında ciddi bir rolü ve insan duyguları üzerinde güçlü bir etkisi vardır. (Hallam, 2001) Müziğe, kişisel açıdan bakıldığında duyguları etkili bir biçimde anlatan ve duyguları etkileyebilen bir araç olduğu göze çarpmaktadır. Müzik eğitimi alan bireylerde kendilerini ifade edebilme yeteneği, yaratıcılık, kültür birikimi, estetik beğeni, sosyal ilişkiler, mantık becerileri, dili kullanma yeteneği, duygu gelişimi, beden ve psikomotor davranışlar gibi özelliklerin geliştiği gözlenmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda müziğin bireylerin sosyal ilişkileri üzerinde olumlu etkileri olduğu açıkça görülmektedir.

Bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme ve geliştirmede işe koşulan en etkili süreçlerin başında kuşkusuz “eğitim” gelmektedir. (Uçan, 1982: 1) Eğitim, bireylerin davranışlarında istendik değişiklikler oluşturma sürecidir.

Eğitimin bir kolu olan müzik eğitimi ise: “Bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma ya da bireyin (müziksel) davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir.” (Uçan, 1997: 106)

Müzik eğitimi, bireylerin müzik aracılığıyla kendini geliştirmesinde önemli rol üstlenir. Müzik eğitimi alan bireyler, bu eğitimin gereği olan müziksel davranışları kazanarak belirli gelişmelere ulaşırlar. Müzik eğitiminin asıl amacı, eğitimin her aşamasında kişiye katkı sağlamak, onlara kendi yeteneklerini tanıma ve geliştirme fırsatı oluşturmaktır olmalıdır. (Uslu, 2007)

Eğitimin her alanında olduğu gibi müzik eğitimi de bireyin ve bireyin gelişiminin önemli olduğu bir süreçtir.

Bu süreçte daha çok eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır. Bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olması beklenir. (Uçan, 1997: 14)

Her birey doğduğu andan itibaren müzikle iç içe olmakla birlikte belli bir müziksel kültüre sahip olarak yetişir.

Doğduğu çevrede müzikle etkileşim içinde olan birey, müzikle ilgili olarak birtakım davranışlar kazanır. “Dinleme”, “benzetme”, “oynama”, “mırıldanma”, “söyleme”, “tıngırdatma”, “çalma”, “yaratma”, “eleştirme”, “beğenme”, “beğenmeme” bu davranışlardan başlıcaları sayılabilir. Bu davranışlar kazanıldıkça birey, müzikle ve müzik çevresiyle daha bilinçli, daha bilgili ve daha etkili bir etkileşim içine girer. Bu davranışlarla bağlantılı olarak ayrıca, “müzikle uyuma”, “müzikle oynama”, “müzikle yürüme”, “müzikle dinlenme”, “müzikle eğlenme”, “müzikle öğrenme”, “müzikle çalışma”, “müzikle anlaşma”, “müzikle kendini aşma” vb. daha kapsamlı ve çok yönlü davranış örüntüleri geliştirir” (Uçan, 1996).

Müzik her bireyin yaşantısında doğduğu andan itibaren bulunan bir öğedir. Birey müzik derslerine belli bir müzik kültürüne sahip olarak gelir. Bu nedenle müzik eğitiminde öğretmen-öğrenci arasındaki iletişim ve öğretmenin bireyin özelliklerini, ihtiyaçlarını, kısacası bireyi iyi tanıması etkili olumlu ve öğrenci güdülenmesinin tam anlamıyla sağlanabildiği bir eğitim süreci için önemlidir.

Çalgı eğitimi, içinde büyük ölçüde performansı barındırır. Başarılı bir performans içinde sürekli bir güdülenme gereklidir.

Bu çalışmanın amacı çalgı eğitiminde güdülenmenin yeri ve öneminin çalgı eğitimcileri ve öğrencilerine ve öğrencilerin performanslarına etkilerinin anlaşılmasını sağlamaktır.

### **Güdülenme**

İç ve dış uyarıcıların etkisiyle organizmanın davranışta bulunmasına (motivasyon) güdülenme denir. Bireyin işinin yönünü, gücünü ve öncelik sırasını belirleyen iç ve dış dürtünün etkisiyle işe geçmesi veya öğrenmeye geçme isteği. (TDK, **Türkçe Sözlük**, 1998; 901)

İnsan biyo-psişik, toplumsal ve kültürel bir varlıktır. Doğal, toplumsal ve kültürel bir çevreye doğar. (Uçan, 1996: 9) İnsan aynı zamanda duygusal bir varlıktır. Yaşadığı çevreden, günlük yaşantısında karşılaştığı olaylardan etkilenir, çevresiyle sürekli etkileşim hâlinindedir. Zaman zaman bu durum bireyin yaptığı işe adapte olmasını, dikkatini sadece o anda yaptığı işe

odaklamasını engelleyebilir. Eğitim ortamında da aynı şey söz konusudur. Bireyin eğitim süreci içerisinde ilgisini ders üzerinde yoğunlaştırabilme unsuru hayli önemli ve üzerinde durulması gereken bir noktadır. Bu nedenle güdülenme, insan yaşantısında ve özellikle eğitim alanında oldukça önem kazanmaktadır.

Motivasyon (güdülenme), okuldaki öğrenci davranışlarının yönünü, şiddetini ve kararlılığını belirleyen en önemli güç kaynaklarından biridir. Bir kuvvetin nesneyi harekete geçirmesi gibi güdülenme de kişiyi harekete geçirir. Öğrencilerin derslere daha çok dikkat ettikleri, ilgi duydukları, ödevlerini yaptıkları zaman ve sınavlar için çalıştıkları zaman, motive olduklarını (güdülendiklerini) söyleyebiliriz. Eğer öğrenciler, ifade edilenleri davranışlarında gösteremiyorlarsa güdülenmemiş kabul edilirler. (Küçükahmet, 2003: 169)

Güdülenme (motivasyon) eğitim için oldukça önemli bir noktadır. Öğrenciler öğrenmek istedikleri için öğrenirler. Bir öğrenciye istemediği bir şeyi öğretemezsiniz. Eğitim algı ve dikkatin açık olması gereken bir süreçtir. Bu da etkili ve sürekli bir güdülenme (motivasyon) sayesinde sağlanabilir.

Öğrenci-öğretmen ilişkisinde ve öğrencinin derse olan ilgisinin devamında çok büyük önemi olan güdülenme eğitimin olduğu her alanda bilinçli ya da bilinçsiz olarak uygulanmaktadır ve bu nedenle öğretmenlerin öğrencilerin güdülenmelerini sağlama konusunda daha dikkatli olmaları gerekir.

Eggen ve Kauchak'ın öğrenme odaklı sınıf modeline göre eğitimde motivasyon konusunda önemli olan üç nokta vardır:

- **Öğretmen nitelikleri:** Öğretmenin öğrencilerine örnek olacak iyi bir model olması, ders içi ver ders dışı etkinliklerde coşkulu ve istekli olması, öğrencileriyle yakından ilgili, sıcak ve empatik bir yaklaşımda bulunması güdülenmeyi artırır. Bu nitelikler öğrencilerin ders, okul ve öğretmene karşı geliştireceği tutumu belirlediği için hayli önemlidir. Milli Eğitim Bakanlığı'nın müzik öğretim programlarının içeriğinde müzik eğitimi "ses eğitimi", "kuramsal bilgiler" ve "çalgı eğitimi" olarak üç boyutta incelenir. Müzik eğitiminin çalgı eğitimi boyutunda müzik öğretmenlerinin sahip olması gereken nitelikler arasında öğrencileri ilgi, istek ve yetenekleri doğrultusunda uygun çalgı çalmaya yönlendirme, öğrencilerin düşüncelerine önem verme ve bunu öğrenciye hissettirme, öğrencilerle empati kurma, öğrencileri iyi tanıma, ders planı yaparken ve ders içeriğini planlarken öğrenme açısından bireysel özellik, bireysel farklılık, öğrencilerin yetenek ve düzeylerini dikkate alma gibi özellikler göze çarpmaktadır.

- **İklim değişkenleri:** Sınıfta düzenli, sıcak, başarıya yönlendiren ve öğrencilerin desteklendiği bir ortamın bulunması, öğrenciler arasında şiddetli olmayan yarışma ortamının yaratılması güdülenmeyi artırır.



- **Öğretim değişkenleri:** Öğretimde konuya uygun girişin yapılması, eğitimde birey özelliklerinin dikkate alınması, eğitim durumunun öğrencilerle birlikte düzenlenmesi, öğrencinin eğitim sürecine dahil edilmesi ve geri bildirim mümkün olması güdülenmeyi artırır.

**“Öğretmen öğrencide bir öğrenme isteği uyandıran bazı şeyleri başlatır bu içsel istek iyi bir öğretimin temelidir. Çocuklar 3 nedenle öğrenmeye motive edilir. Asıl motivasyon; süreç içinde memnuniyet vermesi nedeniyle öğrenmeyi çabuklaştırır. İnsanlar hoşlandıkları sporlar oldukları için tenis ve futbol oynamayı öğrenirler. Geçici motivasyon öğrenme sürecinin sonunda verilecek ödül nedeniyle öğrenmeye teşvik eder. Yabancı motivasyon (konu dışı) sonunda bir kazanç sağlayacağı için öğrenmeyi kolaylaştırır. (konuda parlak bir yıldız olmak...)”** (O’Brien, 1988: 45)

Çocuklar çeşitli nedenlerle öğrenirler. Nadiren bu 3 motivasyonun tamamı birliktedir.

Yetişkinlerde durum daha farklıdır. Dersin işleniş sürecini kendileri belirlemek ve kontrolü ellerinde tutmak isterler. Alacakları eğitimin faydalarını bilmek isterler. Bu nedenle öğretmen yetişkin öğrencilerinin güdülenmelerini sağlarken çeşitli güçlüklerle karşılaşabilir.

#### **Premack’a göre eğitim alanında kullanılabilecek iki ilke vardır:**

- Tek başına kalan bireyin öncelikle zevk alarak yapmak isteyeceği bir davranış vardır.

- Yapmak istediği davranış vardır. Ancak öncelikli olan zevk alacağı davranıştır.

Her öğrencinin öğrenme durumu bireysel özellikleri doğrultusunda değişiklik gösterir. Etkili bir güdülenme için öğretmen öğrencilerini iyi tanımalı ve onların ihtiyaçlarını bilmelidir.

Eğitimin her alanında olduğu gibi, içinde performansı barındırması nedeniyle özellikle çalgı eğitimi alanında güdülenmenin önemi büyüktür. Çalgı eğitimi alan bireyler yeterince güdülenebilirlerse çalgılarında gösterdikleri performanslarında artış gözlenecektir.

#### **Çalgı Eğitiminde Güdülenmenin Yeri ve Önemi**

Yalın ve özlu anlatımıyla müzik eğitimi “bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli davranışlar kazandırma” ya da “bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturması sürecidir.” (Uçan, 1997).

Müzik eğitiminde güdülenmeye her yaşta ihtiyaç duyulmaktadır. İlköğretim çağındaki çocuğun müziği öğrenmesinde güdülenmenin yeri çok büyüktür. Bu yaş grubundaki çocukların dikkatini çalgı üzerinde uzun süre toplamaları ve

gerekli performansı istenen düzeyde gerçekleştirebilmeleri için çocukların çalgı çalmaya karşı yeterince güdülenmiş olmaları gerekmektedir.

İlköğretim çağındaki çocuk için müzik eğitiminde kullanılan güdüleme teknikleri ne kadar önemliyse mesleki ve özengen eğitim için de aynı şey söz konusudur. Özengen müzik eğitiminde öğrenci bir çalgı çalmayı isteyerek gelmekle birlikte kötü öğretmen yaklaşımları öğrenciyi müzikten soğutabilir ya da çalgı çalma isteğini bir daha istemeyebileceği bir biçimde baltalayabilir.

Meslekî müzik eğitiminde ise durum farklıdır. Onlar bu işi meslek olarak seçtiklerinden genel ve özengen müzik eğitimi alanlara göre daha fazla güdülenmeye ihtiyaç duyarlar. İşitme eğitimi alırken, mesleksel dersleri alırken, bazen övgüler veya başarılı sunumlar onların güdülenmelerini sağlayabilir.

Meslekî müzik eğitiminin en temel basamaklarından biri olan çalgı eğitimi ise performansa dayalı olduğu için birçok alandan daha fazla güdülenme isteyen bir alandır. Çalgı eğitimi alan bireyler yeterince güdülenebilirlerse çalgılarında gösterdikleri performanslarında artış gözlenecektir.

Etkili bir keman öğretmeni, öğrenciyle iyi ilişkiler kuran, kemani sevdiren, dersini istekli ve canlı işleyen, dersini ilginç hâle getiren, öğrencilerin bireysel farklılıklarını göz önünde tutan, eleştirilere açık olan, öğrencilerine kırıcı eleştiriler yapmayan, başarılarını destekleyen, yaratıcılığa özendiren, öğrenciye karşı oluşan beklentilerinde dikkatli davranan, öğrenciye güven veren ve kendine güvenen öğretmendir. (Şendurur, 2001)

**Bugün Japonya'daki müzik öğretim düşüncesi, öğrencinin ilgi alanlarından yola çıkarak desteklenen sentez hâline getirilmiş müzik yaşantıları yaratılması yönündedir. Öğrenimde deneme-yanılma metodundan çok, öğrencinin motivasyonu üzerinde durulmaktadır. Öğretmenin kullandığı öğretim metodu ve malzemesi, öğrencinin ilgi ve yaşantısına göre düzenlenir. Bu yaklaşıma örnek olarak Suzuki metodu gösterilebilir. Suzuki metodunun özünde, motivasyonun zekice teşvik edilmesi ve harekete geçirilmesi yatmaktadır. (Toksoy, 2005)**

Dr. Suzuki'ye göre piyano öğretmenin en önemli rolü; mutlu ve doğal bir eğitim ortamı oluşturmaktır. Bu da öğrenciyi derse güdüleyecek olan önemli noktalardan biridir.

### **Öğrencilerin Övgü ve Coşku ile Güdülenmesi**

Öğrenci çalgı çalarken gerek sınavlarda gerekse konserlerde büyük ölçüde güdülenmeye ihtiyaç duyar ki bu da en başta öğretmen tarafından doyurulması gereken bir ihtiyaçtır. Öğrencinin hazır olmaması tüm performanslarını etkilediği gibi hazır olup da olmadığını düşünmesi de aynı ölçüde performansı etkileyen bir faktördür.

Bir derse başlamanın en iyi yolu öğrencilerin iyi çaldıklarına inandıkları bir pasajı birkaç kez tekrarlayarak fiziksel ve psikolojik olarak ısınmalarınıdır. Böylece derse rahat ve emin bir ruh hâli ile başlayacaklardır.

Dinamik, tempo, sayım, cümleme, netlik, duruş ve el konumu gibi noktalara dikkat etmeye çalışırken öğretmenlerin çoğu kez övecek bir şey bulmayı unutmaları anlaşılabilir. Genelde bir öğretmenin zihninde bir öğrencinin performansı ile ilgili en göze çarpan yön belirgin hatalardır. İyi niyetli ve özenli öğretmenler hemen bu hatayı ve sonrakileri düzeltmeye kalkarlar. Ders bittiğinde ise, öğrenci çalgı çalışmasının asla üstesinden gelinemeyecek bitmeyen eksiklikler serisini içeren kaybedilebilecek bir savaş olduğu izlenimi ile ayrılır. (Gold, 19: 1)

Çalgı öğretmenin derslerde yapılması doğal olan hataları fazla büyütmesi öğrencilerin üzerinde olumsuz bir etki bırakabileceği gibi, yapılan hataların öğrenciye söylenmemesi de yanlış bir davranıştır. Bu nedenle yapılacak eleştirilerin uygun bir dilde ve yapıcı nitelikte olmasına özen gösterilmelidir.

Bir keman öğrencisi başarılı da olsa, başarısızlıkla da karşılaşsa güdülenmeye ihtiyaç duyacaktır. Çünkü, başarılı olduğunda başarısının bir değeri olduğunu hissetmek isteyecek, böylece yeni başarılarla ulaşmak için çaba göstermek isteği ve gücü pekişecektir. Başarısız olduğunda ise cesareti kırılabileceği gibi, keman çalışma isteği duyması da güçleşebilecektir. Bu açıdan, başarısının takdir edildiği öğrenciye gösterilmeli, başarısızlık durumunda ise bu başarısızlığın nedenleri öğrenciyle yapıcı bir biçimde tartışılmalı, cesaretini ve çalışma isteğini yitirmesine fırsat verilmemelidir. Ancak, çok şiddetli uyarım ızdırıp, korku ve endişe yaratıp duygusal dengeyi bozarak öğrenmeyi engelleyeceğinden, motivasyonun ölçülü olmasına çok dikkat edilmelidir (Varış, 1987: 10).

Hatalar ne kadar belirgin olsa da, çoğu öğrenci pek çok cümleyi oldukça iyi icra eder. Biraz coşku ve tüm hataları düzeltme isteğinin biraz bastırılması ile öğrencinin kendisine güveni ve çalgı için coşkusu artacaktır. Bunun için ilk tepkiler genelde parçanın iyi yanlarıyla ilgili olmalıdır. Çoğu zaman birazcık övgü bile öğrencinin güdülenmesini sağlayacaktır.

Övgüyü hakeden başarıları aramak, hataları yakalamaktan zordur. Öğrenciler bu tür övgülere coşku ile karşılık verirler ve bunun öğrenme arzusu sayesinde ortaya çıkan ödülü hem öğretmen hem de öğrenci tarafından paylaşılır.

### **Küçük Çocukların Çalgı Eğitiminde Güdülenmenin Yeri Nedir?**

Çocuğun müzik etkinliklerine katılması sonucu davranışlarında değişikliğe neden olan ilkelere bir tanesi de güdülenmedir.

Çocukların müzik eğitimine başlayabilmeleri için bu eğitime hazır bulunmaları oldukça önemlidir.

Çocukların ruhsal yönden hazır oluşuyla ilgili olarak, ünlü keman virtüözü Yehudi Menuhin **“Çocuğunuzun herhangi bir alet çalmaya hevesi yoksa onu zorlamayınız. Canını sıkmayacak şekilde hayatına müzik sokunuz ve böylelikle yavaş yavaş ilgisini uyandırınız. Sözgelimi, radyoda güzel bir konser varsa susunuz ve dinlemesini isteyiniz.Bütün müzikçilerin yaşamlarına ilişkin ilgi çekici kitaplar okutunuz. Konser ve operaya götürünüz.”** diyerek konunun hassasiyetini vurgulamaktadır. (Uslu, 2007)

Aslında müzik sesle ilgili olduğu için doğal bir güdülenmeye sahiptir. Çocuklar şarkı söyleme, oynama, enstrüman çalma yoluyla katılabildikleri için müzikten hoşlanırlar. Hevesli, pozitif duygulara sahip bir öğretmen çocukların ilgilerini harekete geçirir. Başarı ilgiyi besler, başarısızlık ise ilgisizliği ve kayıtsızlığı besler. Eğer çocuk zayıf müziksel deneyimlere sahipse müziği heyecanlı yapmak öğretmen açısından kolay değildir. Öğretmen bunun gibi çeşitli olumsuz tavırları etkisiz hâle getirmek zorundadır. Öğretmenin bizzat heyecanlı ya da istekli olması çok önemlidir.

Kupa,sertifika ve ödüller çalgı eğitiminin temel hedefleri olmamasına karşın küçük çocukların eğitiminde tüm alanlarda olduğu gibi bu alanda da başvurulan bir yöntemdir. Çünkü çocuklar için sözlerle yapılan güdüleme yöntemlerinden çok ödüllere yapılan güdüleme yöntemleri daha etkilidir. Somut ve ebeveynlere gösterilebilecek ödüller onlar için önemlidir.

Öğrencileri güdülemede öğretim ortamını onlar için zevkli hâle getirmek,kendilerini öğretme ortamı içinde rahat hissetmelerini sağlamak, repertuarı öğrencilerin kulaklarına yabancı olmayan eserlerle çeşitlendirmek,öğretme ortamını öğrenci yetenek ve ilgilerine uygun olarak düzenlemek etkili yöntemlerden birkaçıdır. Öğrenciyi dersin hazırlık ve program aşamasına dahil etmek öğrencinin dersi benimsemesini sağlayacağı için derste daha aktif davranmasına olanak verir. Özellikle küçük yaştaki öğrenciler için onların fikirlerini almak, fikirlerine değer verildiğini göstermek önemlidir.

İçinde keman öğrenme isteği duymayan bir öğrencinin motive edilmesi mümkün olamaz. Yapılması gereken öğrencinin bu isteği kendi içinde duymasını sağlamaktır. Bunun için kemanın sevilmesini sağlayacak yöntemlerin düşünülmesi gerekir. Örneğin bir keman öğrencisinin, düzeyine uygun olmak koşuluyla ikili, üçlü veya dörtlü gruplar içinde arkadaşlarıyla birlikte çalması, grupla ve bireysel olarak konserlere katılması, not ve sınavın ön plana çıkarılmasından kaçınılması, öğrencinin seveceği ve başarılı olabileceği eserlerin seçilmesi, ön yargısız ve sabırla hareket edilmesi yararlı olabilir. (Tarkum, 2006)

Çalışma odalarını çoğu zaman onların yaptıkları resimlerle süslemek onların eğitim ortamını benimsemelerini sağlayacağı için yararlı olabilir ve güdülenmelerini sağlayabilir.

Çocukların müziğe yönelmeleri için ailelerin bu konuda yapacakları küçük davranışlar (eve çalgı alınması,konserlere ya da operalara gidilmesi,müzikaller izlenmesi vb.) çocukların bu alana ilgi duymalarını sağlayacaktır.

Öğrenciler derslerde bitirdikleri sayfalar karşılığında çıkartmalar, şekerler vb. almakta ve düzenlenecek yarışmalarda ödül beklemektedir. Sene sonlarında verilebilecek konserlerde görev almak da onların güdülenmelerini sağlayacak ayrıca ileride meslek olarak müzik seçmeye karar verirlerse hepimizin yakından tanıdığı sahne korkusunu yenmelerine yardımcı olacaktır. Bu tür etkinlikler anne-babaların da çocuklarının başarıları karşısında onlara daha çok destek olmaları açısından güdülenmelerini sağlayacaktır.

### **Yetişkin Öğrencilerin Çalgı Eğitiminde Güdülenmenin Yeri Nedir?**

Öğretmenlik deneyimini, küçük çocukların öğretimi üzerine kazanmış bir çalgı öğretmeni için, yetişkinlere çalgı tekniklerini kavratmak ve psikolojik gereksinimlerine cevap verebilmek oldukça farklı yaklaşımlar gerektirmektedir.

“Genellikle bir meslek sahibi olan, aynı zamanda müziğe içten ilgi duyan veya ergenlik çağına ulaşmış bulunmakla beraber piyano dersi alan yetişkin öğrencilerin, piyano derslerine boş zamanları değerlendirme veya piyano çalmayı öğrenme etkinlikleri olarak bakmalarına karşılık, bireysel çalgı eğitimi veren öğretmenler, bu tür yetişkin öğrencilerle çalışma konusunda bir ölçüde tereddüt edebilmektedir.” (Ercan, 19: 1)

Bireysel derslerin özelliği olan bire-bir öğrenme ortamlarında başarısızlık çok belirgindir. Çocuklar neyi yanlış yapıp neyi yanlış yapmadıklarının başkaları tarafından söylenmesine alışkındırlar ancak yetişkinler bunu çok geçmişte bıraktıkları için bu onlara ağır gelebilir ve kendilerini suçlayabilirler. Bu nedenle yetişkinlere hatalarını göstermek yerine bunları kendilerinin bulmalarını sağlamak daha etkili olabilir.

Öğretmen öğrenme ve çalışma durumlarını etkileyen faktörleri tespit edip, nedenleri araştırmalı, yapıcı ve motive edici önerilerde bulunmalıdır. (Şendurur, 2001)

Bu faktörler öğrenme sürecindeki birtakım olumsuz etkiler ve ya birinin yanında ya da topluluk önünde çalmaktan utanma olabilir. Bu durumda öğretmenin öğrenme sürecindeki olumsuz etkileri tespit edip, azaltması; öğrencilerin topluluk önünde çalma korkularını yenmeleri için çeşitli aktiviteler planlayarak becerilerini topluluk önünde sergilemelerine olanak tanınması gerekir.

Öğrencilerin öğrenme ihtiyaçlarına cevap verecek parçalar seçmelerine fırsat tanımak, eğitim sürecine onları dahil etmek, öğrencilerin neleri öğreneceklerini önceden anlatmak,yetişkinin ilgisi ile öğrenme durumları arasında ilişki kurmak,gerektiğinde yapıcı eleştirilerde bulunmak, iyi düzenlenmiş bir öğrenme

ortamı yaratmak, öğrencinin öğrenme koşullarını kişisel olarak kontrol edebilmesi için gerekli destek ve yardımı göstermek, yetişkinlerin çocukların çaldıklarından daha aktif parçalar çalmaya olan gereksinimlerini dikkate almak gibi yöntemler öğrencilerin güdülemeleri açısından etkili olacaktır.

Öğretmenin, yetişkinler için başarı güdüsünün ön planda olduğunu bilmesi ve başarıların onların beceri ve çabalarıyla ilgili olduğunu anlamalarına yardım etmesi çok önemlidir. Öğretmen güven verici ve karşılıklı iletişime dayalı bir ortam yaratmalıdır.

## SONUÇ

İç ve dış uyarıcıların etkisiyle organizmanın davranışta bulunmasına güdülenme (motivasyon) denir.

Eğitimin her alanında kullanılan güdülenme öğretmen-öğrenci ilişkisine ve öğrenme sürecine büyük etkilerde bulunmaktadır. Eğitim aynı zamanda bir iletişim süreci olduğundan, öğretmenin iletişime açık olmayan bazı öğrencileri de iletişime açabilmek için çeşitli güdüleme yöntem ve araçlarından yararlanması gerekmektedir. Sadece iletişime açık olmayan öğrenciler için değil, her yaştaki öğrenci için güdülenme eğitim için önemli bir noktadır. Her yaşın güdülenme araçları farklı olacak ve ister küçük ister büyük olsun tüm öğrencilerin güdülenmeye ihtiyacı olacaktır. Özellikle küçük çocuklarda iyi geçen bir ders esnasında veya sonunda verilen ödüller iyi birer güdülenme araçlarıdır.

Çalgı eğitiminde güdülenmenin önemi büyüktür. Müzisyenler, yaptıkları işin büyük bir bölümü performansa dayalı olduğu için birçok alandan daha fazla güdülenmeye ihtiyaç duyarlar. Çalgı eğitimcilerinin performans sergileyecek öğrencilere örnek olması da öğrencinin güdülenmesi açısından önemli etmenlerin başında gelmektedir.

## KAYNAKÇA

Ercan, N., (1998), “Yetişkinlerde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar”, **GÜGEF**, Cilt: 18, s. 2, Ankara.

Gold, M. (1999), “Philadelphia Music”, **CBS College Publishing**, New York.

Hallam, Susan. “Learning in Music”, **Issues in Music Teaching**, Florence: Routledge, [61-75] 2001a.

Küçükahmet, L. (2003), **Sınıf Yönetimi**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

O’Brien, J. (1988) “Teaching Musiz” **CBS College Publishing**, New York.

Şendurur, Y., (2001) “Keman Eğitiminde Etkili Öğrenme-Öğretme Yöntemleri” **GÜGEF**, Cilt: 21, s. 3, Ankara.

Şendurur, Y., (2001), “Keman Eğitimi Dersine Etkili Hazırlanma Süreci”, Cilt: 21, s. 2, Ankara.

Tarkum, E. (2006),”Keman Öğretiminde Rol Oynayan Faktörler”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 2, s. 4, Zonguldak.

TDK,**Türkçe Sözlük**, 1998, Ankara.

Uçan, A. (1996), “İnsan, Müzik ve Sanat Eğitimi”, **Müzik Ansiklopedisi Yay.**, Ankara.

Uçan, A. (1997), **Ali Uçan Müzik Eğitim Temel Kavramlar, İlkeler Yaklaşımlar**, Ankara, 1997.

Uçan, A. (1982), **Gazi Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Müzik Alanı Birinci Yıl Programının Değerlendirilmesi** Yayınlanmış Doktora Tezi, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.

Uslu, M. (2007) “Çocuklarda ve Gençlerde Müzik Eğitiminin Önemi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Müzik ve Bilim Dergisi**, Sayı: 7.

Varış, F. (1987), **Eğitim Bilimine Giriş**, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi, Eskişehir.

Yönetken, B. H. (1993), “**Türkiye’de Müzik Eğitiminin Önemi**”; **Müzik Eğitimi**; Müzik Ansiklopedisi Yayınları; Ankara.

### **İNTERNET KAYNAKLARI**

TOKSOY, A. C., (2005) “Günümüz Müzik Eğitiminde Kullanılan Metotlar ve Yaklaşımlara Genel Bakış” **Müzik ve Bilim Dergisi**, s. 4, <http://www.muzikbilim.com>





## UYGUR TÜRKLERİNİN DÜNYACA MEŞHUR 12 MAKAMININ YARATICISI AMANNİSAHAN

HACI, Rukiye  
ÇİN/CHINA/КИТАЙ

### ÖZET

Uygurların 12 makamı, çalışkan ve icatçı Uygur zekâsının cevheridir. 12 makam, Uygurların yaşamlarının bütün ayrıntılarını müzik diliyle anlatan estetik bir ansiklopedidir. Böyle bir müzik eseri dünyadaki milletlerin sanat tarihinde nadir görülen özel bir eser olduğu için “Doğu Müzik Uygurluğu”ndaki Mucize” diye tanınmıştır. Bu özelliklerinden dolayı Birleşmiş Milletler Bilim, Eğitim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından 25 Kasım 2005’te “Maddî Olmayan Kültürel Miraslar” listesine alınan Uygur 12 makamının şimdiye kadar devam etmesinin temelini atanlardan biri, büyük makamcı Amannısahan’dır. Amannısahan, 16. yüzyılda Yarkent Saidiye Hanedanı devrinde tanınan yetenekli bir müzisyen ve şairdir. Burada ben, oluşturduğu gelenek atadan çocuğa aktarılarak korunan bu büyük bestekâr ve kahraman Uygur kızı Amannısahan’ı kısaca tanıtacağım.

**Anahtar Kelimeler:** Amannısahan, Uygurlar, 12 makam.

Sayın Başkan Prof. Dr. Sadık Tural, saygıdeğer bilim adamları ve değerli konuklar,

Çin’i temsilen 38. ICANAS Kongresi’ne katıldığım için çok memnunum.

Saygıdeğer bilim adamları ve değerli konuklar, konuşmam “Uygur Türklerinin Dünyaca Meşhur 12 Makamı’nın Yaratıcısı Amannısahan” hakkında olacak.

Uygurların 12 makamı, çalışkan ve icatçı Uygur zekâsının cevheridir. 12 makam, Uygurların yaşamının bütün yönlerini müzik diliyle anlatan estetik bir ansiklopedidir. Böyle bir müzik eseri, dünyadaki milletlerin tarihinde nadir görülen bir eser olduğu için “Doğu Müzik Uygurluğundaki Mucize” olarak tanımlanmıştır. Bu özelliklerinden dolayı Birleşmiş Milletler Bilim, Eğitim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından 25 Kasım 2005’te “Maddî Olmayan Kültürel Miraslar” listesine alınan Uygur 12 makamının şimdiye kadar devam edebilmesi için gerekli temeli atan, büyük makamcı, şair ve hattat Amannısahan olmuştur. Burada ben, oluşturduğu gelenek atadan çocuğa aktarılarak korunan bu büyük bestekâr ve kahraman Uygur kızı Amannısahan’ı kısaca tanıtacağım.

12 makamın dünya çapında ün kazanmasından dolayı Uygurların kıvanç duygularıyla dolup taşıdığı şu dönemde, Uygurların “Su içtiğinde, o suyun geldiği kuyuyu, kazanı unutma” atasözü doğrultusunda, bahsettiğimiz makamın

büyük bilgini, makam ustası Amannısahan'ı anmadan edemeyiz. Bu durumda Amannısahan'ın bilgi edinmedeki özel yeteneği, şairlik, hattatlık ve müzik alanındaki becerileri gibi maharetlerinin gelişmesine belli ölçüde etki yapan aile koşulları ile o devirdeki toplum yaşamı üzerinde biraz durmak istiyorum.

Tarihî bilgilere ve araştırmacıların bulgularına göre, Amannısahan 1526'da Yarkent'te dünyaya gelmiş 1560'da 34 yaşındayken doğum yaparken ölmüştür. Bazı kayıtlarda Amannısahan'ın fakir bir oduncu olan Mahmud'un kızı olduğu söyleniyor. Son zamanlardaki araştırmamıza göre, o devirde tanınmış bilim adamları müstear isim kullanırmış. O dönemde yaşayan Amannısahan'ın müstear ismi "Nefsi" imiş. Buna göre babası Mahmud'un müstear ismi "Oduncu" olabilir. Dolayısıyla, onun fakir bir oduncu ailesinde doğmuş olduğu söylenebilir. Tarihî kitaplarda Amannısahan'ın ailesi hakkında detaylı bir bilgi olmamakla birlikte araştırmalarımız onun yoksul bir aileden geldiğini göstermektedir. Bu durumda Amannısahan'ın bu derin bilgiyi nereden elde ettiği sorusu karşımıza çıkmaktadır: "Taklamakan Çölü'nde bu bilgiler gaipten mi peyda oldu?"

**Burada tarihe bir göz atalım:** Amannısahan'ın yaşadığı devir Abdürreşit Han'ın hüküm sürdüğü yıllardır. Bu dönem, Yarkent Hanedanı'nın uygarlık alanında en geliştiği zaman kesitine rastlar. Bu yıllar, Uygur halk edebiyatının ve sanatının çiçek açtığı bir devir, "Altın Devir" olarak tarihin sayfalarına yazılmıştır. Amannısahan'ın geçmişi ve onun yazdığı eserlerden söz etmeden önce, Yarkent Hanedanı'nın kuruluşu hakkında kısaca bilgi vermek istiyorum.

Hicrî 30 Temmuz 920 yılında (Miladî 21 Ağustos 1514) Kâşgar Sultanlığı kuruldu. Çok geçmeden hanedan merkezinin Yarkent'e taşınmasıyla bu devlet "Yarkent Hanedanlığı" adını aldı.

Yarkent Hanedanlığı kurulduktan sonra Seyid Han çok iyi işler yaptı. Müstebit hükümdar Ebubekir devrinde zulme dayanamayıp yabancı ülkelere giden insanlar yurtlarına dönmeye başladı. Böylece Seyid Han'ın ülkesi genişlemiş, halkı da çoğalmaya başlamıştır.

Miladî 1533 yılında Seyid Han, Tibet'e yapılan bir askerî seferde hastalanıp ölmüştür. Onun yerini büyük oğlu Abdürreşit Han almıştır. Abdürreşit Han 16 yaşından başlayarak babası Seyid Han'la beraber defalarca savaşa katılıp "Meşhur Atıcı" ve "Usta Kılıççı" diye tanınmıştır. Abdürreşit Han, müzik alanında da tam bir öğretmendi. Dutar, satar, kalun, revap, ud, geycek gibi çalgıları çaldığında herkes hayran kalırdı.

Abdürreşit Han'ın hükümdarlığı devrinde (Miladî 1533-1570 yılları) sosyal gelişmeyi ilerletmek için Kâşgar'da medrese, Yarkent'te yüksek bilim merkezleri ve sanat okulları açarak halkın kültür, edebiyat-sanat düzeyini yükseltmiş, hatta buraya Irak, Afganistan ve Keşmir'den çok sayıda öğrenci gelerek öğrenim görmüştür.

Abdürreşit Han devrinde hattatlık da çok gelişmiştir. Tanınmış hattatların öğrencilerinin sayısı yüzlerden binlere yükselmiştir.

Özetlersek, Abdürreşit Han'ın hüküm sürdüğü zaman, Yarkent Hanedanı'nın uygarlık hayatının en fazla canlandığı dönemdi. Bu yıllar, Uygur halk edebiyatı ve sanatının çiçek açtığı "Altın Devir"di. İşte Amannısahan da bu "Altın Devir"de şair ve makam ustası olarak tanınmıştı.

**Şimdi gelelim Amannısahan'a:** Uygur halkının milattan sonra 16. yüzyılda yaşayan tanınmış musikişinası ve yetenekli kadın şairi olan Amannısahan, Seyid Han'ın tahta çıkışından 12 yıl sonra dünyaya gelmiştir. Böyle elverişli koşullar altında büyüyen Amannısahan etraflı bir eğitim görme fırsatı bulmuştur. Amannısahan gibi bir kızın şiir, müzik ve hattatlıktaki özel yeteneğinin o devirdeki bilim merkezlerinden biri olan Yarkent şehriden uzakta Taklamakan Çöllerinde yetişmesi asla mümkün değildir. Amannısahan'ın babası "fakir bir oduncu" da olamaz. Üstelik o devrin tanınmış bilim adamlarından birisi olduğu açıktır. Amannısahan'ın, Abdürreşit Han tahta çıktıktan sonra bazı sebeplerden dolayı ailesiyle birlikte, şehirden uzakta olan Taklamakan boyundaki eski "Tata", şimdiki adıyla "Karasu" ilçesinin "Şah Tata" (şimdiki "Şeftaleli") köyüne yerleşmiş olduğu ispatlanmıştır. Şunu vurgulamak isterim ki, bundan birkaç yıl öncesine kadar bile bu köyde nüfus çok az, ağaç ise çok olduğundan "odunculuk" diye bir meslek yoktu. O zamanlarda, Uygurların 15. yüzyılda yaşayan ulu şairi Ali Şir Nevaî ve Fuzulî gibi şairlerin değerli eserleri ile o devirde az bulunan kâğıt, mürekkep ve kalem gibi medeniyet aletleri ve tambur gibi çalgı aletleri, ancak kimi bilim adamları ve ekonomik durumları iyi olan ailelerde olabilirdi.

Abdürreşit Han, Taklamakan boyundaki "Şah Tata" adı verilen yerde Amannısahan ile buluşmuştu. 1539 senesine rastlayan bu buluşmada, Amannısahan 13-14 yaşlarında, Abdürreşit Han 28 yaşlarındaydı. Bu genç kızın müzik alanındaki özel yeteneği, güzel yazısı, aynı yaşlarda olanlarından yüksek bilgi düzeyi, şairliği, Uygur kızlarına has saygılı davranışları ve güzelliği bu genç padişahın dikkatini çekti ve evin bir köşesinde duran tamburu çalmasını istedi. Amannısahan'ın babası "Kızım tambur çalmayı biliyor." dediğinde Padişah, "Öyleyse çalsın." demiştir. Kız tamburu almış ve "Pencigâh" makamını o kadar güzel çalmış ki, Abdürreşit Han şaşırmıştır. Özellikle, kız kendi eliyle yazdığı şiiri makam eşliğinde söyleyince Abdürreşit Han kıza âşık olmuştur. Bu şiir şu sözlerle başlar:

*Allah'ım sana bin şükür, bize adil padişah verdin,  
Fakir-fukaraya Abdürreşit Han'ı dayanak ettin.  
Ey Nefsî, ulu Tanrı'ya gece gündüz dua et,  
Eğer şah için dua etmezsen,  
Büyük günah işlemiş olacaksın.*

Amannısaahan bu şiirde kendisinin ve halkın Abdürreşit Han'a sevgisini ve sadakatini anlatmıştır.

Şarkı biter bitmez Sultan aceleyle “Nefsî” denilen hatun kim, siz bu şarkıyı nereden öğrendiniz?” diye sorunca kız, “Başkalarının şarkısı söylenir mi? Ben Nevaî, Fuzulî ve Zelilî'nin şiirlerinden başkasını okumam. Bu şarkı benim kendimin. ‘Nefsî benim’ diye cevap vermiş. Padişah kızım kaç yaşında olduğunu sorduğunda babası, 13 yaşında olduğunu söylemiş. Abdürreşit Han bunu duyunca daha da hayrete kapılmış. Amannısaahan yerinden kalkıp kendi eliyle yazdığı birçok şiiri getirmiş. Yazısının güzelliği sanki kendi güzelliğiyle yarışır gibiymiş. Padişah bu yazının bu kadar küçük bir çocuk tarafından yazıldığına bir türlü inanmamış, “Bakalım şu anda bir şiir yazabilecek misiniz?” demiş. Kız derhal mürekkep, kalem ve kâğıt getirip şu beyiti yazmış:

*Allah'ım bu bende, bana inanmayan şüpheli gözle baktı,  
Güya bu evde bu akşam benim için bir diken bitti.*

Sultan gülerek: “İnadım, beni maskara etmeyin.” demiş; ona âşık olmuş ve hemen nikâhına almış. Amannısaahan bu beytinde derin, zarif duygularını oldukça güzel ve uyumlu bir dille ifade etmiş. Beyitin güzelliği, estetik değeri, fikrî derinliği ve dilinin uyumluluğu Uygur şiirinin seçkin örneklerini oluşturmuştur. Abdürreşit Han Amannısaahan'ın saraydaki sanat faaliyetlerini organize etmede, makamları düzenlemede baştan sona kadar uygun koşullar yaratmış ve onu desteklemiştir. Böyle bir fırsat olmasaydı 12 makam bugüne kadar gelemezdi.

Amannısaahan sarayda 20 yıl kalmış, bu süre içinde Abdürreşit Han'ın desteğiyle makamların güftelerini de düzenleyerek kendi becerisiyle **İşretengiz** (Sevinci Uyarma) adında bir makam, **Divan-ı Nefsî** (Nefsî Şiirleri Külliyyatı) gibi değerli şiirlerle hanımlara öğüt verme amacı taşıyan **Güzel Ahlak** ve **Kalpler Şerhi** adıyla kitaplar da yazmıştır. Şiir, nağme ve hattatlık hakkında bu kadar derin manalı bir kitap şimdiye kadar nadir görülmüştür. Uygurlar arasında Amannısaahan'dan sonra makam bulan ve beyit yazan başka sanatçı olup olmadığı bile belli değildir.

Uygur müziğinin anası olan geleneksel 12 makam, destan ve eğlencelerde nesilden nesile söylenerek bugüne kadar gelmiştir. Amannısaahan'ın memleketi Yarkent'te mezarı ve heykeli bulunmaktadır. Her sene Yarkent'te Amannısaahan'ın anısına düzenlenen etkinliklerle sevinç ve coşkuyla 12 makam bayramı ve sempozyumlar yapılmaktadır. Makam Sanat Topluluğu birkaç yıldır Avrupa ve Asya ülkelerinde gösteriler yapmıştır. Topluluk Türkiye'yi de gelerek gösteriler sunmuş ve çok büyük ilgi görmüştür. Bu gösterilerin CD'si, VCD'si ve DVD'si yapılmıştır.

İnanıyoruz ki, Uygur 12 makamının 16. yüzyıldaki büyük bilgini, cesur Uygur kızı, makam ustası Amannısahan'ın mübarek adı bu makamların insanları kendine çeken güfteleriyle bütün dünyada ebediyen yaşayacaktır.

Sayın bilim adamları, onun hakkında yapılan belgesel filmin, CD, VCD ve DVD'lerini\* getirdim, zamanınız olduğunda seyredebilirsiniz.

Saygılarımla.

### **KAYNAKÇA**

“Tarihî Reşidî”. Sincan Halk Yayınevi, **Çeşme** dergisinde yayınlanmış.

“Cengizname” Molla Salih Kâşgarî. Kâşgar Uygur Edebiyatı Yayınevi, 1986.

**Amannısahan'ın Yurdu Hakkında**, Sultan Mamut İbrahim.

**Büyük Makam Ustası, Amannısahan'ın Hayatı ve Ailesine İlişkin Bazı Sorunlar**, Sultan Mahmut İbrahim. Sincan Halk Yayınevi, 2006.

---

\* Amannısahan ile ilgili olan CD, VCD ve DVD'ler, Rukiye Hacı tarafından Atatürk Kültür Merkezi Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır. Bu konuda bilgi almak isteyen araştırmacılar, adı geçen kütüphaneye bakabilirler.



## МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИКА СВЯЩЕННОГО *КОРАНА*. ТЮРКСКАЯ ТРАДИЦИЯ

İMAMUTDİNOVA, Zilya/ИМАМУТДИНОВА, Зилья  
RUSYA/RUSSIA/РОССИЯ

### ABSTRACT

#### The Musical Rhetoric of The Holy *Qur'ān*. The Turkic Tradition

The stylistic peculiarities of the Qur'ānic recitation (melodic configurations, rhythm and syntax) have been studied by a number of foreign and Russian scholars, including H. Farmer, H. Tuma, L. al-Faruqi, K. Nelson, I. Eolyan, G. Sayfullina etc.

The paper considers the tradition of the Qur'ān recitation in a new aspect that of **the musical rhetoric**. An idea of *Islamic* musical rhetoric (as opposed to the Moslem one) is introduced; a method of analysis is elaborated. The Qur'ānic musical rhetorical figures are classified:

- 1) According to verbal rhetoric figures (have systematized and interpreted by Arab/Persian medieval science – *'ilm al-balāgha*),
- 2) By specific musical parameters.

The norms of musical rhetoric, conditioned, in particular, by the style of maqām and established by the Arabic reciters of the Qur'ān (*qurrā'* from Saudi Arabia and Egypt), were adapted by different cultures. The Ural/Volga Turkic (Tatar and Bashkir) traditions are examined as an example. The sound material is represented by the computer melograms.

**Key Words:** Qur'ānic recitation, Islamic Musical Rhetoric, Turkic tradition.

---

В данной статье затрагиваются вопросы, связанные с традицией «украшенного», то есть интонационно и мелодически развитого чтения Корана, в связи с чем применяется понятие «музыкальной риторики» (было сформулировано автором в кандидатской диссертации и монографии – Имамутдинова, 1997, 2000).

Тема *музыкальной риторики Корана* выступает основополагающей в русле научного направления, которое может сложиться при фундаментальной разработке проблематики музыкальной исламской и мусульманской риторики. Понятия *исламской* и *мусульманской* риторики противопоставляются не случайно. Понятие мусульманской риторики распространяется мною на риторику в устных профессиональных музыкальных традициях, в музыкальном фольклоре

народов *дар-аль-ислама/мира ислама*. Под *исламской* риторикой в узком смысле слова подразумевается музыкальная риторика **Корана**, имеющая, несмотря на многообразие этно-региональных традиций, единый базис в виде Священного текста и принципов его интонирования. В широком же смысле понятием *исламской музыкальной* риторики охватываются все ее формы.

Предлагаемая в данном исследовании методология анализа чтения Корана исходит, с одной стороны, из принципов *риторики* как филологической науки, а с другой, использует возможности современных технических средств, в данном случае – компьютерной программы «SPAX» (разработанной кандидатом технических наук, руководителем научно-вычислительного центра Московской консерватории им. П.И. Чайковского А.В. Харуто), нацеленной на запись и расшифровку звукового материала.

Надо сказать, что культовое речитирование в исламе, понимаемое как практика особого музыкального интонирования, становится предметом изучения только в XX веке, начиная с 30-х годов (Г.Фармер), а более интенсивно – за рубежом – начиная с 70-х – 80-х годов, на которые приходится и первые подступы к этой сфере в отечественной науке (И.Р. Еолян). Существующие работы – монографии и статьи зарубежных исследователей (H. Touma, al- Faḡūqī, K. Nelson), специалистов стран СНГ и России (А.Джумаева, Т.Джани-заде, Г.Сайфуллиной, В.Юнусовой) – освещают общие вопросы отношения Корана/ислама к музыке и характеризуют по-разному стилевые особенности коранического чтения: интонационность, ритмику, синтаксис.

Категория музыки (араб. «мусīка» от греч. *μουσική*) в буквальном ее значении не применима к практике чтения Корана. Как известно, звучание коранических аятов (строф), несмотря на следование принципам мелодизации, не рассматривается – ни богословами, ни рядовыми верующими – с позиций музыки и принято говорить именно о «чтении» Корана. Однако необходимо подчеркнуть, что традиция соотносит с чтением Корана термины и понятия, получающие музыкальное наполнение, прежде всего, *مقام* – *макām* (в букв. переводе с араб. «стоянка»).

Вообще, понятие *макām* имеет исходно религиозный смысл: выражение «макām (место) Ибрагима/Авраама» содержится в Коране (сура № 2 «Бакара», аят 125). Это понятие вводится в суфийские трактаты в X–XI вв. в значении «стоянка» на пути суфия. Причем именно благодаря суфийской практике и теории позже появляется и понятие «музыкальный макām», которое в трактатах о музыке используется, начиная с XIV века, благодаря Кутб ад-Дину аш-Ширази (ум. 1311 г.) (Джумаев, 1992; 31). В



светском музыкальном искусстве понятие «макām» постепенно приобретает широкий спектр смыслов и в современной теории может обозначать «вокально-инструментальный цикл», «напев», «лад». В данном же случае, то есть, в отношении к кораническому чтению слово *макām* означает «напев»: среди мусульман любых народов, в том числе российских, бытует выражение: «читать Коран на *макām*...». (В Средней Азии слово *макām* может заменяться его синонимом – персидским словом *пардэ*, в другом контексте понимаемое как «лад» у струнного инструмента и пр.)

Есть и другие арабские слова такого рода. По одному из известных хадисов, пророк Мухаммад призывал, обращаясь к сподвижникам: «Читайте Коран на *мелодию* арабов ...». В сохраняющейся в памяти поколений версии текста хадиса из уст пророка звучит арабское слово *لحن* – *лахн*, образуемое от глагола «читать нараспев, петь» (которое, в то же время, применяется как термин в ат-таджвīде – науке чтения Корана – в значении «ошибка в произношении»).

Кроме того, по отношению к мелодическому стилю, то есть украшающему чтению Корана, применяется и слово *таганна* (от араб. *غنى*), означающее «петь». К примеру, выражение *يتغنى بالقران* используется в хадисе об особом внимании Всевышнего к звучанию красивого голоса пророка, «читающего Коран нараспев» (Рийад ас-сāлихйн, 2001, хадис № 1004). Далее, в известном хадисе «Украшайте Коран своими *голосами*», которым оперирует и Абу Хамид ал-Газали (ум.1111 г.), перечисляя требования *адаба* к чтению Корана, применяется слово *صوت* – *саут*, означающее на арабском языке «звук, голос, напев, музыкальный тон» (ал-Газали, 1980; 424). Текст данного хадиса может быть истолкован широко, предполагая и мелодизацию чтения, что отмечает в своем исследовании К.Нельсон (Нельсон, 1980). Примечательно, что данное понятие имеет свои параллели в Урало-Поволжье, где мусульмане-татары и башкиры к чтению Корана относят слова *тавыш*, *тауыш* (тат., башк. – «напев, звук, голос») с емким смыслом, подразумевающим как красоту голоса, так и мелодичность напева.

Показательно, что слова с «музыкальным» содержанием в отношении чтения Корана применяются в хадисах (втором по авторитетности источнике знаний в исламе), а понятия со значением «читать» образуются из лексики Корана. Само слово *القرءان* – «ал-Кур’āн» в распространенном варианте перевода с арабского означает «*читать* вслух, наизусть». Соответственно, таким является однокоренное понятие *ал-кирā’āt* (от араб. *кирā’a*, то есть «читать»), относящееся к канонизированным традициям чтения Корана.

Ал-Касим ибн Салам Абу ‘Убайд (ум. 838 г.) в своем труде «Фадā’ил ал-Кур’āн» («Достоинства Корана»), по свидетельству известного богослова Джалал ад-Дина ас-Суйути, первым пишет о чтениях (ас-Суйути, 2003; 109). Семь допустимых коранических чтений возводят через сподвижников к пророку Мухаммаду: это традиции, поддерживаемые в Медине, Мекке, Куфе, Басре и Дамаске и закрепленные знаменитым богословом Абу Бакром ибн Муджахидом (ум. 936 г.) в трактате «Ал-кирā’āt ал-саб’а». (Позже утверждают возможные десять – «три после семи», а также четырнадцать – «четыре после десяти» – чтений). Каждая традиция бытовала в двух вариантах передачи (*riwā’iya*).

Возможность, необходимость и преимущества вариантного коранического чтения получают свое обоснование в тафсирах (комментариях к Корану), в связи с чем Джалал ад-Дин ас-Суйути, мнение которого было авторитетным (начиная с XV века), пишет в трактате «Ал-Иткāн фи ‘улум ал-Кур’āн» («Совершенство в коранических науках»):

«Разнообразие чтений есть послабление (*tahwīn*), которое позволяет упростить и облегчить для мусульманской общины чтение Корана.

Разнообразие чтений демонстрирует преимущество и особое достоинство нашей общины перед другими общинами, ибо их писания были ниспосланы в одном-единственном варианте.

Разнообразие чтений увеличивает награду верующим, ибо это заставляет их прилагать максимум усилий, чтобы выверить их и уточнить чтение Корана слово за словом, вплоть до меры длительности звучания долгих гласных (*maqādīr al-maddāt*) и различий в произнесении звука *a* с оттенком *i* (*имала*). От них требуется также вникнуть в смысл всех этих вариантов и вывести из каждого варианта чтения соответствующие ему поучения и заповеди путем скрупулезного перебора всех возможных толкований, объяснений и предположений.

Разнообразие чтений позволяет показать, что Писание Аллаха есть тайна Его, что оно, несмотря на наличие всех этих разнообразных вариантов, не подвержено изменению и искажению.

Разнообразие чтений позволяет подчеркнуть, что Писание неподражаемо в своей лаконичности...» (ас-Суйути, 2003; 138).

К сегодняшнему дню широкое распространение в исламском мире получили только две традиции чтения: в большинстве своем куфийская традиция *кари’* (чтеца) *‘Асима ибн Аби ан-Нуджуда* (ум. 744 г.) в передаче *Хафса* (ум. 805 г.) и, в меньшей мере, – мединская традиция *ан-Нафи’* (ум. 685 г.) в передаче *Варша* (ум. 812 г.). Вторая из этих двух названных традиций сохраняется в Северной Африке (Резван, 2000).

Заметим, что мусульмане, живущие в России, как правило, следуют традиции чтеца 'Асима в передаче Хафса. Хотя, например, хафиз Ризо Бурханов (родом из Таджикистана, в настоящем преподаватель Центра подготовки хафизов при Российском исламском университете в Казани в Татарстане) поставил для себя целью и умеет читать часть сур Корана в традиции 'Асима в двух передачах, используя два макāма (из беседы, состоявшейся в Казани в мае 2006 г.).

Чтение Корана опирается на науку *ат-таджвїд* с тщательно разработанными правилами вокализации (предусматривая и цезурирование). Это означает применительно к арабскому языку, с одной стороны, точное произношение и правила ассимиляции звуков, а с другой – нормы продления не только гласных, но и согласных (!). Правила ат-таджвїда излагались в тафсирах либо в отдельных трудах. Значение науки и искусства ат-таджвїда было так высоко, что отражалось и на самом истолковании понятия «тафсир». Например, в своем трактате ас-Суйути приводит следующее мнение одного из богословов: «*Абу Хаййан говорил: "Тафсир – это наука, которая изучает способ произнесения слов в Коране и то, что они обозначают..."*» (ас-Суйути, 2000; 52, 192).

Примечательно, что слово **تَجْوِيد** – таджвїд (от араб. «превосходить, становиться лучше») в словаре переводится и как «читать Коран нараспев», то есть означает также стиль чтения. В отношении «украшенного», мелодического стиля чтения Корана применяется также понятие *тилāват* (араб. «чтение»):

الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلَاوَتِهِ

– «Те, кому мы даровали Писание, читают его *достойным* чтением» (сура 2 «Бакара», аят 121) (Коран, 1986). В кораническом тексте используется и слово *тартил*, истолковывающееся в традиции как чтение Корана, четкое и безупречное с позиций артикуляции и так же – «нараспев»:

أَوْزِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا

– «Читай Коран размеренным чтением» (сура 73 «Завернувшийся», аят 4). Э.Кулиев (автор данного перевода Корана на русский язык) приводит к этому аяту в качестве комментария хадис: «Передают со слов Саада б. Абу Ваккаса, что Пророк, мир ему и благословение Аллаха,

сказал: “Не относится к нам тот, кто не читает Коран нараспев”. Этот хадис передал Абу Давуд с хорошей цепочкой рассказчиков» (Коран, 2005; 782).

В вопросе стилевой нормы в чтении Корана традиция опирается на аят:



«И когда мы читаем его, то следуй за его <пророка> чтением» (сура 75 «Воскресение», 18 аят). По одному из хадисов: «Сообщается, что в ответ на вопрос: “Как читал (Коран) пророк?” Анас Бин Малик сказал: “Он удлинял (определенные звуки)”, после чего прочитал: “Би-сми-Лляхи-р-Рахмани-р-Рахим” (С именем Аллаха Милостивого, Милосердного), – протяжно прочитав слова “Би-сми-Лляхи”, и слово “ар-Рахмани”, и слово “ар-Рахим”» (Сахих аль-Бухари, 2002; 262).

По преданию, многое для развития стилей чтения Корана сделал сподвижник пророка – Абдаллах ибн Мас’уд, первым призвавший: «*Читайте Коран совершенно!*».

Чтение Корана неотделимо от выражаемой эмоции и его «идеальная» форма, по сложившимся уже в раннем исламе представлениям, должна нести в себе элемент плача. В труде «Фадā’ил ал-Кур’āн» Абу ‘Убайда содержится глава о желательности настроения плача при чтении Корана во время ас-салата и вне ас-салата. Абу ‘Убайд применяет понятие البكاء от арабского корня «б-к-’» – плакать, рыдать (‘Убайд, 1997). В последующие века в тафсирах используют его синоним – понятие *хузн* (араб. «печаль, горе»), которое употребляется многими богословами, в том числе такими авторитетами как ‘Али ибн Мухаммад ал-Джурджани и ас-Суйути.

Такая «печальная» нота слышится всегда, хотя и в разной степени – в чтении Корана у арабских (египетских, сирийских и др.), турецких, иранских, индонезийских курра’, а также чтецов Средней Азии, Северного Кавказа, Урало-Поволжья. Такое звучание во многом определяется ладовым остовом интонирования. У российских мусульман (Урало-Поволжских татар и башкир) сохраняющаяся при интонировании частичная ориентация на пентатонику, то есть пятизвучный звукоряд с ослабленными тяготениями, может несколько смягчать напряженность звучания.

По признанию названного выше хафиза Ризо Бурханова, состояние *хузна* достигается только раз в сутки: в эти минуты душа плачет, и это передается слушающим чтением Корана.

Характер мелодизации коранического «чтения» может быть различен. Знаки ат-таджвѣда не намечают мелодический рисунок, указывая лишь на время продления звуков (измеряемое в *харака* – единицах звучания фонем арабского языка). Степень мелодической развитости и темп чтения Корана могут зависеть от разных факторов, во-первых, от драматургической функции раздела службы в мечети. Наверное, каждый мусульманин знает, что наиболее мелодически развитым и выразительным является чтение Корана в *джу'ма* (пятничной службе в мечети) во время молитв в фарде. А во время рамадана, когда Коран частями должен прочитываться целиком, тчецы прибегают к довольно быстрому темпу и ограничивают себя в распевах (мелодических импровизациях).

Как известно, существуют разные темпы чтения Корана, при этом медленный обозначается терминами *тартѣл* или *тахкѣк*, средний темп – *тадвѣр*, а быстрый – словом *хадр* (быстрый). Хафизом Озером Абдуллахом (род. в Стамбуле, обучался в университете Улудаг в г. Бурса, в настоящем преподаватель Московского исламского университета), по просьбе автора статьи, для сравнения были прочитаны первые пять аятов суры № 36 «Йа сѣн» в разных темпах. В медленном темпе чтение заняло 25,8 сек., в среднем темпе 18,6 сек., а в быстром – 15 сек. По сообщению Озера Абдуллаха (беседа состоялась в Москве, в феврале 2007 г.), на практике встречается и недопустимо быстрое чтение Корана, которое называют *хазрама* (هزومه – *хазрама*, то есть скороговорка (от араб. «болтать, тараторить»): в восприятии хафиза, это отличает некоторых мусульманок-старушек среди татар, и при таком чтении ничего не понять.

Присущие конкретному человеку психический тип и темперамент, биоритмика его речи могут отражаться в выборе темпа и типа чтения. Египетский шейх 'Абд ал-Басит 'Абд ас-Самад известен во всем исламском мире благодаря подчеркнuto медленному темпу чтения при крайне четкой артикуляции, соединяющейся с богатой мелодикой. «Фатиха» им читается 92 сек. Тогда как шейх 'Али ибн 'Абд ар-Рахман ал-Хузайф (имам мечети ал-Харам ан-Набавийя аш-Шариф, Медина) следует среднему темпу и ту же суру речитирует 57 сек., хотя также использует распевы. Нурмухамет-хазрат Нигматулла (муфтий Башкирского духовного управления, Уфа) прочитывает «Фатиху» в довольно быстром темпе – за 36.60 сек., при этом очень выразительно и четко артикулируя (запись была осуществлена осенью 2004 г.).

Попутно нужно отметить, что в большинстве своем в характере артикуляции (несмотря на изучение ат-таджвѣда) отражаются особенности фонетики и просодии языков других народов, а также – диалектов арабского языка, что хорошо понимают сами мусульмане. В некоторых, изданных в Казани *хафтийаках* (молитвенниках из сур и аятов, по общему объему равных одной седьмой части Корана) отмечается

встречающаяся неправильность произнесения отдельных арабских звуков у татар и мишарей, в частности, труднопроизносимого харфа ځ – «*айн*» (Һәфтияк шәриф, 2003; 63). Именно темброво-фонетическая, то есть языковая составляющая порождает наиболее очевидные, заметные слуху различия в чтении Корана у тюрков-мусульман Урало-Поволжья, то есть татар и башкир. Причем фонетическая близость с арабским башкирского языка обеспечивает у башкир более фонетически точное произнесение коранического текста, чем у татар.

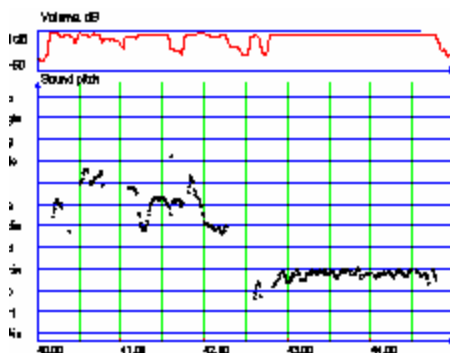
В целом, характер речитирования определяют музыкальность и стилевые предпочтения чтецов, например, Нурмухамет-хазрат Нигматулла, по его собственному признанию, следует стилистике чтения египетского шейха Махмуда Халила ал-Хусари (1890–1975). Вообще же мелодические стили чтения Корана во всех культурах несут на себе влияние устных светских музыкальных традиций (профессиональных, народных). Первое, что обращает на себя внимание в арабском мире или, например, в музыкальной традиции персов – это специфика «макамной» мелодики, что вытекает из развитой системы ладов (системы звуков, используемых в музыке). Их строение включает интервалы как европейского темперированного звукоряда, состоящего из тонов и полутонов, так и интервалы из трех четвертей тона, вследствие чего такие специфически восточные лады (макәмы) называются четвертитоновыми (Фарук, 1984).

Л. ал-Фаруки (исследователь египетской традиции) приводит названия употребляющихся при чтении Корана макәмов: баййәти, хиджәз, курд, раст, нахәванд и др. (al-Farūqī, 1987). Но важно подчеркнуть, что для коранического чтения типичны модуляции (переходы) из ладовых структур одного типа в другие, причем, например, из европейского темперированного в четвертитоновые ладовые структуры. Чтецы могут намеренно прибегать к таким переходам как к особому выразительному приему.

Расшифровки, опирающиеся на систему европейской нотации, не могут объективно отразить особенностей подобного интонирования (в той или иной степени присущего всем мусульманам, независимо от этнической принадлежности) и являются весьма приблизительными по ряду параметров. Не случайно, попытки нотирования коранического чтения, имевшие место в XX веке, наталкивались на сопротивление и запрет богословов университета «Ал-Азхар» в Египте, являющихся высшими авторитетами в исламском мире (Neubauer, 1980). Использование современной компьютерной графической формы записи гарантирует точность воспроизведения интонации по высоте и позволяет избежать недопустимых искажений смысла. Компьютерные графики могут выявлять в интонационно-ладовом развитии тонкие выразительные детали – смысловые «нюансы», важные для чтецов, но обычно остающиеся вне внимания исследователя.

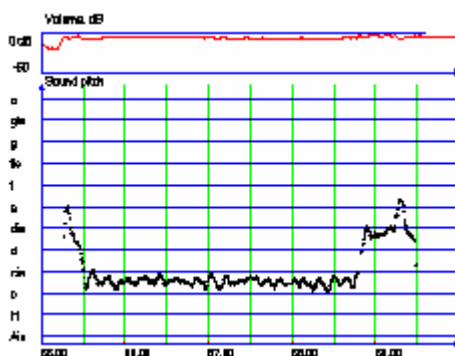
К примеру, компьютерные мелограммы демонстрируют с неопровержимостью то, что ‘Али ибн ‘Абд ар-Рахман Хузайф при чтении «Фатихи» завершает предпоследний аят на тоне *cis* (до диэз I октавы), а последний – на  $\frac{7}{4} c$ , то есть до, повышенном не на полутон, а на четверть тона. Этот прием получает особое смысловое наполнение, так как если в предпоследнем аяте говорится о «тех, которых Ты облагодетельствовал», то в последнем – о «тех, которые находятся под гневом» и «заблудших». Эти два примера даются ниже в виде компьютерных мелограмм, точно фиксирующих (в сравнении с обычной записью нотами на нотном стане) изменения в звуковысотности. В этих компьютерных графиках горизонтальная ось отсчитывает секунды звучания, а вертикальная – фиксирует изменения по высоте, при этом одно деление представляет собой расстояние в полутон. Во втором примере произнесение «ли-н» опирается на звуковую опору, находящуюся посередине полутонного деления:

### Пример № 1 (6 аят)



Ихдинассиратал-мустаки- - - м

### Пример № 2 (7 аят)

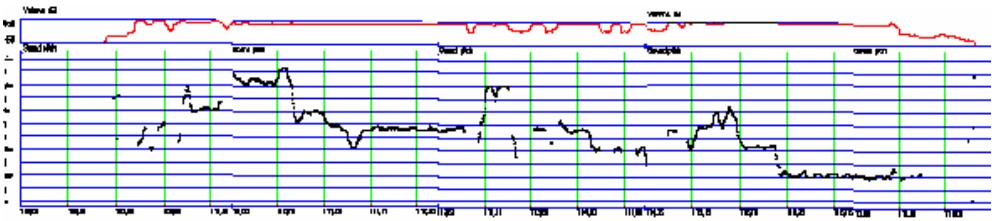


дал-ли - - - н

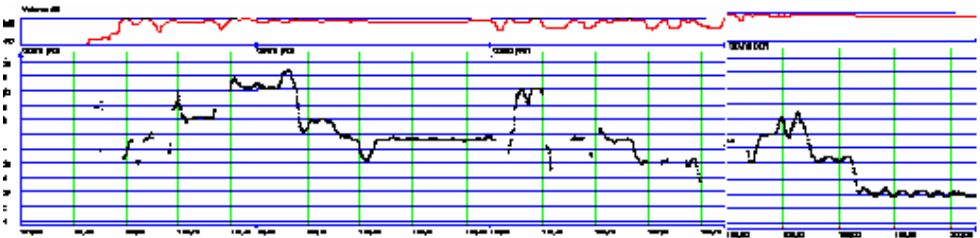
Такое завершение суры «Фатиха» (на четвертитоновой высоте) слышится и у других курра', например, показательно для 'Абд ал-Басит 'Абд ас-Самада. Тенденция к использованию этого выразительного приема обнаруживает себя и у чтецов Урало-Поволжья (татар, башкир). Можно предположить, что данный прием, заключающийся в четвертитоновом соотношении мелодико-речевых опорных тонов в двух последних айатах суры «Фатиха», судя по частотности применения, является нормативным, передавался в прошлом и перенимается чтецами сейчас в устной передаче.

Благодаря компьютерным расшифровкам образцов речитаций Корана можно не только услышать, но и ясно увидеть, что интонационное обновление, как правило, сочетается с применением повторяющихся мелодических ходов – формул. Их использование может соединяться с повтором какого-то слова либо фразы в Коране. Например, ярчайший пример дает чтение мединским шейхом 'Али ибн 'Абд ар-Рахман ал-Хузайфом суры 55 «Милосердный», где слова «*Какое же из благодеяний Господа вашего вы сочтете ложным?*», повторяющиеся в тексте 31 (!) раз, им интонируются вновь и вновь «звук в звук», то есть без каких-либо изменений, даже в мелодическом рисунке распевов. Сравним мелограммы в двух таких айатах:

### Аят 12-й (13-й) суры 55



### Аят 21-й суры 55.





Чтение данной суры молодым кари́ имамом Ибрагимом Шахимарданом из Татарстана, следующим в интонировании традициям, поддерживаемым в Саудовской Аравии, опирается на тот же принцип: оно демонстрирует неизменность в мелодическом звучании риторического вопроса «*Какое же из благодеяний Господа вашего вы сочтете ложным?*», лишь в четырех случаях (из 31-го) обнаруживая мельчайшие интонационные изменения.

Итак, в том и другом примерах чтения многократно повторяется риторический вопрос, который благодаря своей мелодизированной «оболочке» фактически превращается в музыкально-риторическую фразу. (Именно так ее следует называть, если учитывать звуко-акустическую реальность.) Точно также повторяющиеся шейхом ‘Али ибн ‘Абд ар-Рахман ал-Хузайфом (или другими курра’) отдельные слова и словосочетания Корана, благодаря своей мелодической оформленности превращаются в мелодико-риторические формулы и выступают в роли музыкально-риторических фигур.

Тема «Коран и риторика (ал-балāга)» выступает предметом тщательного рассмотрения в исламской традиции. В фундаментальном труде Мухиддина ад-Дарвиша уже в XX веке, следуя задачам грамматики и толкования, анализу подвергаются применяемые в коранических айатах риторические фигуры (ад-Дарвиш, 2002). Значимость и непреходящая ценность ал-балāга для арабов, видимо, может также подтвердить тот факт, что изучение ее основ является обязательным в странах Ближнего Востока даже в курсах изучения арабского языка иностранцами. В популярном учебнике для не-арабов в трех наиболее сложных (из имеющихся одиннадцати) разделах вводятся для объяснения риторические фигуры (Бадави, 1993). Уже поэтому, думается, изучение мелодизированных форм чтения Корана с позиций риторики является актуальным и перспективным.

Л. ал-Фаруки в известной статье «*The Cantillation of the Qur'an*», помещенной в *Assian Music*, анализируя многосторонне специфические свойства коранической кантилляции, подходит к проблеме соотношения собственно текста и музыкальной интонации. Автор констатирует наличие в кораническом слоге риторических речевых фигур (мушāкала, мукабала, мумāфала и пр.), призванных его украсить и основанных на параллелизме слов и синтаксических конструкций, и указывает на применение музыкальных формул в соотношении с ними. Далее ал-Фаруки пишет: «*The Qur'an abounds in such poetic repetition and literary embellishment (known as badā'i') which tend to be paralleled and reinforced by musical repetitions*» (Al-Farūqī, 1987; 7, 13). Автор оказывается, как будто бы, близок к осознанию и постановке проблемы музыкальной риторики, но все же мысль исследователя на этом обрывается и не выходит дальше рассмотрения

музыкальных формул в каденциях (в завершении аятов) как средства, усиливающего действие риторических формул.

В то же время, можно не просто предполагать, но и утверждать, что возникновение при чтении Корана музыкально-риторических фигур означает: риторика и мелодизированное культовое речитирование образуют единый феномен – исламскую музыкальную риторику. Если по определенной аналогии с разработанным в средневековых трактатах понятием собственно риторики (то есть ал-балāга как науки о красноречии – Кулиев, 1983) попытаться раскрыть смысл понятия исламской музыкальной риторики, то окажется, что это искусство **«украшенного» мелодизированного чтения Корана**. Можно сказать также, что это искусство омузыкаленного «красноречия», призванное обеспечить законченность (с позиций мелодико-интонационного развития), ясность и совершенность высказывания, призванное убеждать и нести в себе способность яркого воздействия на слушателя. По этому поводу заметим, что известны случаи большого эмоционального всплеска, сопровождающегося даже слезами, при первом слышании чтения Корана. Восприятие не знающих арабский язык в подобной ситуации ориентировано как раз исключительно на фонику языка, на музыкальную интонацию и мелодическое развитие, что обнаруживает *самостоятельное* значение музыкальной риторики.

Исламская музыкальная риторика проявляет себя посредством действия музыкально-риторических фигур, всплывающих на фоне импровизационного развития. В качестве **коранических музыкально-риторических фигур** выступают *мелодические формулы, отличающиеся характерной выразительностью и – либо соединяющиеся с конкретным словом/словосочетанием, либо независимые от текста, что может осуществляться в разных масштабах*. В варианте чтения Корана шейха ‘Али ибн ‘Абдуррахман Хузайфа из священной Медины (рассматриваемое при анализе как нормативное), например, свою особую, мелодически развитую формулу получает слово «ангелы» («*malā’ika*»).

Категории средневековой (вербальной) риторики лишь частично и опосредованно можно применить по отношению к музыкальной исламской риторике. В целом, музыкально-риторические фигуры, как и собственно риторические, можно разделить на 1) *смысловые* (использующие, прежде всего, ритмическую формулу), 2) *украшающие* (распев на нейтральных словах) и 3) *сочетающие эти функции* (например, фигуры, используемые чтецами при мелодически богатом произнесении «прекрасных имен Аллаха»).

Можно говорить о наложении на музыкально-риторические фигуры функций тех или иных фигур средневековой риторики, причем

наибольшее приближение возможно в случаях (я опираюсь на понятия, используемые в персоязычном трактате Рашид ад-Дин Ватвата «Хадā'ик ас-сихр фī дакā'ик аш-ши'р»/«Сады волшебства в тонкостях поэзии», перевод Н.Ю. Чалисовой – Ватват, 1985):

1) с фигурами, выражающими принципы украшения художественной речи за счет дополнительной ритмизации и рифмовки, то есть создающими эффект параллелизма. Среди таких – фигура *тарси'*, осуществляющая идею ритмико-синтаксического параллелизма внутри бейта, но главное – разновидности *садж'а*, привносящие рифму в организацию и прозаического текста.

2) с фигурами, которые представляют собой приемы нарушения монорима (столь характерными для Корана), например, *тарджи'*.

3) с фигурами, основанными на повторе слов-омонимов (в словах при различии их смыслов могут совпадать ритм, харфы). Здесь можно назвать фигуры *таджнис* и ее разновидности, *маклубат* (палиндром, где меняется порядок следования харфов) и др.

Музыкально-риторические фигуры можно классифицировать по музыкальным параметрам, прежде всего, по характеру интонационного рисунка, наличию либо отсутствию распева (возникающего в моменты продления гласных и согласных по правилам ат-таджвīда). Фигуры могут появляться в самых разных местах формы – в начале, серединной части, в завершении аятов (наименьшей коранической композиционной единицы).

Особое значение приобретают мелодические формулы, используемые в завершении аятов. Именно эти музыкально-риторические формулы оказываются параллелью разновидностям *садж'а*. Естественно, что музыкально-риторические фигуры, дающиеся в завершение мысли (ее словесной формы), могут различаться по степени устойчивости, напоминая явления половинного и полного совершенного музыкальных кадансов в западноевропейской музыке. Наконец, музыкально-риторические фигуры наделяются различными функциями в сурах (главах) и Коране в целом, получая, к примеру, значение рефрена. Формульная интонация может наделяться функцией связи, необходимой для соединения просодических единиц (фигуры, включающие распевы согласных).

Очевидно, что формирующиеся в просодии Корана музыкальные смыслы дополняют и по своему «комментируют» кораническое Слово. Видимо, музыкально-интонационная логика в коранических кантилляциях должна нести нечто необъяснимое, соответствуя спонтанности и многозначности, непостижимости вербального текста.

Музыкально-риторические фигуры (формулы) вовлекаются в систему имеющихся в Коране текстуальных (словесных) повторов, создавая свою систему связей, усиливая либо ослабляя звучание сквозных рифм, то есть, переходящих из одной суры в другую. Такое движение музыкально-риторических формул создает особый план, привнося дополнительно специфические орнаментальные качества в арабскую просодию (общий интонационный рисунок) и в *Звуке* воплощая идею «неподражаемости» Корана.

Арабские чтецы (шейхи из разных арабских стран – Са’уд Шар’им, ‘Абд ар-Рахман Сад’ис, Махмуд Хал’ил ал-Хусари, ‘Абд ал-Басит ‘Абд ал-Самад), а также иранские, турецкие курра’ (Шахрийар Пархизкар, Кани Караджа) при чтении Корана следует в целом одним и тем же мелодико-риторическим принципам, при этом проявляя и свою индивидуальность в их истолковании. Что является общим, независимо от ал-кир’а’та и манеры чтеца? Общей может выступать сама логика распева. Далее, характер орнаментальности в мелодико-риторических фигурах варьируется, но фигуры с распевом на одном тоне являются однотипными, применяясь всеми, во всех традициях и видах чтения.

Что же отличает Урало-Поволжскую традицию чтения Корана, то есть, татар и башкир?

Музыкально-риторические нормы, диктуемые, например, арабскими чтецами Корана и проистекающие, в частности, из маканной стилистики, адаптируются в различных культурах, в том числе и в Урало-Поволжской тюркской традиции (татар и башкир). Надо заметить, что в Урало-Поволжье в настоящем Коран речитируется в различных манерах. Там служат имамы из других стран (Турции, Египта), из ближнего зарубежья (Узбекистана, Таджикистана), далее, приезжают, после долгого обучения на Ближнем Востоке, в Египте (в Каире в «Ал-Азхаре») или Средней Азии (Бухаре) молодые имамы. Но при этом еще сохраняется местная традиция, формировавшаяся столетиями под воздействием народных пентатонических музыкальных традиций тюрков Урало-Поволжья, классики фольклора татар и башкир – импровизационных *озон-куев*.

В чтении Корана Урало-Поволжскими мусульманами уже ослаблена – в большей либо меньшей степени – опора на арабскую стилистику, но все же применяется (теми, кто помнит) понятие *татарский* мак’ам. Такая метаморфоза готовилась фактически средневековой риторикой: введение не-арабских интонаций можно уподобить использованию не-арабских слов, категория «*тарибун хасанун*» (ас-Саккаки), означая «*чужое красивое (слово)*», допускала его применение в речи арабами.

Что же касается музыкально-риторических фигур в чтении Корана у татар и башкир, то отметим, прежде всего, характерные изменения в

интонационном рельефе, заметно более скромный характер распевов и в целом снижение их роли. Интонационный облик мелодико-риторических фигур может отображать особенности ладового мышления тюрково-мусульман Урало-Поволжья, включая пентатонические трихорды. Это сказывается на орнаментальных свойствах формул, изменяя абрис интонирования.

Опорными являются фигуры, маркирующие начала и завершения фраз в айатах. Причем фигуры-«анафоры» во многих случаях представляют собой «пентатонические» терцовые восходящие ходы, интонационно выделяющие опорные слоги в словах и одновременно маркирующие начала фраз в айатах («казанские» и др. примеры).

Среди используемых музыкально-риторических фигур особо довлеют фигуры «окончаний», то есть *саджа*, усиливающие в тексте явления параллелизма, а также – музыкально-риторические фигуры, предполагающие вариантное их изложение и сопоставляемые с такими собственно речевыми фигурами как *иштикак*, *тансик ас-сифат*, *тарси*’.

По терминологии, установившейся среди профессиональных чтецов на Ближнем Востоке, мелодический завершающий оборот называется *qafлах* (от арабского глагола «каффала» – «закрывать»), о чем пишут ал-Фаруки и К.Нельсон. Если в арабской традиции, в принципе, *qafлах* (музыкально-звуковое завершение) включает распевы, то в Урало-Поволжье типичнее иная картина. Вообще примеры речитаций из Казани и Уфы, деревень Урало-Поволжского края дают представление о разной стилистике. Обычные чтецы, как и профессиональные курра’, могут демонстрировать мелодически развитый стиль, предполагающий особые голосовые данные. В то же время, чтение может разворачиваться в узком звуковом диапазоне и модулировать из музыкальных форм в собственно речевые.

В целом, мелодизация чтения Корана в Урало-Поволжской традиции, как и во всем исламском мире, оказывается сферой, где главенствуют принципы и нормы красоты и совершенства, но воплощенные уже в *омузыкальном* звуке.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ватват, Рашид ад-Дин, (1985), «Хадә’ик ас-сихр фӯ дакә’ик аш-ши’р» («Сады волшебства в тонкостях поэзии»). Вступит. статья, перевод с перс. и комментарии Н.Ю. Чалисовой. Москва.

Ал-Газали, Абу Хамида, (1980), «Их’йә’ ‘улум ад-дүн» («Воскрешение наук о вере»). Перевод с араб., исследование и комментарии В.В. Наумкина. Москва.

Ас-Суйути, Джалал ад-Дин, (2000), **Совершенство в коранических науках. Вып. 1: Учение о толковании Корана.** Перевод и комментарии Д.В. Фролова. Москва.

Ас-Суйути, Джалал ад-Дин, (2003), **Совершенство в коранических науках. Вып. 3. Учение о своде Корана.** Под общ. ред. Д.В. Фролова. Москва.

Джумаев, А., (1992), **Ислам и музыка**, «Музыкальная академия», Москва, № 3.

Имамутдинова, З. А., (1997), **Культура и устные музыкальные традиции башкирского народа.** Кандидатская диссертация. Рукопись. Москва.

Имамутдинова, З. А., (2000), **Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор).** Москва.

Имамутдинова, З. А., (2006), **Чтение Корана. Регионально-этнические формы Евразии**, «Арало-Каспийский регион в истории и культуре Евразии. Материалы международной конференции (Актобе, 25-27 мая 2006 г.)». Актобе.

Компьютерная программа, **«Holy Qur'ān»** (на базе комплекта кассет «Мухсаф ал-мадīна ан-набавиййа ар-раттал»). Медина.

**Коран**, (1986). Перевод с араб. и комментарии И.Ю. Крачковского. Москва.

**Коран**, (2005). Перевод смыслов и примечания Кулиева Э.Р. Москва.

Кулиева, М., (1983), **Вопросы теории арабской литературы на основе «Мифтāх ал-'улум» («Ключ к наукам»)** ас-Саккаки. Кандидатская диссертация. Рукопись. Баку.

Резван, Е.А., (2000), **Коран и его толкования (тексты, переводы, комментарии).** Санкт-Петербург.

**Рийад ас-сāлихīн. Сады праведных. (Из слов господина посланников)**, (2001). Сост. Имам Мухйи-д-дин Абу Закарийа бин Шариф ан-Навави (631–676 гг. х./1233–1277 гг. н.э.). Москва.

Сайфуллина, Г., (1997), **Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре.** Кандидатская диссертация. Рукопись. Казань.

**Сахих аль-Бухари**, (2002). Перевод В. Нирша. Москва.

Абд ар-Рахман Саади, (2006), **Толкование Священного Корана «Облегчение от Великодушного и Милостивого»**». В 2-х томах. Т. 2. Перевод с араб. Э.Р. Кулиева. Москва.

Фарук Хасан Аммар, (1984), **Ладовые принципы арабской народной музыки**. Москва.

Һэфтияк шэриф, (2003). Казан: «Раннур нэшрияты».

Цей, Рамадан, (2005), **Правила чтения Кор’ана (Таджвид)**. Майкоп.

Al-Farūqī, I. R., L. L., (1986), **The Cultural Atlas of Islam**. New York–London.

Al-Farūqī, L., (1987), **The Cantillation of the Qur’ān**, «Assian Music». Vol. 19, № 1.

Nelson, K., (1985), **The Art of Reciting the Qur’an**. Austin.

Ад-Дарвиш, Мухиддин, (2002), **И’рāб ал-Курāни ал-Карām ва байāнух**. Дамаск–Бейрут.

Бадави, Ас-Са’ид Мухаммад; ал-Латиф, Мухаммад Хамасат ‘Абд; ар-Раби’и, Махмуд; «**Ал-Китāб ал-асāсийу фи та’лūм ал-лугат ал-’арабиййа ли гайр ан-нāтикūн би-хā**», (1993). Тунис.

Абу ‘Убайд, ал-Касим ибн Салам, (1991), **Фадā’ил ал-Кур’āн**. Бейрут.





## İRAN TÜRKLERİNDE MÜZİĞİN ULUSAL İŞLEVİ\*

KAFKASYALI, Yavuz Selim\*\*  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

İran coğrafyasında, Azerî, Türkmen, Kaşkay, Şahseven, Karapapak gibi Türk boylarına mensup otuz milyondan fazla Türk yaşamaktadır. Bunlar, pek çok sosyal, kültürel, eğitim ve öğrenim hakkından mahrum olmalarına rağmen, millî kimliklerini korumaya gayret etmektedir. Bu gayret içerisinde geleneksel Türk müziğinin önemli yeri vardır. İran’da faaliyet gösteren “Dalga Müzik Grubu”, “Azerbaycan Müzik Grubu” ve “Kaşkay Hava Müzik Grubu” (Encümen-i Musiki Hava Kaşkay) gibi müzik grupları başta olmak üzere bir çok müzik topluluğu, âşıklar ve sanatçılar, saz, çavır, dutar, setar, kemençe, tar, tef (kaval), nağara, davul, garmon, balaban, dümbek, düzele, düdük, kerine, zurna gibi geleneksel Türk çalgıları ile icra ettikleri kadim eserlerle ve meydana getirdikleri yeni eserlerle büyük bir ulusal görev yapmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İran Türklerinde müzik, müzik grupları, müzik aletleri.

### ABSTRACT

More than 30 million Turks of Turkish clans such as Azerbaijan, Turkmen, Kaşkay, Şahseven, Karapapak live in the Iranian geography. Although these people are deprived of many social, cultural and educational opportunities, they try to preserve their national identity. Traditional Turkish music is of a vital importance to this struggle. Operating in Iran, many eminent music groups like Dalga, Azerbaijan and Kaşkay Hava music groups (Encümen-i Musiki Hava Kaşkay), minstrels and artists perform their task in the utmost degree with the new and ancient pieces which are played with traditional Turkish instruments like saz, çavır, dutar, setar, kemençe, tar, tef (kaval), nağara, davul, garmon, balaban, dümbek, düzele, düdük, kerine, zurna.

**Key Words:** The concept of music in Iranian Turks, musical groups, musical instrument.

### GİRİŞ

İran, kuzeyinde Nahcivan, Ermenistan, Azerbaycan, Hazar denizi ve Türkmenistan; doğusunda Afganistan ve Pakistan; güneyinde Umman Denizi ile Basra Körfezi; batısında Irak ve Türkiye ile çevrili bir Batı Asya ülkesidir. İran genel olarak dağlık, plato ve çöllük alanlardan ibarettir. İran’ın kıyı

\* Renkli resimler için bkz.: ss.497-500.

\*\* Kafkas Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi.

bölgeleri hariç denize dökülen akar suyu yoktur. Ancak dağlık bölgelerde vadi tabanlarında çöllere doğru akan pek çok akarsu bulunur. Bu akarsular havzalarına adeta bir vaha karakteri kazandırmış ve yerleşim yerlerinin kurulmasına imkân vermişlerdir.(Berthels, 1968; 1013) Buralardaki yerleşik ahalinin yanında göçebe ya da yarı göçebeler de bu akarsular ile yaylalar arasında hayatlarını sürdürmektedir. (Ganji, 1968; 212-249, Kafkasyalı, 2006; 18)

Şehname’de belirtildiği gibi Türklerin İran coğrafyasıyla ilgisi çok eski devirlere uzanmaktadır.(Atsız, 1997; 36) Ancak Türklerin İran coğrafyasına köklü bir şekilde yerleşmeye başlamaları VIII. yüzyılın başlarından itibaren yani İslâmiyet’i kabullerinden sonra olmuştur.(Togan, 1946; 74) Bu yerleşme Samanoğulları (900-999), Gazneliler (955-1191), döneminde iyice gelişmiş nihayet Selçuklular döneminde yani daha XI. yüzyılın başlarında, Anadolu’dan önce İran, tam bir Türk yurdu hâline gelmiştir. (Turan, 2003; 103-195) Selçukluların İran’da oluşturdukları Türk varlığı, 20. yüzyıl başlarına kadar bu ülkenin siyasi açıdan tamamen Türk hanedanları tarafından yönetilmesini mümkün kıldığı gibi, dil, edebiyat, müzik, sosyal hayat velhasıl her yönden bu ülkenin kültür hayatını da günümüze kadar Türklerin belirlemesi sonucunu doğurmuştur. Selçuklulardan sonra bu bölgeye hakim olan Harzemşahlar, İlhanlılar, Karakoyunlular, Timurular, Akkoyunlular döneminde de Türk kültürü gelişerek devam etmiştir. Şah İsmail’in kurduğu Safevîler (Sümer, 1992) devleti İran Türklüğü açısından çok önemli bir dönüm noktasını teşkil etmiştir. Şah İsmail döneminde Türk dili, edebiyatı, müziği gibi bütün kültür değerleri altın çağını yaşamıştır. (Köprülü, 1979; 113, Kafkasyalı, 2006; 20)

Türkler, XI. yüzyıldan XVIII. yüzyılın ilk yarısına, Nadir Şah’ın (1736-1747) öldürülmesine kadar bütün İran coğrafyasına hakim bir şekilde yaşamalarına rağmen Nadir Şah’ın öldürülmesinden (Djafar-pour, 1997; 63-162) sonra İran Türkleri, daha çok üç bölgede yoğunlaşarak varlıklarını dolayısıyla gelenek ve kültürlerini sürdürmeyi başarmışlardır. Günümüzde İran Türkleri, “Güney Azerbaycan” diye adlandırılan, Tahran’ın doğusundan başlayarak Kum, Nihavend, Hemedan çizgisinden Türkiye’ye kadar olan bölgede; “Kuzey-Doğu Türk Yurtları” denilen ve Hazar denizinin doğu ucundan Türkmenistan ile Afganistan sınırı boyunca uzanan, Horasan Türkleri ve Türkmenlerin yaşadığı bölge ile “Güney ve Merkez Türk Yurtları” denilen(Sarrafi, 2000) İran’ın güney batısında Basra Körfezi boyunca uzanan Zagros Dağları ile bu dağların oluşturduğu plato ve yaylalarda yaşamaktadır. Bu üç bölgenin dışında İran coğrafyasının Kirman ve Belucistan gibi muhtelif bölgelerinde dağınık şekilde yaşayan Türk boyları da vardır. (Hey’et, 2004: 133)

İran’da Türk nüfusu, 2006 yılı itibariyle 30 milyonun üzerinde görülmektedir. Bu da İran nüfusunun neredeyse yarısına denk gelmektedir. Arapları, Ermenileri ve Lorları da hesaba kattığımızda Türkler İran coğrafyasında çoğunluk durumundadır. Hâl böyle olmasına rağmen Tahran

yönetimi tarafından, ülkede çoğunluğu oluşturan Türklere ana dillerinde eğitim, millî müzik öğretimi ve kültürel faaliyet yapma imkânı verilmemektedir. Bu engellere rağmen halkın müzik talebi, âşıklar, ses sanatçıları ve çeşitli müzik grupları tarafından tamamen amatörce ve çeşitli adlar altında karşılanmaktadır.

## 1. İran Türk Müziği ve Müzik Aletleri

### 1.1. İran Türk Müziği

İran Türklerinde müzik köklü bir geçmişe sahiptir. Orta ve Yakın Doğu'nun müziğine önderlik eden ve dünya müziğine büyük katkıda bulunan Safieddin Urmavî (bkz.: **NOTLAR 1**, s. 411), Abdulkadir Marağayî (bkz.: **NOTLAR 2**, s. 411), Mir Muhsin Nevvab (bkz.: **NOTLAR 3**, s. 412) gibi ünlü müzisyenler bu coğrafyada yaşamışlardır. Diğer yandan bütün Türk topluluklarında olduğu gibi İran Türklerinde de müzik, klasik müzik ve halk müziği olmak üzere iki kolda gelişmiştir. Bir tarafta bahsini ettiğimiz ünlü müzisyenler dünya müziği ile boy ölçüşen müzik teorilerini ve eserlerini geliştirirken, diğer taraftan da Dede Korkut ozan/âşık geleneği ve halk müziği bütün ihtişamı ile devam etmiştir. “Kurbanî”, “Hasta Kasım”, “Tufarganlı Abbas”, “Tilim Han”, “Bahşi Kurban Süleymanî”, “Bahşi Muhammet Yegâne”, “Âşık Hüseyin Cavan” (1916-1985), “Âşık Gaşem” (1901-1989), “Âşık Aysu Deşan” (öl. 1995), “Âşık Aziz Şehnazi” (1929-1995) âşık musikisini zirveye çıkarmışlardır. Türk dünyası âşıklık geleneğinin merkezi durumunda olan bu coğrafyada günümüzde yaklaşık iki bin âşık, Türk âşıklık geleneğini devam ettirmektedir. (Kafkasyalı, 2006; 9)

1920'li yıllarda İran'da Şah Rıza hükümeti tarafından her sahada olduğu gibi musiki sahasında da Fars kültürünü hakim kılma ve Batılılaşma hareketi başlatılmıştır. Özellikle Türk halk müziği ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. İran Türklüğünün merkezi durumunda olan Tebriz'de sadece Ermeni müzisyenlerin orkestra kurmasına ve Fars müziği icra etmelerine imkân verilmiştir. (Eşgerniya, 2006; 7)

1941 İkinci Dünya Savaşı'nda Rusların Güney Azerbaycan'ı işgal etmesinin müzik adına olumlu bir gelişmesi olmuştur. Rusya ile İran arasında imzalanan kısa adı VOKS olan “Encümen-i Revabet Ferhengi, İran ve Şurevî” (Sovyetler Birliği-İran, Kültürel İlişkiler Şûrası) adlı antlaşma gereği, o zamanki Sovyet Azerbaycan'ından bilhassa Bakû'den Bülbül Mehmedov, Hakikat Refayeva, Sadıkov, Yaver Kelanteri, Han Şuşinski, Hacı Han Mehmedov, Hafız Mirzaliyev (Kemancı), Allahyar Cevanşirov (tarzen) gibi sanatçılar Tebriz'e gelerek İran Türk müziğinin canlanmasını sağlamışlardır. (Eşgerniya, 2006; 9)

21 Mart 1946 yılında Tebriz'de millî hükümetin kurulmasıyla bu çalışmalar daha da hız kazanmıştır. Tebriz'de güzel sanatların her dalıyla birlikte musiki sahasında da okullar açılmıştır. Ünlü bestekâr Cihangir Cihangirov Tebriz'de 60 kişilik bir koro ve orkestra kurmuştur. “Dirijoru Hacı Han Memmedov” olan bu

orkestra İran Türk musikisini canlandırmıştır. Tebriz Âşıklar Cemiyeti'nin başkanı Âşık Hüseyin Cavan bu orkestranın kurulmasında ve çalışmalarında büyük rol oynamıştır. İran Türkleri için özellikle müzik eğitimi yönünden önem arz eden bu çalışmalar çok uzun sürmemiş Aralık 1946 tarihinde Rusların bölgeden çekilmesiyle birlikte Tahran yönetimi batılı güçlerin yardımı ile Tebriz'i yeniden işgal ederek Millî Hükümeti yıkmış, bütün bu kültürel faaliyetlere son verip grupları dağıtmıştır. (Esgerniya, 2006; 10)

1952 yılına gelindiğinde Tebriz'de üstat Şabanî'nin bir müzik evi açtığı görülür. Burada resmî olarak Farsça müzik eğitimi verilirken Türk musikisi sadece geceleri resmi olmayan bir şekilde öğretilmeğe çalışılmıştır. Yine bu dönemde, “Kür” adlı müzik grubunu kuran ve ilk kadın sanatçılardan olan Fatma Hanım Zergeripur ile Meliha Abadi ve Aysu Barbud gibi ünlü kadın sanatçılar da yetişmiştir. Bu müzik evi de 1979'da İran Devrimi ile birlikte kapatılmıştır.

İran Kültür Bakanlığı 1970 yılında Ermeni Asatur Seferyan'a bir Azerbaycan orkestrası kurması için izin vermiştir. Seferyan'ın kurduğu orkestra 1979 devrimine kadar faaliyetlerine devam etmiştir. Seferyan, büyük bir gayretle Köroğlu Operası'nın uvertürünü sahneye hazırlamıştır. Fakat çalışmanın mahallî hudutları aşır dünya çapında etki uyandıracığı anlaşılınca Şah yönetimi eserin icrasına izin vermemiştir. (Esgerniya, 2006; 12)

Ülkemizde de yaygınca bilinen ve birçok ünlü sanatçı tarafından seslendirilen “Ayrılık” şarkısının bestekârı üstat Ali Selimi de 1979 yılında Tahran'da “Ferheng ve Hüner” adlı bir orkestra kurma çalışmaları yaparken İran Devrimi olmuştur. Selimi'nin faaliyeti akim kalmıştır. Ancak Selimi devrimden hemen sonra Tebriz'e dönmüş ve ömrünün sonuna kadar çok ağır şartlar altında müzik çalışmalarını devam ettirmiştir. Öğrenci yetiştirmiş, özel müzik okulları açmış, müzik grupları oluşturmuş, çeşitli şehirlerde konserler vermiştir. (Esgerniya, 2006; 13)

1979 İran Devrimi ile yasakçı zihniyet daha da farklı bir boyut kazanmıştır. Bütün müziksel faaliyetler yasaklanmıştır. Merağalı Tar üstadı Şulan gibi bazı sanatçılar öldürülmüş, bazıları hapislere konulmuştur. Bütün müzik çalışmalarına son verilmiş 1992 yılına kadar bu yasak devam etmiştir. Bu tarihten sonra (Amuzeşgâh-i Musiki Hususî) yani özel musiki evlerinin açılmasına sınırlı izin verilmiştir. Bu kısmî özgürlük ile özel müzik evleri, âşık ocakları açılmaya başlanmıştır. Günümüzde ülke genelinde müzik çalışmaları bu özel müzik evleri ve âşık dernekleri vasıtasıyla yürütülmektedir.

## 1.2. İran Türk Müziği Aletleri

**Saz:** Bütün Türk toplumlarında kullanılan ve çöğür, dutar, setar, gıcak, kopuz ailesinden telli Türk musiki aletidir. Genellikle dokuz telli, on dokuz

perdeli olan saz, dut, erik ya da ceviz ağacından yapılır. Telleri metaldendir. (İmamverdiyev, 2006; 6, Mehdipur, 2000; 12)

**Balaban:** Nefesle çalınan Türk musikî aletidir. Fındık, dut, ceviz veya erik ağacından yapılır. 28-32 cm uzunluğundaki silindir gövdesinin üzerinde sekiz ve altında da bir olmak üzere dokuz delik vardır. Gövdesinin baş tarafına kamıştan iki kat diltikli yassı ağızlık takılır. Ağızlığın ortasındaki parçacık vasıtasıyla çalgının akordu değiştirilir. Balabanın ses merdiveni küçük oktavin sol sesinden ikinci oktavin do sesine kadardır. Yumuşak ve hazin sesi vardır. (Sovét Ensiklopédisi, 1976; I/578) (Bkz.: s. 497)

**Kaval/Tef:** Üzerine deri çekilen dairevî kasnaktan (çapı: 340-450 mm, eni: 40-60 mm) ibarettir. Özel ses efekti oluşturmak için kasnağın iç tarafına metal halkalar asılır. Genellikle kasnağın yüzü sedefle bezenir. Tef / kaval, parmaklar deriye vurularak çalınır. Solo ve eşlik çalgı aleti olarak kullanılır. (Sovét Ensiklopédisi, 1976; III/427) (Bkz.: s. 497)

**Zurna:** Üflemeli Türk musikî aletlerindendir. Genellikle ceviz veya erik ağacından yapılır. Silindirik gövdesinin uzunluğu 28-30 cm; üst tarafında yedi, alt tarafında bir deliği vardır. Ağız kısmında akort için ek delik de açılabilir. Kamışlı ağızlığından üflenerek çalınır. (Sovét Ensiklopédisi, 1976; IV/348), (Bkz.: s.497)

**Tar:** Mızrapla çalınan Azerî müzik aletidir. Kökeni yakın doğu halkları olan tarın adına, Baba Tahir (10-11. yy.), Getran Tebrizi (11. yy.), Fuzuli (16. yy.) gibi şairlerin eserlerinde rastlanmaktadır. 19.yy'da Azbaycan'ın ünlü tar ustası Sadık Esedoğlu **tarı** geliştirerek bugünkü hâline getirmiştir. Bugünkü Azeri tarı, üzerine balık derisi çekilmiş "8"e benzer çanaktan oluşan, 22 perdesi bulunan uzun saplı ve 11 telli bir enstrümandır. (Sovét Ensiklopédisi, 1976; IX/148)

**Garmon:** Körüğün açılıp kapanmasıyla oluşan hava akışı özel kanallarda sıralanan metal dilleri harekete geçirir, böylelikle normalde kapalı duran ve delikleri kapatan metallere havaya kalkar ve oradan çıkan hava sayesinde ses elde edilir. Almanya'da bulunan (1822) garmon Rusya'da geliştirilerek (1830-1840) günümüzdeki şeklini almıştır. Garmondan solo ve koro icrasında faydalanılmaktadır. (Sovét Ensiklopédisi, 1976; III/74), (Bkz.: s.497)

**Düzele (Goşasümsüm/İki Yanlı Tütek):** Nefesle çalınan musikî aletlerindendir. Genellikle kamıştan yapılır. Silindirik gövdesinin uzunluğu 28-35 cm, çapı 1,5 cm olan üst tarafında altı, alt tarafında bir delik bulunan iki kamışın yan yana yapıştirılmasıyla yapılan bir çalgıdır. Ağıza alınan dil kısmında sesi akortlamaya yarayan bir mandal vardır. (Kafkasyalı, 2006; 159), (Bkz.: s.498)

**Dümbek/Dümbelek/Tombek:** Kadehvari gövdesi genellikle pişmiş topraktan yapılır. Metal veya ağaçtan da yapılanları vardır. Karapapak ve Kaşkay müzisyenleri tarafından kullanılan dümbekler genellikle metal

dümbeklerdir. Üzerine ince hayvan derisi çekilir. Omuzdan asılır ve koltuk altında tutularak her iki elin parmakları ile çalınır. (Kafkasyalı, 2006; 271), (Bkz.: s.498)

**Davul:** Çam veya köknar ağacından yapılmış çapı 60-90, eni 50-60 cm olan silindir biçimli bir kasnağın her iki yanına, dana veya keçi derisi gerilerek yapılan bir çalgı aletidir. Ardiç veya kızılılık ağacından yapılmış 30-40 cm uzunluğunda ince bir çubuk ve yine 30-40 cm uzunluğunda ucu topuzlu kalın saplı bir tokmak ile çalınır. Dünyanın her yerinde benzerine rastlanır. Ancak davul en eski Türk çalgılarından. Ayrıca kadim Türk inancında davulun kutsiyeti vardır. Türk kavimlerinde kağanlık unvanı verilirken kurt başlı bir bayrakla bir davul verilirdi. Selçuklu hükümdarının Osman Gazi'ye tuğ ile davul vermesi bunun en tipik örneğidir. (Ögel, 1993; 40), (Bkz.: s. 498)

**Çavır (Ney):** Kadim nefesli çalgılardandır. Türk soylu halklar arasında çok yaygındır. Çavır, genellikle 60-70 cm uzunluğunda dokuz boğumlu kamıştan yapılır. Ön yüzünde 5-7 olmak üzere 6-8 deliği bulunur. Şahseven, Türkmen, Avşar, Halaç, Karapapak gibi Orta İran'daki Türk boyları çavır derler. Anadolu ve diğer Türk boyları Farsça ney adını kullanırlar. Ses alanı üç oktava yakındır. Diatonik ses sırası olmasına rağmen kromatik sesler de elde edilebilmektedir. Çeşitli boyda çavırlar vardır. Kum- Save muhitinde genellikle biri uzun diğeri kısa iki çeşit çavır (ney) kullanılmaktadır. Bu muhittekiler uzun çavırları meskun mahallerde, kısa çavırları ise taşınması kolay olduğundan, genellikle göç yollarında, yaylalarda kullanırlar. Türk hançeresine uygun sesler çıkarmak için delikler yarım ay veya hilâl şeklinde de açılabilir. (Kafkasyalı, 2006; 200), (Bkz.: s. 498)

**Dutar:** Dutar; uzun tekneli, uzun kollu, düz başlı, iki kulaklı, 12-13 perdeli bir sazdır. Horasan bahşilerinde 14-15 perdeli de olabilmektedir. Genellikle dutarın kolu kaysı, teknesi dut ağacındandır. 90 santim uzunluktadır. Dutarın telleri önceleri ipekten yapılmış, şimdi ise tel yapımında metal tel kullanılmaktadır. (Kafkasyalı, 2006; 242), (Bkz.: s.499)

**Kemençe:** Üç telli bir Türk sazıdır. Asıl adı Türkçe "gıcak" olan bu çalgı, Türklerden Farslara geçmiş ve Farsça "keman" "kemençe" adıyla kullanılır olmuştur. Gıcak sözü Batı Sibiryaya Türkleri tarafından "cıcak", Kırgızlar tarafından "kıyak" veya "kıl kıyak" olarak kullanılmıştır. (Ögel, 1987; 285-288), (Bkz.: s.499)

**Dilli Düdük:** Yedi boğumlu kargı(kamış)'dan yapılır. Kargının boğum uzunluğuna ve çalanların zevkine göre uzunluğunu, kısası vardır. Üflelemeli bir çalgıdır. Yedisi önde biri arkada sekiz deliği vardır. Horasan/Türkmensahra muhitinde yaygın olarak kullanılır. (Kafkasyalı, 2006; 249)

**Setar:** Üç telli, dört kulaklı, uzun kollu, küçük çanaklı, yirmi yedi perdeli bir çalgıdır. Üç telli “yörük bağlaması”na ve “yörük çağuru”na benzemektedir. (Bkz.: s.499)

**Büyük Nağara/Nakkare:** Vurmalı Türk musiki âletlerindedir. Yuvarlak kazan biçimindedir. Gövde metaldendir. Üst tarafından büyük bir kapak, altından ise küçük bir kapak kesilmiş gibi bir görünümü vardır. Üst yüzüne deri çekilmiştir. Alt tarafındaki kesit yerde durmasını sağlar. Ölçü farklılığından ötürü büyük nağara ve küçük nağara diye iki çeşidi vardır. Küçük ve büyük nağarlar yan yana konulur. Çalgıcı elindeki iki ağaç çubuk ile her ikisini birlikte, müziğin gerektirdiği şekilde çalar. Kapalı ve açık mekânlarda yapılan düğün/dernek ve müzikli toplantılarda kullanılır. Balaban, zurna eşliğinde çalındığı gibi orkestra çalgıları içinde de yer alır. (Kafkasyalı, 2006; 37), (Bkz.: s.500)

**Küçük Nağara:** Büyük nağaranın yaklaşık 1/3 büyüklüğündedir. (Bkz.: s. 500)

**Kerine/Kerrenay:** Kaşkay Türklerinin kullandıkları üfleli musiki âletlerindedir. 70-80 santim uzunluğundadır. Daha uzunları da vardır. Ögel'in ifadesine göre İran Türkleri ve Revan yolu ile İstanbul'a gelmiştir.(Ögel, 1987; 442) İki bölümden oluşmaktadır. Zurnanın gövde kısmına borazan eklenmiş gibi bir görünümü vardır. Akordunun yapıldığı ağızlık kısmı ile birlikte 35-40 santim kadar kısmı ceviz veya erik ağacındandır. Yedisi üstte, biri altta olan delikler bu kısımda yer alır. Kerinenin 35-40 santimlik diğer kısmı ise metaldendir. Bu kısım borazanda olduğu gibi sona doğru gittikçe genişlemektedir. Çok güçlü ve tiz bir sese sahiptir. Dağlarda, yaylalarda, açık havalarda yapılan şenliklerde kullanılan bu çalgı şimdi büyük salonlarda da kullanılmaktadır. Genellikle açık havada yapılan düğünlerde çifte nağara ile birlikte kullanılmaktadır. (Kafkasyalı, 2006; 270), (Bkz.: s.500)

## 2. İran Türklerinde Müzik Grupları

İran Türklerinde birkaç tür müzik yapılmaktadır. Çengi veya çalgıcıların yaptıkları müzik; darğa veya neyzenlerin meydana getirdiği müzik; âşıkların ve müzik gruplarının oluşturdukları müzikler:

**2.1. Çengiler/çalgıcılar:** Toylarda/düğünlerde oyun havaları veya türkülü oyun havaları çalan sanatçılardır. Kullandıkları çalgılar, davul, zurna, kerine (büyük zurna), tef, balaban, büyük nağara, garmon, kemança, tar, saz, küçük nağara ve dümbektir.

**2.2. Darğalar/neyzenler/kaval (dilli düdük) çalanlar:** Ney veya dilli düdük çalıp okuyan veya bu çalgılar eşliğinde söyleyen sanatçılardır. Darğaların ekseriyeti kadındır. Neyzen ve dilli düdük çalanlar ise genellikle erkektir.

**2.3. Âşıklar/bahşiler:** Saz, çögür, dutar veya setar çalarak türkü okuyan, hikâye anlatan, meclis yöneten gelenekli sanatçılardır. İran Türklerinde Dr. Ali Kafkasyalı'nın tespit ve tasnifine göre yedi âşık muhiti vardır. Tebriz/Karadağ, Zencan, Kum/Save âşık muhitlerinde âşığın sazına balaban veya kaval/tef eşlik eder. Urmiye âşık muhitinde âşıklar sanatlarını sadece saz ile icra ederler. Sulduz/Karapapak âşık muhitinde âşığın sazına balaban veya goşasümsüm ile dümbek eşlik eder. Horasan Türkmensahra âşık muhitinde bahşilerin dutarlarına zaman zaman kemança/gıcak eşlik eder. Kaşkay âşık muhitinde ise âşıkların setarına kemança bazen de daire veya dümbek eşlik eder. Âşık veya bahşilerin geleneksel görevleri aynıdır. Meclisi idare ederler, hikâye anlatırlar, kendilerinin veya üstatların türkülerini yorumlarlar. Kısacası Türk âşıklık geleneğinin bütün gereklerini yerine getirirler.

**2.4. Müzik Grupları/Orkestralar:** Yukarıda bahsedildiği gibi İran'da Türk müziği çalışmaları tamamen özel müzik evleri vasıtasıyla yapılmaktadır. Tebriz, Erdebil, Marağa, Zencan, Hemedan, Nağadey, Hoy, Urmiye, gibi Türk yerleşim yerlerinde ve Tahran, Kum, Kümbeti Kavus, Şiraz, İsfahan gibi Türklerin yoğun olarak bulunduğu her şehirde müzik evi ve müzik grubu vardır. Üstat Şatıryan, Aydın Şatıryan, Ali Ferşibat, Ali Selimî, İsmail Kerimpur, Hasan İskenderî, Pervin Behmenî, Çingiz Mehdipur, Hasan Demirçi'in yönettiği özel müzik evleri bunlardan birkaçıdır. Bunlardan üçünü, Çingiz Mehdipur'un "Amuzeşgâh-i Musiki Rövşen", Hasan Demirçi'nin "Amuzeşgâh-ı Musiki Azerbaycan" ve Pervin Behmenî'nin yöneticiliğini yaptığı "Encümen-i Musiki Kaşkayî" müzik okulu ve müzik grubunu tanıtmak istedik.

**2.4.1. Amuzeşgâh-i Musiki Rövşen (Rövşen Müzik Okulu):** Âşık Çingiz Mehdipur'un yöneticiliğini yaptığı ve merkezi Tebriz'de bulunan müzik okuludur. Mehdipur, bu okulda hem saz ve diğer çalgıların imalatını yapmakta, hem teori kitaplarını yazmakta hem de müzik eğitim-öğretimi vermektedir. On beş yıldan beridir faaliyet göstermektedir. Okulda pek çok müzik öğretmeni görev yapmaktadır. Genellikle âşık musikisi üzerine çalışmaktadırlar. Ayrıca aşağıda kadrosu verilen bir de "Dalga" adlı bir müzik grubu vardır. Grupta bulunanların adları şöyledir:

<b>Cengiz Mehdipur</b>	: Saz, aranjmanacı
<b>Nasir Takipur</b>	: Nağara, goşa nağara ve tomba
<b>Mecid Rehimî</b>	: Gaval (tef, daire)
<b>Sulduz Mehdipur</b>	: Saz, ses sanatçısı
<b>Ferruh Mehdipur</b>	: Saz
<b>Celil Hemidî</b>	: Balaban
<b>Mehbub Halilî</b>	: Ses sanatçısı
<b>Sunucu</b>	: Hüsrev Sertibî

**2.4.2. Amuzeşgâh-ı Musiki Azerbaycan (Azerbaycan Musiki Okulu):** Müzik okulunun kurucusu ve yöneticisi Hasan Demirçi'dir. Pek çok müzik



hocası ve öğrencisi vardır. Bunun yanında yine yöneticiliğini asıl adı Muhammet Hasan Hergülî olan Hasan Demirçi'nin yaptığı "Azerbaycan Müzik Grubu" adlı bir orkestrası vardır. Bu okul muğam sanat musikisi üzerine çalışmaktadır. Orkestrada yer alan sanatçıların adları şöyledir:

Hasan Demirçi	
(Muhammet Hasan Hergülî)	tar
Mazyar Hergülî	tar
Emir Emuî	tar
Ekber Tâbân	tar
Alırıza Seidî	tar
Davud İbadî	tar
Muhammed Ruzme (Elyâr)	Kemança
Vehid Seferpur	Garmon
Davud Caferî	Garmon
Resul Zariniya	Karaney
Yusuf Sadigî	Karaney
Rıza Selimanî	Org
Eyup Paşeng	Nağara
Kerim Şütürbanî	Gaval (Tef)
Taymaz Abdullahî	Goşa Nağara
Ehed Yârî	Ses sanatçısı
Kasım Vatanoğlu	Ses sanatçısı
İrec Hazigî	Ses sanatçısı
Orkestranın Yöneticisi	Hasan Demirçi
Sunucu	Reşid Danişcuyî

#### 2.4.3. Encümen-i Musiki Kaşkayî (Kaşkay Müzik Topluluğu):

Kaşkay Müzik Topluluğu'nun yöneticiliğini Pervin Behmenî Kaşkayî yapmaktadır. Şiraz ve Tahran'da merkezleri vardır. Kaşkay Türklerinin geleneksel müziği esas alınmıştır. Topluluğun ayrıca "Kaşkay Hava Müzik Grubu" adlı bir müzik grubu vardır. Grupta erkek ve bayanlar birlikte görev yapmaktadırlar. Grupta şu sanatçılar görev almaktadır:

Pervin Behmenî Kaşkayî	Ses sanatçısı
Fatma Namdarî	Ses sanatçısı/tar
Mehnaz Mehemmedî	Ses Sanatçısı
Azita Şeşbölük	Setar/ses sanatçısı
Muhammed Behramî	Setar
Mesud Namdarî	Tar
Keyti Tehmeten	Tar, sentur
Kave Ehengranî	Tar
Araş Ezizî	Tar, tambura, rübab

Şahabeddin Şehriyârî	Kemança, tambura
Mehemmed Cavidî	Kemança
Hasan Cafertaber	Ney
Mehdi Eltafi	Ney
Keyvan Pehlivan	Tef/daire
Said Derviş Nejad	Dümbek/Tombek
Damon Şeşbölük	Goşanağara/tombek
Peyman Selmanzade	Goşanağara

### 3. Müziğin Ulusal İşlevi

Her halkın kendine özgü millî musikisi olduğu gibi İran Türklerinin de kendilerine has millî musikisi ve millî musiki aletleri vardır. Ulusal müzik, mensubu olduğu halka özgün duyuş, kavrayış, algılama özelliği kazandırır. Bir nevi özgün alışkanlık yaratır. Bu sebeple millî musikinin ulusal işlevi belirgindir. Başka bir anlatımla müzik, bir halkı özellikli kılan, diğer halklardan ayıran, kimliğini belirginleştiren kültür unsurları arasında yer alır. Hâl böyle olunca Türk müziğinin İran Türkleri üzerinde önemli belirleyiciliği ve korumacılığı vardır. Ülkede Türkçe eğitim öğretimin yasak olması ve Türkçe basın yayın organının yok denecek kadar az olması da göz önüne alınınca müziğin işlevi daha iyi anlaşılmaktadır. İran Türklerinin hem dil, hem kültür, hem müzik, hem kültürel iletişimleri tamamen müzik vasıtası ile gerçekleşmektedir. Âşıkların, ses sanatçıların ve müzisyenlerin Türkçe çalıp okumaları, Türk müzik aletlerini kullanıp kadim makamları yaşatmaları, yeni makamlar ve halk hikâyeleri oluşturmaları, millî mevzuları sözlerine ve müziklerine konu etmeleri İran Türklerinin ulusal hassasiyetlerini geliştirmekte ve zinde tutmaktadır.

### SONUÇ

Anadolu'dan önce Türk yurdu olmuş ve asırlarca Türk vatanı olarak kalmış İran coğrafyasında yaşayan ve otuz milyondan fazla nüfusa sahip olan İran Türklerinin, bütün engellemelere rağmen müzik gereksinimleri âşıklar ve mahalli sanatçılar tarafından karşılanmaktadır.

20. yüzyılın ortalarında Kuzey Azerbaycan'dan İran Türklerinin merkezî şehri Tebriz'e gelen sanatçılar İran Türk müziğinin canlanmasını sağlamışlardır.

İran Türk müziğinde hemen hemen bütün Türk çalgıları kullanılmaktadır.

İran Türk yerleşim yerlerinin pek çoğunda özel müzik evleri, müzik eğitim-öğretim kuruluşları vardır. Bu müzik evlerinin hemen hepsinin birer müzik topluluğu mevcuttur. İran Türklerinin düğün ve şenlikleri, âşıklar ve bu müzik grupları tarafından yapılmaktadır.

Müzik gruplarını erkek sanatçılar oluşturmaktadır. Pervin Behmenî'nin yönettiği Kaşkay Türkleri müzik grubunun dışında hiçbir müzik grubunda kadın

sanatçı yer alamamaktadır. İran Türk kadınları, bütün İran kadınları gibi müzik yapma, sanatçı olma, seslerini kaydettirme haklarından mahrumdur.

İran’da müziğin, müzisyenlerin ve sanatçıların etrafına çekilen duvarlar kaldırılmalı, sanatın ve sanatçının varlığının gereği olan özgür hayat sağlanmalıdır. Müziğe ve müzisyenlere özgürlük verilmediği takdirde uydu yayınlarından sunulan garip müziklerin ve eğitimsizliğin tesiri ile İran Türk müziği büyük sıkıntılar yaşayacaktır.

## NOTLAR

**1. Safieddin Urmavî**, 1230 yılında Urmiye’de dünyaya gelmiştir. Bestekâr, hattat, müzisyen. Urmiye ve Bağdat medreselerinde tahsil almıştır. Abbasi halifesi Musta’sim’in saray kütüphanesinin müdürü olarak çalışmış, halifenin nedimi olmuştur. Kitab el Edvar adlı musiki nazariyesi ile ilgili eseri ünlüdür. 1258 yılı Moğol istilasında musiki şöhretinden dolayı Hülagü Han onu himayesine almıştır. Vezir Şemseddin Cüveynî’nin oğulları Bahaeddin ve Şerafeddin’e ders vermiş “Risale-yi Şerafiye” adlı eserini öğrencisi Şerafeddin Haruna ithaf etmiştir. Edebiyat sahasında yazdığı “Aruz ve Üslûbiyyat” adlı eseri de çok ünlüdür. 1294 yılında ölmüştür. Onun müzik sahasında yaptıkları Orta ve Yakın Doğu’da büyük devrim yapmıştır. Profesyonel Türk musikisinin temelini teşkil eden ses komplekslerini sistemlemesi önemli hizmetlerindedir. Onun eserleri Batı dillerine tercüme edilmiştir. Kitab el Edvar adlı eserin elyazma nüshaları Londra, Oksford, İstanbul, Newyork, gibi müzelerde bulunmaktadır. (Geniş bilgi için bkz.: **İslâm Ansiklopedisi**, M.E.B. Yay., İstanbul 1980, C. 10, s. 63; **Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası**, Bakı 1984, C. VIII, s. 409; Ali Kafkasyalı, **Çağdaş Azerbaycan Kadın Sanatkârları**, Güvenmat Yay., Ankara 1989, s. 99.)

**2. Abdulkadir Marağayî**, 1353 yılında Marağa’da dünyaya gelmiştir. Ünlü Türk musiki nazariyecisi, bestekâr ve hanendelerindedir. Celayir hükümdarı Şeyh Üveys’in nedimi olmuş ve onun meclislerinde çalıp okumuştur. Timur, 1393’te Bağdat’ı işgal edince onu beraberinde Semerkand’a götürmüştür. Timur’un baskısından Bağdat’a eski hamisi Ahmet Celayir’in yanına dönmüştür. Timur 1401’de ikinci kez Bağdat’ı işgal edince yeniden onun eline düşmüştür. İdama mahkum edilir. Ancak o, Timur’un huzurunda öyle bir Kur’an okur ki Timur tekrar onu hizmetine alır. Timuru’un ölümünden sonra Semerkant hakimi Halil’in yanında kalır. 1421 yılında Türk padişahı II. Murat için yazdığı musiki kitabını bizzat hükümdara arz etmek üzere Bursa’ya gelir. Osmanlı sarayında fazla kalamaz, Semerkant’a döner. Mart 1435’te Herat’ta ölür. Farabî, İbni Sina ve Safieddin Urmavî’nin musiki nazariyelerini geliştirmiştir. “Cami el- Elhan” (Melodilerin Külliyyatı), “Megasid el Elhan” (Melodilerin Maksatları), “Şerh el Edvar” (Kitab el Edvar’ın Şerhi), “Fevaidi Aşere” (On Fayda), “Kenz el Elhan” (Melodiler Hazinesi) adlı kitapları yazmıştır. Eserlerinde uygulamalı musiki, musiki aletlerinin tarifleri ve müzikte makam ve ritimlerin kuruluşunu izah

etmiş Orta Asır müzik ilminde ilk defa 12 esas makamdan türeyen 24 şube sistemini sistemleştirmiştir. (Geniş bilgi için bkz.: **İslâm Ansiklopedisi**, M.E.B. Yay., İstanbul 1978, C. 1, s. 83 vd.; **Azerbaycan Sovét Ensiklopédiyası**, Bakı 1984, C. IV, s. 125.

**3. Mir Muhsin Nevvab**, 1833 yılında Şuşa'da dünyaya gelmiştir. Yakın Doğu'nun en ünlü filolog, şair, ressam, hattat, müzisyenlerindendir. "Meclis-i Feramuşan" adlı meclisin başkanlığını yapmıştır. Şuşa'da kıraathane, usul-i cedid, matbaa ve cilt evi açmıştır. "Der Élm-i Musiki Vuzuh ül-Ergam" (Musiki ilminde rakamların Açıklanması) adlı ünlü eserin müellifidir. 1918 yılında Şuşa'da ölmüştür. (Geniş bilgi için bkz.: **Azerbaycan Sovét Ensiklopédiyası**, Bakı 1983, C. VII, s. 217; Ali Kafkasyalı, **Çağdaş Azerbaycan Kadın Sanatkârları**, Güvenmat Yay., Ankara 1989, s. 99.)

### KAYNAKÇA

Atsız, H. N., (1997), **Türk Edebiyatı Tarihi**, İrfan Yayınları, İstanbul.

**Azerbaycan Sovét Ensiklopédiisi**, (1976), Bakı, C. 1-3-4-9.

Berthels, E., (1968), "İran", **İslam Ansiklopedisi**, V/2, M.E.B. Yay. (Düzenleyen: A. Ateş), İstanbul.

Demirçi, H., (2006), "Yardımsız Müzik", **Dilmaç**, S. 18.

Djafar-pour, A., (1997); **Nadir Şah Devrinde Osmanlı İran Münasebetleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, Doktora Tezi, s. 63-162.

Eşgerniya, F. (2006), "Öten Üz İllikde Azerbaycan Bölgesinde Yerli Musikinin Durumu", **Dilmaç**, S. 18.

Ganji, M. H., (1968), **Climate, The Cambridge History of Iran I; The Land of Iran** (Ed. B. Fischer) Cambridge.

Hey'et, C., (2004), "İran'da Türk Kültürünün Durumu", **Varlık Dergisi**, S.133-2.

İmamverdiyev, İ., (2006), **Azerbaycan'ın 20 Saz Havası III**, Şirvanneşr, Bakı.

Kafkasyalı, A., (2002), **İran Türk Edebiyatı Antolojisi**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

Kafkasyalı, A., (2006), **İran Türkleri Âşık Muhitleri**, Erzurum.

Köprülü, M. F., (1979), "Azerbaycan", **İslâm Ansiklopedisi II**, MEB Yay.

Mehdipur, Ç., (2000), **Kitab-ı Gopuz (Gopuz Mektebi)**, İntişarat-ı Aydın, Tebriz.

Ögel, B., (1987), **Türk Kültür Tarihine Giriş IX**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

Ögel, B., (1993), **Türk Mitolojisi I**, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.

Sarrafi, A. R., (2000), “İran Türklerinin Dili ve Türk Folklorunun Araştırılmasındaki Sorunlar”, **Uluslar Arası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı** (Bildiri), 26-28 Mayıs 2000-İçel.

Sümer, F., (1992), **Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türkleri'nin Rolü**, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Togan, A. Z. V., (1946), **Umumi Türk Tarihine Giriş**, Enderun Kitabevi, İstanbul.

Turan, O., (2003), **Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti**, Ötüken Yay., İstanbul .

**World Languages and the Languages of Iran,1998.**



## SÖZLÜ AKTARIM GELENEĞİ BAĞLAMINDA ÇALGI ÖĞRETİMİ: BOLU İLİ ÖRNEĞİ<sup>1</sup>

KALYONCU, Nesrin\* -ÖZATA, Cemal\*\*  
TÜRKİYE/ ТУРЦИЯ

### ÖZET

Yazılı kültürün gelişmesi ve yaygınlaşmasından önce, bir çok alanda olduğu gibi, müziksel kültürün gelecek nesillere taşınması da sadece sözlü/oral aktarım yoluyla gerçekleşmekteydi. Ustaların, müziği yeni yetişmekte olan çıraklara öğretmesiyle müziksel geleneğin devamı sağlanmaktaydı. Günümüzde müzik öğretimi pek çok ülkede yazılı kültür çerçevesinde programlı bir biçimde sürdürülürken, bazı toplum ve topluluklarda hâlâ sözlü kültür gelenekleriyle müzik öğretimi yapılmaya da devam edilmektedir. Ülkemizin değişik köşelerinde de, okul müzik eğitimi dışındaki informal müzik öğretimi bağlamında bu gelenek çeşitli biçimlerde yaşatılmaktadır. Bu çalışmada, Bolu ili merkezinde ve merkeze bağlı yerleşim birimlerinde, sözlü gelenek bağlamında karşımıza çıkan çalgı öğrenme ve öğretme sürecinin genel karakteristiğinin saptanması amaçlanmıştır. Öğrenme ve öğretim sürecinin öğretici, öğrenci, mekan, öğretim sıklığı, amaçlar, öğretilen çalgılar, öğretilen müzik türleri ve kullanılan öğretim yöntemleri açısından gösterdiği özellikler bildiri kapsamına alınmıştır. Çalışma saha araştırmaları grubuna girmektedir. Araştırma verileri gözlem ve naratif görüşme yöntemleri kullanılarak toplanmış ve verilerin içerik analizi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sözlü kültür; sözlü gelenek; sözlü aktarım; informal müzik eğitimi; sözlü gelenekte çalgı öğretimi; Türkiye/Bolu.

### ABSTRACT

#### Instrumental Teaching in the Context of Oral Tradition in Bolu/Türkiye

Like in many fields, the transfer of musical culture to the new generations was made only through oral tradition before the written culture developed and became widespread. With music masters that teach music to the young apprentices, the permanency of musical tradition was ensured. At the present

<sup>1</sup> Bu çalışma "Sözlü/Oral Gelenek Bağlamında Müzik Öğretme-Öğrenme Süreci: Bolu İli Örneği" isimli Yüksek Lisans tezinden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

\* Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi, kalyona@gmx.net.

\*\* Müzik/Bağlama Öğretmeni, Çankırı Selahattin İnal Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, cmlata@mynet.com.

day, while music education is carried on in many countries within the framework of written culture and according to a program, in some societies, music education still continues to be made also by the oral tradition. This tradition is perpetuated in different places in our country in various forms in the context of informal music education, excluding musical education in schools. In this study, it is aimed to determine the general characteristics of learning and teaching process of playing an instrument, made within the context of oral tradition in the Bolu province center and the allocation units bound to the province center. The features of the learning and teaching process in the aspects of the teacher, the learner, the place, the frequency of lessons, the objectives, the musical instruments taught and the methods used for teaching are included in the context of this paper. The study takes place in the group of fieldresearch. The data have been collected by the observation and narrative interviewing methods and the content analysis of the data has been made.

**Key Words:** Oral culture; oral tradition; oral transfer; informal music education; instrumental teaching through oral tradition; Türkiye/Bolu.

## GİRİŞ

Antropoloji, sosyoloji, etnoloji yanı sıra diğer sosyal ve tinsel bilimlerin literatüründe çok çeşitli perspektiflerden tanımlanan kültür; en genel bakışla, insanlığın maddi ve fikri düzlemdeki bütün birikimini içine alan bir kavramdır. “Kültür, ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür” (Tylor’dan [1871] aktaran: Güvenç, 1991; 101). Bir toplumun sadece üstün ve arzulanmaya değer saydığı hayat tarzını değil, topyekûn sahip olduğu yaşam biçimini ifade eder (Foulqué, 1994; 298). Herhangi bir toplum veya topluluğu temsil eden birikim içerisinde yerini alan müzik kültürü ise; ilgili toplumda varlık gösteren, o toplum tarafından üretilen ve tüketilen, gelecek kuşaklara aktarılan her türlü müziksel gelenek, uygulama biçimi, inanç, yasa, eser ile her türlü müziksel araç ve gereci de içine alan bir bütündür (Kalyoncu, 2002; 32). Uçan’ın belirttiği gibi “müzik kültürü, temel kaynağı *insanla birlikte geçirdiği evrim sürecinde, bazen çabuk bazen yavaş, ama, sürekli oluşan-gelişken, değişken ve dönüşken* bir özellik gösterir” (2000; 10).

20. yüzyılın başlarında, *kültür çevresi teorisine*<sup>2</sup> paralel olarak çalgılar, ses dizileri, çok seslilik biçimleri vb. gibi çeşitli müzik-kültürel unsurların, dalga hareketiyle çok tipik aşamalarda bir merkezden dünya üzerine yayıldığı kabul

<sup>2</sup> Kültür çevresi/çemberi teorisi (Kulturkreis theory) hakkında ayrıntılı bilgi için **bkz.:** Güvenç, 1991; 80 s.



ediliyordu (Brandl ve Rösing, 1997; 57). Bunun temelinde yatan *Avrosantrik*<sup>3</sup> bakış açısına göre de, herhangi bir müzik kültürü irdelenirken Avrupa Sanat Müziği ölçüt olarak alınıyordu. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılan saha araştırmaları bu bakışın değişmesine yol açmıştır. Farklı kültürlerde karşılaşılan benzer veya aynı müziksel olguların ortaya çıkış sebeplerinin ve onlara yüklenen anlamların çeşitlilik göstermesi; insanın biyolojik alt yapısıyla kültürel üst yapısının, kültüre özgü kurallar sistemi tarafından biçimlenen karmaşık ve çok yönlü bir etkileşim içerisinde olduğunun fark edilmesini sağlamıştır (a.g.e.; 57 s. & Simon, 1987; 135). Bunun doğurduğu en önemli sonuçlardan birisi ise; *müziğin dünya çapında anlaşılan tek dil* olduğu sabit fikrine dayanan *evrensel bir müzik*<sup>4</sup> anlayışından vazgeçilerek, müziğin her kültür için yeniden tanımlanması olmuştur (Brandl ve Rösing, a.g.e.; 58).

Dünya üzerindeki sayısız müzik kültürü, ait oldukları kültür çevresinin, toplumun veya topluluğun sosyo-kültürel şartları içerisinde şekillenmektedir. Toplumların hissetme, düşünüş, inanç, anlamlandırma, iletişim biçimleri; kapalılık veya açıklık derecesi; başka topluluklarla etkileşim düzeyleri; doğa ile kurdukları bağın şekli veya uygarlık ve teknoloji ile ilişki biçimleri gibi çok çeşitli faktörler müziksel eylemlerini etkilemekte, Simon tarafından “sonik düzen” (1987; 136) olarak adlandırılan sistemleri ortaya çıkarmaktadır. Bu faktörler müziksel birikimi şekillendirmekte, her toplumun kendine özgü bir müzik kültürü ve tarihi oluşturmasına yol açmaktadır. Böylece, ses sistemlerinin oluşumu, müziksel elementlerin yapılanması, müzik türleri, yaratma, icra, sergileme biçimleri ve estetik ölçütleri, kullanılan çalgılar, müziksel

<sup>3</sup> “Avrupa Merkezilik” anlamına gelen Avrosantrizim (Eurocentrism), Avrupa kültürünü en öne yerleştiren ve onun üstünlüğünü savunan bir düşüncedir. En genel bakışla, Avrupa dışında kalan toplumların kültür, tarih, politik sistem vb. açılardan Batı’ya özgü zihniyetle, Batı değer ve normlarıyla ölçülüp yorumlanmasını ve değerlendirilmesini işaret eder. Bu anlayış zamanla dünya üzerindeki kültürlerin *uygarlar* ve *barbarlar* olarak iki uç kategoride sınıflanmasına sebep olmuştur. Avrosantrizim’in eleştirisi için bkz. Amin, 1988. Avrosantrizim’e karşıt bir kavram olan Etnosantrizim (Ethnocentrism) ise, halkların veya milletlerin kendi kültürlerinden, kendine özgü yaşam biçimlerinden hareketle değerlendirilmesini gerektirir. Etnosantrizim de, toplumların sadece kendini merkeze alması, kendini yüceltmesi ve diğerlerinden üstün görmesi gibi çeşitli olumsuz sonuçları doğurabilmektedir (Güvenç, 1991; 20).

<sup>4</sup> *Evrensel Müzik*, Batı kültür dünyasının yarattığı ve kültür emperyalizmi ile pekiştirdiği bir kavramdır. Avrosantrik bakıştan temellenen Evrensel Müzik ile kastedilen tür ise Avrupa Sanat Müziği’dir (Fördermayr, 1998; 99). Etnomüzikoloji, Müzik Sosyolojisi ve Müzik Psikolojisi alanında yapılan çalışmalar, tüm insanlık için ortak veya insanların tümünün kabul edebileceği evrensel bir müzik türünün olamayacağını çoktan ortaya koymuş ve 20. yüzyıl ortalarından bu yana bu kavramdan vazgeçilmiştir (Brandl ve Rösing, 1997; 58 & Simon, 1987; 135). Günümüz Avrupa Müzikoloji literatüründe belli bir türün işaret edildiği *evrensel müzik* kavramına rastlamak oldukça zorken, Yıldırım’ın da vurguladığı gibi ülkemizde hala sıklıkla kullanılmaktadır (2000; 15). Oysaki, evrensel olan *herhangi bir müzik türü olmayıp*; insana özgü bir davranış ve ifade ürünü olmasıyla, ses üretiminde bazı ortak davranış kalıplarının ve tekniklerin kullanılmasıyla, biyo-fizyolojik ve sosyo-kültürel temelleriyle veya insan yaşamında yerine getirdiği işlevlerle vb. *müzik olgusunun kendisidir*.

kurumsallaşma vb. yanı sıra, müzik-kültürel birikimin sonraki kuşaklara aktarımı da kültürlere göre anlamlı farklılıklar göstermektedir.

Müzik-kültürel birikim, günümüz endüstri ve post-endüstri toplumlarının tümü ile gelişmekte olan toplumların çok büyük çoğunluğunda yazı, müzik yazısı ve diğer işitsel-görsel araçlarla kayıt altına alınmakta, böylece bilgi kaybı en az düzeye indirilerek aktarımı sağlanmaktadır. İnsanlığın *Yazılı Kültürü* oluşturup müzik yazısını da yaygın olarak kullanması sonucunda, müziksel yaratılar kalıcı belgelere geçirilerek sadece gelecek birkaç nesle değil, onlarca kuşağa ulaşabilmektedir. Bununla beraber, burada, insanlığın dünya üzerindeki varlığının 30 000-50 000 yıl öncesine kadar uzandığını ve ilk yazının 6000 yıl öncesine ait olduğunu (Ong, 2003; 14) bir kez daha hatırlamakta yarar vardır. Yazının kullanımı, buna bağlı olarak da müziğin yazı yoluyla aktarımı insanlığın uzun serüveninde oldukça yeni bir uygulama, yeni olduğu kadar da önemli gelişmelerden bir tanesidir.

Müzikte sembol veya yazı kullanımı girişimlerinin izlerine antik Mezopotamya, Mısır, Hint, Çin ve Yunan müzik kültürlerinde rastlanmaktadır (Michels, 2001; 159.). Bununla beraber, müziğin bir notasyon sistemi kullanılarak yazıya geçirilmesi ve yazılı aktarımı Avrupa kültür çevresinde yaygınlık kazanan ve dünya üzerindeki müzik kültürlerinin çoğunluğunda karşılaşılmayan bir uygulamadır (Rösing, 1997; 79). Harfler ve neumalarla başlayan, 9. yüzyılda Dasia notasyonu ile bir sistem arayışı belirginleşen batı notasyonu, matbaanın kullanılmasından da güç almış ve 16. yüzyıla kadar geçirdiği çeşitli aşamalarda evrimleşmiştir. 20. yüzyılda kullanımının doruğuna erişmiş, tartışılmış, Yeni Müzik bestecilerince değişime uğratarak kullanılmış ve bazıları tarafından da tamamen terkedilmiş olan *Geleneksel Avrupa Nota Yazısı*, günümüzde müzik eserlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasında hâlâ çok önemli işlevleri yerine getirmektedir.

Geleneksel Avrupa Notasyonu sadece batı kültür çevresine ait müziksel birikimin değil, dünyanın değişik bölgelerinin geleneksel ve sanatsal müziklerinin de kayıt edilmesinde kullanılmaktadır.<sup>5</sup> İnsanlığın müzik-kültürel mirasının kaybolmadan geleceğe taşınması çalışmaları kapsamında Amsterdam, Berlin, Bloomington/USA, Londra, Los Angeles, Paris ve Viyana'da bulunan dünyanın önde gelen uluslararası müzik arşivleri yanı sıra ulusal arşivlerin kurulması da sağlanmıştır (Simon, 1987; 139). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çeşitli kültürlerin müziksel yaratılarının ve sözlü iletişim ağında ağızdan ağıza aktarılan ezgilerinin kaydı için yoğun saha çalışmaları sürdürülmüş olsa da, Simon'un da belirttiği gibi, günümüzde insanlığın müziksel geleneklerinin sadece bir bölümü belgelenebilmiştir (a.g.e.).

<sup>5</sup> Bununla birlikte, B. Bartók'un (1881-1945) Türk Halk Müziği transkripsiyonlarında da görülebileceği gibi, Geleneksel Avrupa Nota Sistemi'nin başka kültürlerin müziklerinde kullanımı zorluklar da doğurabilmektedir. Örnekler için bkz. Bartók/Suchoff, 1991.

Uygulama biçimleri yazılı kültürden oldukça farklı olan *Sözlü Kültür*, toplumların kültürlerini sadece dili kullanarak, hiçbir yazılı kaynaktan yararlanmaksızın toplumsal belleğe dayanarak oluşturma, yaşatma ve aktarma biçimidir. Sözlü kültür pratikleri insanın varlığıyla birlikte yazının icadından çok önceleri başlamış, insanlık tarihinin çok büyük bölümüne damgasını vurmuş ve yazının icadından sonra da devam ederek günümüze kadar süre gelmiştir. Yazılı kültürün dünya üzerinde yaygınlaşması ve gittikçe baskın bir hâle gelmesi, insanlığın sözlü kültürü terk etmesini gerektirmemiştir. Sözlü kültür araştırmalarında, yazı ve matbaadan habersiz veya onu kullanmayan, iletişimi sadece konuşma dilinden ibaret olan kültürler “birincil sözlü kültür” (Ong, 2003; 23 & Schlafler, 1986; 7) olarak nitelendirilmektedir. Burada sözü edilen konuşma dili/dil, beden dili kullanımını da kapsamaktadır: Ong’un aktardığına göre “el kol hareketleri pek çok şey ifade etse bile, işaret dilleri konuşmanın yerini tutmak üzere geliştirilir ve doğuştan sağır larca kullanıldığında bile aslında sözlü konuşma sistemlerine bağımlıdır” (2003; 19). Günümüz toplumlarının çoğunda olduğu gibi, ileri teknolojiyle insan yaşamına giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçlar ise sözlü niteliklerinden ve yine üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıktıktan sonra konuşma diline dönüştüğünden ötürü “ikincil sözlü kültürü” (Ong, a.g.e.; 23 s. & Schlafler, 1986; 7) oluştururlar.

Birincil sözlü kültürün baskın olduğu toplum veya topluluklarda, kültürel içerik sözlü/oral aktarım yoluyla geleceğe iletilir ki; bu, *insan belleği* dışında herhangi bir kayıt aracı kullanılmadan aktarım yapmakla eş anlamlıdır. Sözlü kültürün oluşması ve yaşatılmasında, dikkat, algılama, kalıcı belleme, bilişsel düzenleme ve yorumlama yeterlikleri gelişmiş kişilerin katkıları oldukça fazladır. Baldini (2000), sözlü kültürde bilgi ve deneyimlerin yaşlı bilgiler tarafından kuşaktan kuşağa taşındığını, bilgi çok değerli ve ona ulaşmak çok güç olduğundan, bilginin korunmasında uzmanlaşmış, eski günleri bilen ve onların öykülerini anlatabilecek bu kişilere büyük saygı gösterildiğini belirtmektedir (Baldini’den aktaran: Batuş, 2005; 821). Müziğin sözlü aktarımında da, birçok toplumsal olaya şahitlik etmiş, belleği güçlü ve deneyimli müzik insanları kaynak kişiler olarak çok önemli roller oynamaktadırlar. Bu müzisyenlerin sürekli tekrarlayan icraları, toplumun müziğinin bütün canlılığıyla gündemde kalarak *sosyal bellek* içerisinde yerleşmesini ve *müziğin stilistik özünün korunarak geleceğe taşınmasını* sağlamaktadır.

Müziğin sözlü gelenek bağlamında yaratılması ve aktarımı, başta Afrika, Okyanusya, Asya, Kuzey Amerika Kızılderilileri, Latin Amerika ve Eskimolar’da olmak üzere (Oesch, 1987; 255) dünya üzerindeki birçok kültürde ortak olan eylemlerdir. Selanik’in, “Pek çok ulus, şarkılarını kulaktan kulağa, babadan oğula, ustadan çırağa aktararak saklamıştır. Burada özümleme söz konusudur. Müzik, yüzyılların ötesinden, zamanın ve yaşayışın süzgecinden

geçerek gelir” (1996; 5) şeklindeki sözleri, dünya halklarının müziklerini insanlığın uzun geçmişinde nasıl yaşattığını özetler. Sözlü gelenekte müziksel ürünler, temel stilistik yapının korunmasıyla birlikte varyant oluşumunun sık yaşandığı ve bireysel yaratıcılığın da şekillendirdiği sürekli bir *değişim-dönüşüm sürecinde* aktarılırlar (Elscheková, 1998; 230).

Sözlü kültürlerde öğretim ve öğrenme son derece hayati bir rol oynar. Çünkü, yazılı kültürde bilginin doküman aracılığı ile kazanımı mümkün iken, sözlü kültür atmosferinde bilgiyi taşıyıcının yaşamının sona ermesiyle, bilgi de engellenemez ve telafisi mümkün olmayacak bir biçimde kaybolmaktadır. Bu durum, sözlü kültürün en zayıf özelliklerinden birisini teşkil etmektedir. Edmonson (1971), tarih boyunca konuşulan binlerce dilden sadece 106 tanesinin edebiyat üretecek derecede yazıya bağlanabilmiş, büyük bir kısmının ise hiç yazıyı kullanmamış olduğunu bildirmektedir (Edmonson’dan aktaran: Ong, 2003; 19). Zaman içerisinde yok olan dillerin yanında, sözlü olarak üretilen birçok gelenek, çeşitli söylenceler, anlatılar veya müziksel ürünler de kayıt altına alınamadığı için unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Bundan dolayı, sözlü kültürde öğretim ve öğrenme adeta zincirin halkalarının birbirine bağlanmasını sağlar veya Behar’ın deyişiyle “harç” (2006; 13) görevi görür. Öyleyse sözlü/oral kültürde *aktarım* ve *öğrenme-öğretim* birbirinden kaynaklanan, birbirine bağımlı ve birbirini tamamlayan çok önemli iki boyuttur.

Sözlü kültür bağlamında gerçekleşen öğrenmeler, genellikle sosyal öğrenme kapsamına girmektedir. Sosyal öğrenme, günlük yaşam içerisinde kendiliğinden veya kasıtlı olarak ve başkalarıyla etkileşimlerimiz aracılığıyla gerçekleşmektedir. Sosyal öğrenmede, diğer kişiler model alınarak onların davranışları gözlemlenmekte ve onlara benzeyen davranışlar oluşturulmaktadır. Sosyal-bilişsel öğrenme kuramıyla tanınan A. Bandura (1925), *gözlem yoluyla öğrenme* ile *taklit yoluyla öğrenmenin* birbirinin yerine kullanılabilir iki kavram olmadığını özellikle vurgulamaktadır (Senemoğlu, 2002; 223). Bandura’ya göre “gözleyerek öğrenme, sadece bir kişinin diğer kişilerin etkinliklerini basit olarak taklit etmesi değil, çevredeki olayları bilişsel olarak işlemesiyle kazanılan bilgidir” (a.g.e.). Gözlem yoluyla öğrenme dört temel aşamada gerçekleşmektedir: dikkat etme süreci; hatırd tutma süreci; davranışı meydana getirme süreci ve güdülenme süreci (a.g.e.; 231 s.).

Sözlü kültür/gelenek bağlamında müzik öğretim-öğrenme söz konusu olduğunda, akla ilk gelen halk şarkıları gibi vokal türler olmaktadır. Fakat, sözlü kültürde müzik öğrenme sadece sözel unsurları kapsamamakta, yazının kullanılmadığı, belleğin esas taşıyıcı olduğu çalgı öğretim sürecini ve buna ilişkin davranış biçimlerini de içerisine almaktadır. Bu kültürlerdeki müzik öğretimi, genellikle sosyal öğrenmenin başlıca örneklerinden birisi olan usta-çırak ilişkisinde gerçekleşmektedir. Yetişmekte olan birey, belli bir çalgıyı çalmayı, belli söyleme tekniklerini veya müzisyenlik mesleğini vb. kendisinden yaşça büyük olan müzisyenleri model alarak, onların davranışlarını gözlemleyip

içselleştirerek ve taklit ederek öğrenir. Ong'un Yugoslav halk ozanları örneğinde açıkladığı gibi, standart kalıplar içerisinde söylenen şarkıları aylar veya yıllar boyu sürekli dinleyerek öğrenirler (2003; 77). Hebdige'nin (2003) Batı Afrika'da, Rutledge'in ([1981], aktaran: Ong, 2003; 81) Japonya'da ve Krüger'in (2001) İspanya'da yaptığı araştırmalar, sözlü gelenek kapsamında müzik öğretme-öğrenme ile ilgili önemli bilgileri literatüre kazandırmışlardır.

Türkler de sözlü gelenekle müzik öğretimi yapan toplumlar arasındadır ve bu uygulama oldukça eskiye dayanır; çünkü Türklerin Orta Asya döneminden bu yana bu yolla öğretim örneklerine rastlanmaktadır. Örneğin Uçan (2000; 19), Hunlar öncesi dönemde müzik öğrenme ve öğretmede göreneğin yerinin büyük olduğunu, *Şaman* adayının bilgili, deneyimli ve yaşlı usta bir şamanın yanında eğitilerek yetiştirildiğini bildirmektedir. Yine Geleneksel Türk Askerî Müziği *Mehter* de sözlü aktarım geleneğiyle öğrenilmekteydi (Popescu-Judetz, 1998; 67). Sözlü gelenekte usta-çırak ilişkisinde öğretim, Türk Halk Müziği'nde, özellikle de *Âşıklık Geleneği*'nde de tipik bir özelliktir. Özarslan, Aşık adayının geleneksel yoldan alabileceği bilgilerle, çıraklıktan başlayarak ustalığa kadar geçirmesi gereken aşamalardan oluşan süreci "aşığın eğitim süreci" (2001; 107) olarak nitelemekte ve bunun, örgün olmayan, düzensiz, yaygın (non formal) veya geleneksel eğitim şeklinde, temel esasları gözlem ve tembihe dayalı, tavsiyenin ağır bastığı bir eğitim olduğunu da belirtmektedir.

Üzerinde kapsamlı araştırmalar yapılmış diğer bir örnek de, Geleneksel Türk Sanat Müziği alanındadır. Osmanlı/Türk Müziği'nin aktarım ve öğretimi hakkında araştırmaların sahibi olan Behar, bu müziğin öğretiminde *Meşk* adı verilen bir usule dayandığını ve 16. yüzyıldandan itibaren bu uygulamanın belgelenmesinin mümkün olduğunu bildirmektedir. Behar, hat sanatından alınan *Meşk* terimini "müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği, icad edilmiş bazı nota yazılarının ise kullanılmayıp dışlandığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir" (2006; 16) şeklinde tanımlamaktadır. Eserlerin öğrenimi, bizzat musiki ustalarından ders almak, dinleyip izleyerek söylemeye ve çalmaya çalışmak, onların yaptıklarını gözlemleyerek yapmakla mümkündür. "Dört buçuk yüzyıllık Osmanlı/Türk musiki geleneğinde *meşk* sayısız müzisyen kuşakları tarafından bir öğretim yöntemi olarak benimsenmekle kalmamış, aynı zamanda ses ve saz eserleri repertuarının da yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa intikalini sağlamıştır" (a.g.e.; 10).

Bütün dünyada olduğu gibi, yazılı kültürün giderek sözlü kültürün yerini almasıyla ülkemizdeki müzik eğitimi de özellikle 20. yüzyıldan itibaren ağırlıklı olarak yazılı kültür tarafından şekillendirilmiştir. Günümüz Türkiye'sinde örgün müzik eğitimi, genel eğitim okulları ve müzik okulları ile özel müzik okullarında yazılı kültür çerçevesinde programlı bir biçimde sürdürülürken, ülkenin değişik köşelerinde halk arasında informal müzik eğitim ve öğretimi de sürdürülmektedir. Müzik kültürümüz içerisinde önemli bir yeri bulunan

geleneksel müziklerimiz, amatörce oluşturulan müzik topluluklarında veya geleneksel olarak müzisyenlik mesleğini sürdüren kişilerce usta-çırak ilişkisi ve etkileşiminde ağırlıklı olarak sözlü gelenekle öğretilip, öğrenilmektedir.

Bu çalışmada da, Bolu ili merkezinde ve merkeze bağlı yerleşim birimlerinde müziğin sözlü/oral aktarım geleneği bağlamında karşımıza çıkan çalgı öğrenme-öğretme süreci araştırılmıştır. Çalışma, bu kültürel uygulamanın kayıt altına alınabilmesi açısından ve ülkemizde sözlü gelenekle çalgı/müzik öğrenme-öğretme sürecinin ampirik olarak detaylı araştırıldığı öncü çalışmalardan birisi olması bakımından önem taşımaktadır.

### 1. Araştırma Yöntemi

Araştırma evrenini, Bolu ili merkezinde ve merkeze bağlı yerleşim birimlerinde sözlü aktarım geleneği bağlamında çalgı öğreten ve öğrenen kişiler oluşturmaktadır. Söz konusu il, Türkiye'nin Batı Karadeniz Bölgesi'nde ve ülkemizin en büyük şehirleri olan İstanbul ve Ankara arasında yer alır. Bolu'nun bu şehirlerle bağlantıları canlıdır. "2000 yılı Genel Nüfus Sayımı sonuçlarına göre, Bolu ilinin toplam nüfusu 270.657'dir. Toplam nüfusun yüzde 26,8'i Bolu il merkezinde, yüzde 22,2'si ilçe merkezlerinde, yüzde 51'i de köylerde yaşamaktadır" (Ulusoy, 2003; 2). Ulusoy'a göre, Bolu köylerindeki nüfus, kırsal kesimin içinde bulunduğu koşullardan kaynaklanan nedenlerle kentlere itilmektedir (a.g.e.).

Bolu kent merkezinde –diğer birçok şehrimizde olduğu gibi–, modern yaşam şartlarına bağlı olarak gelenek-görenekler, otantik giysiler, ritüeller, geleneksel müzik ve danslar vb. gibi özgün öğeler günlük yaşam içerisinde arka plana itilmiş bir durumdadır. Bolu halk kültürü, bir yandan çerçeve şartlar değiştiğçe kendi dinamikleriyle şekillenmekte, diğer yandan da Kültür Merkezi, Halk Eğitim Merkezi vb. gibi kuruluşlarca yaşatılmaya çalışılmaktadır. Bolu'da 1992 yılında kurulan Abant İzzet Baysal Üniversitesi de, kentin sosyo-ekonomik yapısı yanı sıra sosyo-kültürel çizgilerini değişik şekillerde etkilemektedir.

Yukarıda sözü edilen bu evrene dâhil olan araştırma unsurlarının envanterinin veya herhangi bir kaydının bulunmaması, bu araştırmanın başlıca zorluklarından birisidir. Bu tür durumlarda çalışma grubunun araştırmanın başlangıcında belirlenmesi genellikle mümkün değildir. Bundan ötürü araştırmanın örnekleme yöntemi, öğreticilere belli aşamalarda ulaşıldığından *kartopu veya zincir örnekleme*'dir. Araştırmanın başlangıcında ilk önce Bolu il merkezi ve ilçelerinde ulaşılabilen geleneksel müzisyenlerle ve Halk Eğitim Merkezleri'yle iletişim kurulmuştur. Yapılan görüşmeler sonucunda, geleneksel üslupta öğretim yapan müzisyenlerin genellikle Bolu il merkezi ve çevresinde yerleşik olduğu bilgisi edinilmiştir. Buradan hareketle, ilk aşamada sözlü gelenek kapsamında çalgı öğretimi yapan iki kişiye ulaşılmıştır. Bu iki

öğreticinin rehberliğinde<sup>6</sup>, Ocak 2006'dan itibaren bir buçuk yıllık bir süreçte de adım adım 15 öğretici ve 14 öğrenciden oluşan bir çalışma grubuna ulaşılmıştır. Öğretim uygulamaları daha çok birincil sözlü kültür kapsamında değerlendirilebilecek 14 öğretici bu bildiri kapsamına alınmıştır.

Çalışmanın tipi saha araştırmasıdır ve araştırma verileri ampirik yöntemlerle toplanmıştır. Öğretim sürecinin temel özelliklerini belirlemek üzere 15 adet ders bizzat katılımı ile gözlemlenmiş ve görüntü kaydı yapılmıştır.<sup>7</sup> Bununla birlikte öğretici ve öğrencilerle bireysel olarak naratif görüşmeler yapılmıştır. Elde edilen veriler nitel içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiş ve sürecin öğretici, öğrenci, mekan, öğretim sıklığı, amaçlar, öğretilen çalgılar, öğretilen müzik türleri ve kullanılan öğrenme-öğretme yöntemleri açısından gösterdiği özellikler betimlenmiştir. Bazı bulguların nicel olarak sıklıkları da verilmektedir.

## 2. Bolu İl Merkezinde Sözlü Gelenekle Çalgı Öğretimi

### 2.1. Öğretici

Bolu il merkezinde sözlü/oral gelenekle çalgı öğretimi yapan kişiler genellikle *köylerde* ikamet etmektedir. Dört öğretici kent merkezinde otururken, üç öğretici Bolu Merkez'e 9 km uzaklıktaki Bahçeköy'de; bir öğretici 11 km uzaklıktaki Çaygökpınar Köyü'nde; bir öğretici 7 km uzaklıktaki Demirciler Köyü'nde; iki öğretici 4 km uzaklıktaki Ovadüzü Köyü'nde ve üç öğretici de 7 km uzaklıktaki Yenigeçitveren Köyü'nde yaşamaktadır.<sup>8</sup> Bu köyler genellikle D-100 Karayolu yakınında konumlandırılmıştır ve yoğunluğu, periyodik ve direkt olmamakla birlikte kent merkeziyle bağlantıyı sağlayacak ulaşım imkânına sahiptir.

Araştırma sürecinde ulaşılabilen çalgı öğreticilerinin *hepsi erkektir*. Toplumumuzda belirgin çizgilerle ayrılmış olan kadın ve erkek rolleri, bu geleneksel öğretim sürecinde de kendisini göstermektedir. Müzik öğreticilerinin yaşları, **Tablo 1**'de de görüldüğü gibi 26-70 yaş aralığında dağılmaktadır. Öğreticilerin yaklaşık üçte biri 50 yaşın üzerinde iken, yığılım 30'lu yaşlardadır.

Öğreticilerin çoğunluğunun mesleği müzisyenliktir ve bazıları aynı aileden gelmektedir. Öğretici müzisyenler, mesleklerini formal bir eğitim sürecinde değil, geleneksel usta-çırak iletişim zincirinde öğrenmişlerdir. Bu müzisyenler düğün, nişan, sünnet vb. gibi günlerde yöresel müzik ihtiyacını karşılamakta ve mesleklerini daha çok kent merkezinde icra etmektedirler. Bu genel eğilimle birlikte, öğreticilerden birisi çiftçi, birisi işçi, birisi serbest meslek sahibi ve bir

<sup>6</sup> Araştırma sürecinde saha rehberliği yapan Nail ve Yetiş TOKUŞ'a; ulaşım ve görüntü kayıtlarındaki yardımlarından ötürü de Sedat TEKE ve Cevat BÜYÜKKIRLI'ya teşekkür ederiz.

<sup>7</sup> Ders kayıtlarının analizinde ve araştırmacılar tarafından oluşturulan yapılandırılmış tipteki formlara işlenmesindeki katkılarından dolayı Arş. Gör. İsmail SÖZEN'e teşekkür ederiz.

<sup>8</sup> Bolu'da Merkez ilçeye bağlı toplam 128 adet köy bulunmaktadır (Bolu Valiliği; 2006).

**Tablo 1: Sözlü Gelenekle Müzik Öğretimi Yapan Kişiler**

Öğrt. No	Adı Soyadı	Yaşı	İkamet Yeri	Mesleği	Öğretim Alanı
1	Cevat BÜYÜKKIRLI	56	Şehir Merkezi	Emekli Sınıf Öğret.	Kabak Kemane
2	Yılmaz ERDOĞAN	45		Müzisyen	Bağlama
3	Engin TOKUŞ	36		Serbest Meslek	Darbuka
4	Yılmaz ARAÇ	32		Müzisyen	Asma Davul
5	Selahattin YAMAN	70	Bahçeköy	Müzisyen	Keman
6	İmdat DEMİRKOL	27		Müzisyen	Klarnet
7	Tuncay ADA	27		Müzisyen	Darbuka
8	Mustafa KUŞ	40	Çaygökpınar Köyü	İşçi	Bağlama
9	Tahsin CAN	59	Demirciler K.	Çiftçi	Bağlama
10	Tahsin ARAÇ	56	Ovadüzü Köyü	Müzisyen	Keman
11	Ahmet ARAÇ	26		Müzisyen	Darbuka
12	Nail TOKUŞ	39	Yenigeçitveren	Müzisyen	Keman
13	Yetiş TOKUŞ	35	Köyü	Müzisyen	Asma Davul
14	Hacı TOKUŞ	33		Müzisyen	Keman

diğeri de emekli sınıf öğretmenidir. Sonuncusu, grup içerisinde mesleğini formal öğrenim sürecinde edinmiş olan tek kişidir.

Çalgı öğreticilerinin aylık gelirleri 250-1000 YTL arasında değişmektedir. Öğreticilerin hepsi, meslekleri dışında herhangi bir başka uğraştan gelir elde etmemektedirler. Bu kişilerin müzik öğretiminden de ücret almamaları, öğretim işini geleneğin devamını sağlamak için üstlendiklerini göstermektedir.

Çalgı öğreticilerinin öğrenim düzeyi çeşitlilik göstermekle birlikte, çoğunluğu ilkokul mezunudur (**bkz.: Tablo 2**). Öğreticilerden sadece bir tanesi orta öğretim mezunudur. İki öğretici çeşitli sebeplerle temel ve orta öğrenimini tamamlayamamıştır. Dört öğretici ise hiç okula gitmemiştir ve okuma-yazma bilmemektedir. Ayrıca, öğreticilerin tümü Geleneksel Avrupa Nota Yazısı da dahil olmak üzere herhangi bir müzik yazısı okur-yazarı da değildir. Örneklem grubunun bu özelliği, müzik öğretimi aktivitesini yazılı kültüre göre düzenlemelerine imkân tanımamakta, sözlü gelenekle sürdürmelerini sağlamaktadır.



**Tablo 2: Öğreticilerin Öğrenim Durumu**

Öğrenim Derecesi	f
Okula hiç gitmemiş	4
İlkokulu yarım bırakmış	1
İlkokul mezunu	7
Liseyi yarım bırakmış	1
Öğretmen Okulu mezunu	1
<b>Toplam (N)</b>	<b>14</b>

## 2.2. Öğrenci

Her öğreticinin çalıştığı öğrenci sayısı farklıdır: altısı tek öğrenciye çalgı öğretimi yaparken, yarısı da sayıları 2-5 arasında değişen öğrenciyle çalışmaktadırlar. Sadece bir öğretici 8 öğrenciye çalgı öğretmektedir (**bkz.: Tablo 3:** Bolu il merkezinde, 14 geleneksel öğretici toplam 40 çocuk ve genç çalgı çalma becerisi kazandırmaya çalışmaktadırlar.

**Tablo 3: Ders Yapılan Öğrenci Sayısı**

Öğrenci Sayısı	F
1 Öğrenci	6
2 Öğrenci	2
3 Öğrenci	1
4 Öğrenci	1
5 Öğrenci	3
8 Öğrenci	1
<b>Toplam (N)</b>	<b>14</b>

Sözlü gelenek bağlamında çalgı öğrenen kişilerin çoğunluğu öğretmenlerle ya aynı ailedendir ya da aralarında akrabalık bağları veya komşuluk ilişkileri bulunmaktadır. Çocuk ve gençler, babalarından, ağabeylerinden, amcalarından veya diğer aile büyüklerinden çalgı çalmayı ve müzik yapmayı öğrenmeye çalışmaktadırlar. Böylece müzik-kültürel birikim ve uygulamalarını geleceğe taşıyacak birer köprü görevini üstlenmektedirler.

Çalışma grubuna dahil edilen 14 öğrencinin çoğunluğu da öğretmenler gibi erkektir. Öğrencilerden sadece ikisi kızdır ve bunlar kent merkezinde ikamet etmektedir. Kırsal ve kentsel kültürel iklim farklılığı hemen bu noktada kendisini göstermektedir. Örneklem olarak seçilen öğrencilerin yaşları 7-18 arasında değişmektedir. Öğrencilerin sadece ikisi çocukluk döneminde

bulunurken, diğeri 11-18 yaş arasında, yani ergenlik çağı içerisindeyler. Öğrencilerin hemen hepsi ilköğretim düzeyinde, ikisi ise lisede öğrenim görmektedir. Bununla birlikte, okul çağında olmasına rağmen, sosyo-ekonomik sebeplerden ötürü bir çocuğun okula gönderilemediği de saptanmıştır (bkz.: Tablo 4).

**Tablo 4: Öğrencilerin Öğrenim Durumu**

Öğrenim Durumu	f
Okula gitmiyor	1
İlköğretim öğrencisi	11
Lise öğrencisi	2
<b>Toplam (N)</b>	<b>14</b>

### 2.3. Öğretme-Öğrenme Mekânı

Bolu'da sözlü gelenek kapsamında yapılan çalgı öğretiminin tipik özelliklerinden birisi mekan kullanımında karşımıza çıkmaktadır. Öğreticilerin çoğunluğu mekan bulma konusunda zorluk çekmediklerini ifade etmekte ve mekan özelliklerinin öğretme-öğrenme sürecine etki etmediğine inanmaktadırlar.

Derslerin en sık yapıldığı mekânlar *ev* ve bahçe, köy meydanı, tarla gibi *açık alanlardır*. Öğretici ve öğrencinin dolaysız bir iletişim içinde ders yaptığı bu mekanlar dışında, evlenme ve sünnet düğünlerinin yapıldığı çeşitli yerler/ortamlar da gözlemleyerek öğrenme için kullanılmaktadır. Düğünlerin, öğrencilerin izleme ve dinlemeyi gerçekleştirebilmeleri için uygun imkânlar sunduğu düşünülmektedir.

Çalışma mekanını belirleyen kişi öğretici olmakta, öğrencinin bu yöndeki isteği/istekleri genellikle dikkate alınmamaktadır. Mekân seçimini etkileyen faktörlerin başında, genellikle hava şartları, sessizlik arayışı ve başkalarının rahatsız edilmek istenmemesi gelmektedir.

Öğreticilere mevcut mekanlar dışında nasıl bir mekanda çalışmayı diledikleri sorulduğunda ise; çoğunluğu sessiz, ses yalıtımlı ve başka kişilerin bulunmadığı mekanlarda öğretim yapmayı arzuladıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca az sayıda öğretici de, doğal güzelliğe sahip olma, temiz olma, çalışma isteği ve heyecanı uyandırma gibi içsel yaşantılara ve güzellik duygusuna hitap eden nitelikleri de dile getirmiştir.

### 2.4. Öğretim Sıklığı

Geleneksel çalgı öğretiminin okul eğitiminden diğeri önemli bir farkı da, planlamaya dayanmamasıdır. Bolu il merkezinde geleneksel çalgı derslerinin yapılma sıklığı öğrencilere göre farklılıklar göstermekte, bu durum çeşitli etkenler tarafından belirlenmektedir. Öğreticilerin yarısı derslerini kendilerinin ve öğrencilerin boş vakitlerinde gerçekleştirirken, diğeri periyodik bir

düzenleme yapmaya özen göstermektedirler. Bu öğretmenler haftada en az iki kez çıraqlarıyla çalışma imkânı yaratmaya çalışmaktadırlar (**bkz.: Tablo 5**). Ayrıca, öğretmenlerin üçü dışında çoğunluğu ders sıklıkları konusunda kaygı taşımadıklarını, mevcut durumdan memnun olduklarını, bununla beraber her gün çalışma yapılması gereğine de inandıklarını belirtmişlerdir.

**Tablo 5: Ders Yapma Sıklığı**

Ders Yapma Sıklığı	f
Boş zamanlarda	7
İki günde bir	4
Üç günde bir	2
Haftada iki kez	1
<b>Toplam (N)</b>	<b>14</b>

Naratif görüşmelerde, öğretmenlerden ders sıklıklarını belirleyen etkenleri sıralamaları istenmiştir. Öğretmenlerin cevaplarında öne çıkan faktörler şunlardır:

1. Öğrencinin okul saatleri
2. Öğretmenin boş zamanı
3. Öğrenilenlerin unutulmamasını sağlama
4. Öğretmenin işi
5. Öğrencinin boş zamanı
6. Öğretmenin diğer uğraşları

### 2.5. Öğretme-Öğrenme Amaçları

Bolu il merkezinde sözlü/oral gelenekle yapılan çalgı öğretimi esas olarak tek bir amaç etrafında şekillenmektedir: *meslek edindirmek*. Öğretim geleneğini sürdüren kişilerin çoğu müzisyen olduğundan, ailelerinde bu mesleğin devamını sağlamak soyun devamını sağlamak kadar büyük önem taşımaktadır. Öğretmenler, meslek kazandırma hedefinin yanı sıra çalgı çalımının yaygınlaşmasını sağlama, çalgı çalmayı sevdirmeye ve usta-çırak geleneğinin devamını sağlama gibi amaçlarının olduğunu da ifade etmişlerdir.

Öğrencilerin çoğunluğu da, öğretmenlerine paralel olarak müzisyenlik mesleğini öğrenmeyi amaç edindiklerini bildirmektedirler. Kent merkezinde sadece ilgi duyduğu ve çalgı çalmaktan zevk aldığı için öğrenen ve müzik topluluklarında çalabilmeyi amaçlayan az sayıda öğrencinin olduğu da tespit edilmiştir.

### 2.6. Öğretilen Çalgılar

Bolu kent merkezinde sözlü kültür geleneklerine göre öğretilen çalgıların başında *Keman* gelmektedir. Kemanın çalınması ve öğretiminde dikkati çeken bir nokta ise; yaygın olarak alışıldığı gibi boyunda tutularak çalınmamasıdır.

Ustalar ve çıraklar, kemanı oturma pozisyonunda Kabak Kemane gibi dizlerinin üzerine yerleştirerek, ayakta ise bedene yaslamaksızın/oturtmaksızın Kemançe gibi tutarak çalmaktadırlar.

Keman dışında en sık öğretilen çalgılar, halk müziğimizin esas enstrümanı *Bağlama* ile vurma çalgılarından *Darbuka*'dır (**bkz.: Tablo 6**). Bolu halk kültüründe önemli bir yeri olan *Klarnet*'in, çok az müzisyen tarafından öğretildiği de saptanmıştır. Çalgılar genellikle eşlik çalgısı kullanılmaksızın öğretilmektedir. Bununla birlikte, gözlemlenen bazı derslerde (dört derste) Keman öğretiminde *Darbuka* ve *Darbuka* öğretiminde de Keman'ın eşlik çalgısı olarak kullanıldığı görülmüştür.

**Tablo 6: Öğretilen Çalgılar**

Çalgı Türü	Çalgı Adı	f
Yaylı Çalgı	Keman	4
	Kabak Kemane	1
Vurma Çalgısı	Darbuka	3
	Asma Davul	2
Ditme Çalgısı	Bağlama	3
Üfleme Çalgısı	Klarnet	1
<b>Toplam (N)</b>		<b>14</b>

## 2.7. Öğretilen Müzik Türleri ve Çeşitleri

Bolu il merkezinde oral gelenekle çalgı öğretimi sürecinde çalışılan parçalar, bazen öğrencilerin istekleri göz önünde bulundurulsa da, genellikle öğreticiler tarafından belirlenmektedir. Diğer bir deyişle; öğreticilerin repertuarlarında mevcut olan parçalar çalışılmaktadır. Yukarıda dökümü verilen çalgılarla Türk Müzik Kültürü'nün çeşitli yönlerini temsil edebilecek parçalar öğretilmektedir.

En çok öğretilen müzik türü *Türk Halk Müziği*, çeşitleri ise Türkü ve Oyun Havası'dır (**bkz.: Tablo 7**). Yetişmekte olan çıraklara, müzisyenlerin düğün ve benzeri çalışma ortamlarında sıklıkla kullandıkları Oyun Havası gibi işlevsel parçaların öğretimi özellikle öne çıkmakta, serbest yapılı Uzun Hava'ların öğretimine ağırlık verilmemektedir. Salt Bolu Halk Müziği'ne özgü eserlerin öğretimi de söz konusu değildir; Türkiye'nin farklı yörelerinden parçalar tercih edilmektedir. Halk Müziği'ni *Arabesk Müzik* ve *Geleneksel Türk Sanat Müziği*'nden şarkılar takip etmektedir.

**Tablo 7: Öğretilen Müzik Türleri ve Çeşitleri**

<b>Sık Öğretilen Müzik Türleri</b>	<b>Daha Az Öğretilen Müzik Türleri</b>
<b>A. Türk Halk Müziği</b> 1. Anonim Türkü 2. Bestelenmiş Türkü 3. Sözlü ve Sözsüz Oyun Havası 4. Uzun Hava	<b>A. Arabesk Müzik</b> 1. Şarkı
	<b>B. Geleneksel Türk Sanat Müziği</b> 1. Şarkı

Sözü edilen vokal formlar –küçük sapmalar dışında– çalgısal olarak öğretilmekte, çalgı öğretimine paralel olarak şarkı öğretimi yapılmamaktadır. Öğretim esnasında sözlü kültürde içkin varyant oluşumlarına sıklıkla rastlanılmaktadır: Parçaların melodik ve ritmik yapıları küçük değişikliklere uğramakta veya her defasında farklı vurgu ve süslemelerle icra edilebilmektedir.

Çalgı öğrenmeye yeni başlayanlara ise, temel becerileri kazandırmayı hedefleyen egzersizler yaptırılmaktadır. Gözlemlenen derslerde Klarinet öğrenmeye başlayan öğrenciye nefes ve üfleme alıştırmaları yaptırılmıştır. Asma Davul ve Darbuka'ya başlayanlara da temel vuruşlar ve temel usuller/ritmik kalıplar çalıştırılmaktadır.

## 2.8. Öğretme-Öğrenme Yöntemleri

Bolu ilinde sözlü gelenekle çalgı öğretimi, formal müzik eğitimi süreçlerinde de olduğu gibi öğretmen ve öğrenci iletişiminin merkeze oturduğu bireysel derslerde yapılmaktadır. Bazı derslere eşlik çalgısı çalan üçüncü bir kişi dahil edilse de, bu, genel eğilimden sapma göstermeyecek kadar seyrek bir durumdur.

Sözlü gelenekle çalgı öğretim sürecinde kullanılan öğrenme-öğretme yöntemleri oldukça çeşitlidir. Bununla birlikte, stratejik olarak tüm sürece yayılan üç ana yaklaşım kendisini göstermiştir. Bunlar aşağıdaki gibi nitelendirilebilir:

**2.8.1. Tek Çalgı Üzerinde Birlikte Çalışma:** Özellikle başlangıç aşamasındaki çocuklarla bu tarzda çalışılmaktadır. Çalgı üzerinde kazanılması hedeflenen beceriler öğretici ve öğretmen tarafından paylaşılmaktadır. Örneğin, *Bağlama* öğrenmeye başlayan bir çocuk sağ eliyle tezene tutuşu ve tezeneyle temel davranışları çalışırken; usta sol eliyle perdelere basarak ses üretmektedir. Bir süre sonra roller değiştirilmektedir. Yine, *Davul* öğrenmeye başlayan çocuklar elleri ustaların avuçları içerisinde olmak suretiyle, ustalarıyla birlikte

çalarak temel vuruşları öğrenmeye çalışmaktadırlar. Bu tip çalışma biçiminde çok yoğun bir bedensel iletişim öne çıkmaktadır.

**2.8.2. Gösterip-Yaptırma:** Bu yaklaşım tek çalgı veya iki çalgı kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Usta öğretici kazandırmak istediği beceriyi önce kendisi sergilemekte, ardından öğrencisinin yapmasını beklemektedir. Gösterip-yaptırma genellikle parçadan bütüne giden aşamalarda uygulanmaktadır. Öğrenme-öğretme etkinliği, öğrenci istenilen davranışı yeterli düzeyde sergileyene kadar sürekli nöbetleşe devam etmektedir. Bu tip çalışma biçiminde öğrenci sürekli izleyip-dinlemekte, etkin bir algılama, belleme ve uygulama zinciri öne çıkmaktadır

**2.8.3. Eşzamanlı Olarak Birlikte Çalma:** Sık karşılaşılan bir öğrenme biçimi de, davranışların öğretici ve öğrencinin eş zamanlı olarak birlikte çalışmanın ve çalması yoluyla kazandırılmasıdır. Bu yaklaşım, çalgı tutuşu ve ses üretim tekniklerine ilişkin temel becerileri öğrenmiş, biraz daha ileri düzeyde olan öğrencilerle uygulanmaktadır. Öğreticiyi dinleme ve taklitle birlikte, sürekli gözle takip etme en önemli özelliklerdir.

Sözlü gelenekle çalgı öğretiminde sık kullanılan daha küçük adımlı öğretme-öğrenme teknikleri ise; gösterip-yaptırma, birlikte yapma, anlatım, dinleme, izleme, taklit ve tekrardır. *Gösterip-yaptırma* ve *tekrar*, tüm derslerde merkezi bir konumda bulunmaktadır. Öğreticilerin çoğunun anlatımlarının kısa açıklamalardan ibaret olduğu ve etkin bir beden dili kullanımıyla desteklediği dikkati çeken diğer özelliklerdir. Emekli Sınıf Öğretmeni ile birlikte toplam üç öğreticinin ise, daha detaylı açıklamalarla öğretim yapmaya çalıştığı da gözlemlenmiştir. Öğrenme-öğretme esnasında öğrenmeyi destekleyici herhangi bir öğretim materyali de kullanılmamakta, tüm süreç belleme üzerine kurulmaktadır.

Öğreticilerle yapılan görüşmelerde, genellikle öğrenci merkezli etkenleri göz önünde bulundurarak yöntem seçtikleri ortaya çıkmıştır (**bkz.: Tablo 8**). Bütün öğreticilerin yöntem seçimini belirleyen faktörlerin başında, öğrencinin ezgiyi yanlış çalması ve entonasyon hataları gelmektedir. Yine farklı öğreticiler, çocukların çalgıyı tutma, ellerini kullanma vb. gibi fiziksel yeterlikleri; izleme, algılama ve belleme gibi duyuşsal ve bilişsel yeterlikleri ile çalgı çalma düzeyleri gibi noktalara göre öğretim yöntemine karar vermektedirler. Sadece bir öğretici, çalış tekniğinin karmaşıklığını da dikkate aldığını vurgulamaktadır.

**Tablo 8: Yöntem Seçimini Belirleyen Faktörler**

Faktörler	f
Öğrencinin ezgiyi doğru çalamaması	14
Öğrencinin başlangıç düzeyinde olması	2
Öğrencinin çalgıyı tutma yeterliği	2
Öğrencinin ellerini kullanma yeterliği	2
Öğrencinin ezgiyi önceden tanımaması	2
Öğrencinin öğreticiyi takip etmekte zorlanması	2
Öğrencinin çalgının özelliklerini bilmemesi	1
Öğrencinin fiziksel olarak zorlanması	1
Çalış tekniklerinin karmaşık olması	1

## SONUÇ VE TARTIŞMA

Yapılan bu araştırmada, Bolu il merkezi ve merkeze bağlı yerleşim birimlerinde 14 kişinin sözlü/oral aktarım geleneği bağlamında çalgı öğrettiği saptanmıştır. Çalgı öğretimi, herhangi bir müzik yazısı okuyup-yazmayan ve çoğunluğu geleneksel olarak müzisyenlik mesleğini sürdüren yetişkin yaşlardaki kişiler tarafından gerçekleştirilmektedir. *Tokuş* ve *Araç* aileleri örneğinde olduğu gibi, müzisyenlerin bir kısmı aynı aileden gelmektedir. Müzik öğrenen kişilerin çoğunluğu da aynı aileden, aynı soydan veya aynı köyden kişilerdir. Bu bireyler, çok küçük yaşlardan itibaren kendi kültürel dokularına özgü müzik atmosferini yaşama ve sosyal öğrenmede belirleyici olan modelleri çok yakınlarında bulma fırsatını yakalamaktadır. Çalgı eğitiminde öne çıkan esas hedefin müzisyenlik mesleğinin öğretilmesi-öğrenilmesi olması da, ailelerin geleneği sürdürmeye özen gösterdiğini düşündürmektedir. Alan yazında, başka toplumlarla ilgili benzer bulgular da mevcuttur: Elscheková'nın aktardığına göre, Balkanlar (Arnavutluk, Kosova, Makedonya ve Yunanistan) ve Romanya/Valachie'deki Romanlarda da müziksel geleneğin devamı aynı aileler tarafından sağlanmaktadır (1998; 224).

Çalgı öğretimi yapan kişilerin çoğunluğu köylerde ikamet etmektedir. Müzisyenlerin, çoğunlukla kent merkezinde çalışmalarına rağmen köylerde yaşamasının, içinde buldukları sosyo-ekonomik şartlardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Köyler, yazılı kültüre özgü pratiklerin ve iletişim biçimlerinin genellikle sınırlı olarak kullanıldığı yerleşim birimleridir. Bundan ötürü, müzisyenlerin yaşam alanları sözlü kültürün şekillendirdiği müzik eğitimi uygulamalarının muhafazası ve sürdürülmesi için elverişli ortamlar oluşturmaktadır.

Sözlü gelenekle müzik öğreten kişilerin hepsi, öğrenenlerin de büyük çoğunluğu erkektir. Bu durum, İslam kültür çevresinde kadınların müzik aktivitelerinin belli mekan ve durumlarla sınırlandırıldığı düşünüldüğünde, geleneksel anlamda geçerli olan rollerle tutarlıdır. Araştırmacılar, araştırma sürecinde rastlamamış olmakla beraber, vokal türlerin öğretiminde cinsiyetin belirleyici olmadığı kanısındadırlar. Ayrıca, sözlü gelenekle çalgı öğretiminde

erkek hakimiyeti Bolu'ya özgü bir durum değildir: Etnomüzikolog Simon, birçok kültürde müzisyenlik mesleği, müzik aktivitesi ve belli enstrümanların kullanımının erkeklerle özgü davranış biçimleri olarak görüldüğünü vurgulamaktadır (1987; 137). Krüger de, sözlü gelenekle Flamenco eğitiminde şarkı (Cante) ve dans (Baile) için cinsiyet ayrımı yapılmazken, gitarın (Toque) sadece erkek çocuklara öğretildiğini saptamıştır (2001; 101).

Usta öğreticiler, neredeyse tamamı örgün eğitim görmekte olan toplam 40 çocuk ve gence çalgı dersi vermektedirler. Araştırmanın örneklemini oluşturan 14 öğrencinin çoğunluğu ise ergenlik çağı içerisinde. Krüger de (2001; 101), Flamenco kültüründe dans, şarkı ve gitar öğretiminde ergenlik döneminde ağırlık verildiğini bildirmektedir. Bu çağ, organizmanın çeşitli gelişim alanlarında öğrenmeye veya gelişmeye eğilimli olduğu; çevre etkilerine duyarlı olup daha hızlı öğrendiği kritik dönemlerden birisidir (Senemoğlu, 2002; 16). Bu yaşlar, formal eğitim süreçlerinde de, çalgı becerilerinin kazanımı için uygun sayılmaktadır (Gembris, 1998; 404).

Geleneksel öğreticiler, nitelikleri tanımlanmış ve öğretim amacına göre düzenlenmiş belirli bir mekan arayışında olmamakta; diğer yaşam ihtiyaçlarına yönelik olan yerler öğretim mekanı olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, dersler genellikle planlanmayıp boş zamanlarda yapılmaktadır. Buna dayanarak, sözlü gelenekte çalgı/müzik öğretiminin özel etkinlik olarak değil de, günlük yaşam uygulamalarından herhangi birisi olarak algılandığını söylemek mümkündür. Çalgı öğreticilerinin çoğunluğunun müzisyen olması da, müziksel icra ve öğretim aktivitelerinin günlük yaşam akışı içerisine kaynaştırılmasını kolaylaştıran faktörlerden birisidir.

Araştırmada, evlenme ve sünnet düğünlerinin de öğretim eylemi için kullanıldığı saptanmıştır. Türklerin müzik geleneklerinde bu durumla sık karşılaşılmaktadır. Ataman (1992; VIII), düğünlerin yerel sanat hareketlerinin yaşatılması ve yaygınlaştırılması yanı sıra; eğitici ve yetiştirici bir tutum içerisinde bir halk müziği neslinin yetişmesinde de birinci derecede yardımcı ve rolü olduğunu vurgulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Bolu'lu yerel müzisyenlerin gelenekle kuvvetli bağlarının olduğunu söylemek mümkündür.

Bolu ilinde sözlü gelenek bağlamında en çok Keman, onu takiben de ülkemizin hemen her köşesinde yaygın olan Bağlama ve Darbuka öğretilmektedir. Bolu geleneksel müzik kültüründe “Keman-Darbuka/Davul”; “Klarnet-Keman-Darbuka/Davul”; “Klarnet-Darbuka/Davul” gibi topluluklar sıkça karşımıza çıktığından, en çok Keman'ın öğretilmesi beklendik; bununla birlikte az sayıda Klarnet öğreticisinin olması beklenmedik bir sonuçtur. Ayrıca, Keman tutuşu ve yay kullanımı Avrupa ve ülkemizde alışıldığından farklı bir biçimde öğretilmektedir. Tunceli Çemişgezek (Yönetken, 1966; 102) ve Silifke Tahtacı Türkmenlerinde de (Seyhan'dan aktaran: Parlak, 2000; 12) rastlanılan bu farklı kullanım biçimi, şüphesiz ki dikkati çeken bir olgudur. Ulaşılan



literatürde bu farklılığın neye dayandığına ilişkin bir bilgi mevcut değildir. Kanımızca, bu kullanım şeklinin kökeni tarihsel çalgı geleneklerine dayanmaktadır. Anadolu Türklerinin –ve diğer Türk topluluklarının– müzik kültüründe Orta Asya döneminden bu yana yaylı çalgıların yeri büyüktür; ata çalgısı olarak bilinen Kopuz da yaylı bir çalgıdır ve Kemeçe gibi kullanılır (Ögel, 1987; 7, 237). Anadolu döneminde de diz üzerinde çalınan Kemane, Kemeçe ve Yörüklerin ifade biçimiyle Kemen'lerin kullanımı oldukça yaygındır (a.g.e.; 298 s.). Silifke yöresindeki Tahtacı Türkmenlerinden edinilen bazı bilgiler irdelendiğinde; Kemanın diz üzerinde çalınmasının, Dırnak Kemane çalan kişilerin batı kemanıyla (Gırbız Kemanı) tanışmalarından sonra başladığı anlaşılmaktadır (Parlak, 2000; 12). Bu çıkarıma dayanarak, Türk yaylı çalgılarının alışılmış tutuş ve çalış biçiminin Keman üzerinde de sürdürülmüş olabileceği düşünülmektedir.

Bolu sözlü aktarım geleneğinde ağırlıklı olarak Türk Halk Müziği'ne özgü türler öğretilmektedir ve bu, müzik öğrenme ve öğretme ağırlıklı olarak köylerde sürdüğünden beklendik bir sonuçtur. Bununla birlikte, sosyo-kültürel bağlam ve öğretilen türler arasında her zaman direkt ve sıkı bir ilişki saptanamamıştır. Türk Halk Müziği yanı sıra, özellikle medya aracılığı ile kırsal-kültürel dokuya sızmış olan diğer türler de öğretilmektedir. Yetişen bireylerin repertuarının çeşitli türlerden oluşturulmaya çalışılması, kanımızca mesleğe yönelik eğitimin getirdiği bir sonuçtur.

Bazılarının okur-yazar olmadığı çalgı öğreticilerinin çoğunluğunun öğrenim düzeyi temel eğitim seviyesinin üzerine geçememiştir. Bundan dolayı, öğreticilerin büyük bir çoğunluğu örgün eğitim kademelerindeki öğretme-öğrenme sürecini ve bu sürece ilişkin pratikleri sınırlı olarak tanımıştır veya hiç tanıma fırsatı bulamamıştır. Çalgı öğreticileri, bu özelliklerine rağmen öğretime dönük bir bilince sahiptir ve kendilerine özgü öğretim yöntemleri geliştirmişlerdir. Geleneksel öğreticiler, öğretim sürecine son derece aktif olarak katılmaktadırlar. Derslerde kısa ve öz anlatımlarla yetinmeleri de, kullandıkları eylemsel/devinişsel öğretim yöntem ve tekniklerinin baskınlığından kaynaklanabilir. Ayrıca, öğrenciyle kurdukları bedensel iletişimin formal müzik eğitimi süreçlerine kıyasla daha yoğun olduğu da söylenebilir. Öğretici ve öğrenciler derslerde bellek dışında öğrenmeyi destekleyici herhangi bir öğretim materyali ve hatırlatıcı notlar da kullanmamaktadırlar.

Çalgısal becerilerin öğrenilmesi genellikle dinleme-izleme, belleğe alma ve davranışa dönüştürme basamaklarında gerçekleşmektedir ve bunların, Bandura'nın sosyal-bilişsel öğrenme aşamalarıyla tutarlılık gösterdiğini söylemek mümkündür (Senemoğlu, 2002; 231). Dinleme ve dinleneni tekrarlamamanın sözlü kültürde yetişen çırakların başlıca öğrenme yöntemlerinden olduğu, Ong (2003; 21) tarafından da vurgulanmaktadır. Böylece, yazının kullanılmaması, belleğin öne çıkması, varyant oluşumları ile birlikte *ağızdan-kulağa*, *kulaktan-belleğe*, *bellekten-uygulamaya* giden aşamalar gibi

sözlü kültür süreçlerine özgü tipik nitelikler, Bolu ilindeki geleneksel çalgı öğretme-öğrenme sürecinde de bir kez daha onaylanmaktadır.

### KAYNAKÇA

Amin, S. (1988), *L'eurocentrisme, critique d'une idéologie*. Paris: Antrophos.

Ataman, S. Y. (1992), *Eski Türk Düğünleri ve Evlenme Rit'leri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bartók, B. & Suchoff, B. (Yay. Haz.) (1991), *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. (Çev.: B. Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Batuş, G. (09. 11.2005), "Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçiş Sürecine Direnen Değerler." <http://www.cim.anadolu.edu.tr/pdf/2004/1130853303.pdf> (16.01.2007).

Behar, C. (2006), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bolu Valiliği (2006), Bolu Valiliği Resmi Web Sitesi. <http://www.bolu.gov.tr> (30.10.2007).

Brandl, R. M. ve Rösing, H. (1997), "Musikkulturen im Vergleich." H. Bruhn, R. Oerter, H. Rösing (Ed.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. 3. Baskı, Hamburg: Rowohlt Verlag, 57-74.

Elscheková, A. (1998), "Überlieferte Musik." H. Bruhn, H. Rösing (Ed.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 221-237.

Foulqué, P. (1994), *Pedagoji Sözlüğü*. (Çev.: C. Karakaya), İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Fördermayr, F. (1998), "Universalien der Musik." H. Bruhn, H. Rösing (Ed.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 91-103.

Gembris, H. (1998), *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*. Augsburg: Wißner.

Güvenç, B. (1991), *İnsan ve Kültür*. 5. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hebdige, D. (2003), *Kes Yapıştır. Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*. (Çev.: Ç. Gülabioğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kalyoncu, N. (2002), *Musikunterricht in der deutschen und türkischen Grundschule. Eine vergleichende didaktische Analyse*. Frankfurt am Main ve diğer.: Peter Lang.

Krüger, S. (2001), Die Musikkultur Flamenco. Darstellung, Analyse und Diskurs. Felsefe Doktorası Tezi, Hamburg Üniversitesi. <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/> (22.06.2007).

Michels, U. (2001), **dtv-Atlas Musik**. Özel Baskı, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Oesch, H. (1987), **Aussereuropäische Musik (Teil II)**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Ong, W. J. (2003), **Sözlü ve Yazılı Kültür. Sözüün Teknolojileşmesi**. (Çev.: S. Postacıoğlu Banon), 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Ögel, B. (1987), **Türk Kültür Tarihine Giriş. Cilt 9**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özarslan, M. (2001), **Erzurum Âşıklık Geleneği**. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özata, C. (2007), **Sözlü/Oral Gelenek Bağlamında Müzik Öğretme-Öğrenme Süreci: Bolu İli Örneği**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

Parlak, E. (2000), **Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği Ve Çalış Teknikleri**. Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.

Popescu-Judet, E. (1998), **Türk Musiki Kültürünün Anlamları**. (Çev.: B. Aksoy), 2. Basım, Pan Yayıncılık: İstanbul.

Rösing, H. (1997), “Sonderfall Abendland.” H. Bruhn, R. Oerter, H. Rösing (Ed.), **Musikpsychologie. Ein Handbuch**. 3. Baskı, Hamburg: Rowohlt Verlag, 74-86.

Schlaffer, H. (1986), “Einleitung.” Goody, J., Watt, I., Gough, K.: **Entstehung und Folgen der Schriftkultur**. (Çev.: F. Herborth), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 7-23.

Selmanik, C. (1996), **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Senemoğlu, N. (2002), **Gelişim Öğrenme ve Öğretim**. Ankara: Gazi Kitabevi.

Simon, A. (1987), “Musik”. B. Streck (Ed.): **Wörterbuch der Ethnologie**. Köln: DuMont Buchverlag, 135-139.

Uçan, A. (2000), **Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Ulusoy, M. (2003), Bolu İl Gelişme Planı: Nüfus ve Sosyal Yapı. [http://www.bolu.gov.tr/library/pdf/nufus\\_ve\\_sosyal\\_yapi.pdf](http://www.bolu.gov.tr/library/pdf/nufus_ve_sosyal_yapi.pdf) (10.10.2007).

Yıldırım, V. (2000), “Emperyalizmin yutturmacası: evrensel müzik kavramı.” **Papirüs**, Mayıs (39), 15-17.

Yönetken, H. B. (1966), **Derleme Notları I**. İstanbul: Orkestra Yayınları.

## A COMPARATIVE VIEW OF THE MEY, BALABAN AND DUDUK AS ORGANOLOGICAL PHENOMENA\*

KARAHASANOĞLU, Songül\*\*  
TÜRKİYE/TURÇIA

### ÖZET

#### Karşılaştırılmalı Bir Çalışma; Mey, Balaban ve Duduk

Türkiye’de kullanılan adı ile *Mey*, Kafkaslarda *Balaban* (özellikle Azerbaycan, kuzey İran ve kuzeydoğu Irak, Orta Asya) ve Ermenilerde kullanılan adı ile *Duduk* birbirine benzer, çift kamışlı nefesli bir çalgıdır. Ünde yedi veya daha fazla, arkada bir veya iki deliklidir. Bu çalgılara karakteristik sesini veren geniş çift kamışdır. Kamışın üzerinde sesin tonunu ayarlamaya yarayan *kıskaç* ve *kamış* çalınmadığı zaman korumak amacı ile *ağızlık* kullanılır. Bu çalgıların kamış ve gövde bileşiminin inanılmaz bir uyumu vardır. Şeklen birbirine benzeyen ama aralarında farklılıklar bulunan aynı kökene sahip olduğu düşünülen bu çalgılar, aynı zamanda var oldukları ülkelerin müzikal yapısından da etkilenmişlerdir. Bu nedenle her üçünde de tonal diziler değil de makam dizileri kullanılmasına rağmen aralarında çalım teknikleri ve tını farklılıkları bulunmaktadır.

Geleneksel olarak ikinci bir sazın veya vurmali çalgı eşliğinde kullanılır. Zurnanın açık mekanlardaki görevini bu çalgılar kapalı mekânlarda yerine getirirler. Aynı zamanda âşık çalgısı olarak da kullanıldığı görülmüştür. Ancak günümüzde her tür müziğin içinde renk saızı olarak kullanılmaktadır.

Ses sahasının bir oktavla sınırlı olması nedeni ile farklı boylarda çalgılar mevcuttur. Genel olarak sesin kontrolü parmaklar ve dudakların kamış üzerindeki baskısına göre ayarlanmaktadır. Mey, 23 ila 44 cm uzunluğunda yedisi önde, biri arkada olmak üzere sekiz ses deliklidir. Gövdenin baş tarafına eklenen kamışın uzunluğu 8 ila 15 cm. arasındadır. Duduk ve Balaban arasında bazı farklılıklar olmakla birlikte fiziksel yapısı mey’e nazaran birbirine daha yakındır. Bunlar sekizi önde biri arkada olmak üzere dokuz ses deliklidir bazen onbir delikli olanına da rastlanır. Balaban’ın gövde uzunluğu 28 ila 31 cm. arasında Duduk’un ise 28 ila 41 cm. Kamışlarının uzunluğu ise 9 ila 11 cm. arasında değişmektedir.

Bu sunumda Mey, Duduk ve Balaban etimolojik olarak da incelenecek, köken konusunda bilgi verilecek bu çalgılar görsel ve işitsel malzeme yardımı ile tanıtıldıktan sonra aralarındaki farklılıklar ve benzer yönleri ortaya koyulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mey, balaban, duduk, çalgılar.

\* Renkli resimler için bkz.: ss.501-502.

\*\* Doç. Dr., İTÜ, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü. e-posta: atason@itu.edu.tr

The *mey*, *balaban*, and *duduk* are three closely related instruments of the double-reed family. The Turkish *mey*, the Caucasian *balaban* (particularly in Azerbaijan, but also northern Iran and northeastern Iraq), and the Armenian *duduk* are closely related, double-reed aerophones, characterized by a short cylindrical tube with seven or more finger holes and a thumb hole coupled with a bridle affixed to a large flattened reed. Other, closely related instruments are the *balaban* of Central Asia; the *duduki* of Georgia; the *hichiriki* of Japan; the *kuan*, *guan*, or *guanzi* of China; the *yasti balaban* of Dagestan; the *hyanpiri* of Korea; the *balaban* of Uzbekistan; and the *kamis sirnay* of Kyrgyzstan.

Instruments are the first ethnographic belongings to immigrate with people, travel all around the world, and become intercultural. It is quite natural that the body has become a little thicker or thinner, shorter or longer throughout the centuries. Even having one more hole or one missing hole, different preferences of the wood for manufacturing and even repertoire differences can be considered quite normal. In the written and visual press and electronic media we can see numerous materials stating that some communities tend to pretend to be the owner of the instruments in a nationalist manner. We cannot attribute instrument to only one nation and its people. This kind of implementations is brought to light as a result of cultural propagandize. It is very difficult to determine which instrument belongs to which society. I believe that sympathy between the cultures and clearly talking on the subject by proving it with written documents and stating your own opinions on the history of the instrument will be a much better approach to the problem. I would like to give information the three instruments which are closely related to each other, have similarity, and come from three different countries; these instruments are the Turkish *mey*, Azerbaijani *balaban*; and the Armenian *duduk*.

### **The Mey**

The *mey* is a cylindrical double-reed aerophone used in Turkish folk music. Made of wood, it has seven finger holes on its front side and one finger hole at the back. A double reed (*kamis*) is used to obtain the characteristic sound of the instrument. A tuning-bridle called *kıskaç* serves to tune the *mey* and to prevent alterations in pitch. A mouthpiece *ağızlık* covers the part of the reed near the mouth. The Turkish *mey* is 23 to 44 cm long with made of the wood of plum, walnut, apricot, or acacia trees. The length of the fresh water reeds varies between 8 and 15 cm. (Bkz.: s. 501)

The range of the instrument is limited to one octave. In order to play a scale, sounds are produced by means of the fingers and lips and only certain *maqams* (modes) may be played<sup>1</sup>. The *def*, or sometimes a second *mey* generally

---

<sup>1</sup> These are *hüseyni*, *rast*, *neveser*, *hicaz*, *ussak*, *kurdi*, *huzzam*, *saba*, *karcigar*, *nihavent*, *segâh*, *buselik*, etc.

accompanies it. While one of the *meys* plays the tune *ezgi*, the other sustains a drone called *dem*. It takes the place of an accompanying instrument when played in groups; before the tunes the improvisation is called *açış* or *taksim*. Its mellow and wistful sound is consistent with these forms. The *mey* was found widely in the eastern and north-eastern regions of Türkiye. It was played for the first time in 1950, during a broadcast on Turkish State Radio. It has also been used as an *aşık*'s (*minstrel*'s) instrument. Currently, because of the effects of mass media, the increase in the number of institutions where music education takes place, the growth of conservatories after 1976, and particularly due to the realization of the meaning and importance of professional performance, the *mey* has become widely used in almost all parts of the country in popular music, and in many compositions, both solo and ensemble. This popularity has certainly produced some changes. The size of the *mey* was approximately 30 cm before 1961. According to the information obtained from Binali Selman, a famous *mey* player, three sizes of *mey* were being played (Picken, 1975: 476) Until the 1990s, these three sizes of *mey* have been used and by means of the reed and *boğaz* "adaptor," one tries to solve the problem of tuning the *mey* with other instruments. In the resulting heavy demand, Ayhan Kahraman, a manufacturer of the instruments, produces eight separate sizes of *mey* each corresponding to a diatonic scale. Since *mey* is not a transposing instrument, the performer who wants tune has to change the reed for each tone while tuning the instrument. (Bkz.: s. 501)

Today, primarily in Istanbul, manufacturing *meys* has become a thriving business. There are four manufacturers who produce the instruments. Some manufacturers continuously improve their manufacturing techniques for the instrument and use very good quality materials. Two *mey* manufactures come from the Asian side of Türkiye, Dikran Nisan (1911-1999) who was one of the oldest and best-known masters in Anatolia, was an Armenian. A Turkish citizen from Diyarbakır, called *Niço Usta* (Master Niço) managed to be a manufacturer of *mey* besides being a carpenter. The *mey* player called Cabbar Bozkurtlar (1924-2004) in Artvin, manufactured *meys* with a manual lathe similar to the master Niço a few years ago.

### ***The Balaban [Balaman, Yastı Balaman]***

The Azerbaijani *balaban* has eight finger holes and one thumb hole, and occasionally an additional hole on the lower back end. "It is 28 to 37 cm long and made of mulberry or apricot wood. The reed is 9 to 11 cm long and inserted into the globular head." (Rahmatov, 1975: 37) (Bkz.: s. 502)

The Azerbaijani *balaban* has a soft, velvety sound rich in dynamic nuances. Primarily an ensemble instrument it is often played in duets, with the *nagara* (drum) or *daf* (frame drum) for songs, dances, and purely instrumental pieces. The Azerbaijani *balaban* has two main duties: as soloist or accompanist, usually

two *balabans* play together. The instrument is not an ideal one to play very rhythmic or technical pieces (Koçarow, 1977: 4-5). A *balaban* also accompanies an *ashug* (poet-singer). The *balaban* is used in folk orchestras and played in larger professional or amateur ensembles belonging to urban and rural clubs. The older *balaban* had five to seven finger holes. The *balaban* has started to accompany the clarinet since the end of the 19<sup>th</sup> century. This is the reason why G and B flat have been added to the *balaban* in the lower register. In the end the *balaban* has been widened four-five centimeters so the second *balaban* with eight finger holes has been developed. Sometimes an additional hole is made in the lower end of the tube at the back. There are two different sizes of *balabans*. One of them has nine finger holes (eight on the front, one at the back) the other has eleven finger holes (eight on the front, three at the back). The tenth and eleventh finger holes in the second *balaban* are to widen the sound. The *balaban* produces a diatonic scale with a range of a ninth or eleventh chromatic notes are produced by partly covering the finger holes. (Abdullaheva, 1984: 60-61).

Üzeyir Hacıbeyov, an Azerbaijan "folk instruments orchestra" was created, and the *balaban* has been used in the orchestra as a solo instrument since 1931. It sounds a half tone lower than written (Koçarow, 1977: 5). There are a lot of folk musicians who perform the *balaban/balaman* in Azerbaijan as well as professional musicians (Behrur Zeynalov, Alekber Askerov, Hasret Hüseynov, Abis Abisov). The instrument is used in dance tunes in minstrel songs or with symphony orchestras or folk music orchestras and in popular music quite a lot (Şenel, 2002: 17). On the other hand, Albright describes of the Persian *balaban*, as 35 cm long, with seven finger holes and a thumb hole, made of mulberry or walnut, with a bore diameter of 1.5 cm and a double-reed six cm long (Albright 1989, 3-569). Jenkins describes the Iranian *balaban* as 40 cm long reed and pipe together. The *balaban* or *qarnata*, which is also used by the Turkmen and Kurds of north east Iraq, is made from a straight tube about 30 cm long, with seven finger holes and one thumb hole. The broad rectangular double-reed (*pik*, *qamish*) is 10 cm long and fitted with ring-shaped regulators (Jenkins, 1976: 70).

### **The Duduk**

The *duduk* is a cylindrical instrument always made of apricot wood. The instrument itself is simply a hollow pipe with eight finger holes on the upper side and one thumb hole on the bottom. (Bkz.: s. 502)

Andy Nercessian said "Robert Atayan writes in 1980's version Grove's Dictionary of Music and musicians that it comes in three sizes varying from 28cm to 40 cm, Garlen, the most well-known and perhaps only *duduk* maker in Yerevan, did not confirm this, stating instead that aside from the four most commonly made types, he has experimented enough to create a tiny 15 cm



*duduk*, and could not recall the size of the largest one that has been graced by his home-workshop. The most common A-*duduk* is 35.5 cm long” (2002: 115).

The double-reed, also known as *ramish*, *ghamish*, *ghameech* or *yegheg* in Armenian, is typically 9-14 cm in length and is surrounded by a thin flexible wood binding that slides along the length of the reed. This binding is used for tuning the *duduk* as it controls the opening/closing of the reed. The *duduk*'s range is only one octave, but it requires considerable skill to play – its dynamics controlled by constantly adjusting the lips and fingers. The tuning is basically untempered and diatonic, though chromatic notes may be obtained by partially covering the finger holes. The *duduk* is typically played in pairs with the lead *duduk* playing the melody and the second *duduk* playing a sustained pitched called the *dam*. The *dam* is a tonic drone that serves as a constant counterpoint to the melody. The player of the *dam* is called *damkash*; Similarly, the *balaban* drone *dem*( also the mey drone is *dem*) is played by a *demkeş*. Even when the *duduk* is playing songs of lament the gentle touch of the percussion is called *dhol* provides a suitable background. According to Atlas of Musical Instrument's, the body of the *duduk* (*Nay*) is like Azerbaijan *balaban* and the Georgian *duduki*. It is an instrument used in music groups in general. We can meet at least two *duduk*s or a group of *duduk*s in music groups. People dance in the accompaniment of the music they play. The performers who play the Armenian *duduk* usually end their repertoires with *mugams*. Intros, major melodies give a lyric impression and a character while *mugams* are being played (Vertkon, 1963: 459). The *duduk* was developed by V. G. Buni between the years 1920 and 1930. The folk instrument has been protected and three other *duduk*s have been improved (Vertkon, 1963: 88).

## CONCLUSION

Ali Jihad Racy said that “As they (musical instruments) migrate or continue to exist in time, they develop in accordance with local sound ideals, visual symbology, and construction exigencies and preferred playing techniques. An adaptational explanation tends to take the musical culture (including performers, instrument makers, listeners, and musical norms) as a vantage point and recognize the locally determined attributes of musical instruments (1994: 37). I must point out that there are some differences in the instruments mentioned above. The instruments have tonal or structural differences, as I have already described. Especially, the developments of the *duduk* and the *balaban* have been strongly patterned by socio-political events. Buni's and Hacıbeyov's reconstruction of these instruments, for example, have to some extent instigated their appearance on the concert stage as solo or ensemble instruments. The use of a diatonic scale and notation has been a result of the Soviet policy of Europeanization (Levin, 1980:154; Djumaev 1993; 44). On the contrary, in Turkey especially since the republic (1923) folk music and folk instruments have been gathered, but more endeavors has been spent to protect their

authentic originality, and more work has been done to solve tuning problems and intonation problems with the ensembles. There has not been a lot of change with *mey* in this point. As explained previously, tuning and intonation studies started after the 1950s.

The maqams are the main characteristics of these instruments when they are performed. All the samples in this paper are composed of the scales of authentic Necessian explain that situation “The repertoire of the solo *duduk*, is today comprised mostly of songs, a good number of which, are sad songs. It is true that *moughamats* (maqams) are sometimes played on the *duduk* (2002: 56) and continue “the sad song genre of *duduk* music and a lot of the techniques employed in the musical practices of Armenia’s predominantly Muslim neighbors. This is hardly surprising in the light of the fact that Armenia had been under Ottoman rule for centuries. Maqams are far from unknown in Armenia”. (2002: 112) Moreover, another very important point which has been indicated by Necessian is; “I have found no material on the *duduk* as played in rural areas in a predominantly rural Armenia. It seems to me highly likely that in sound quality and playing technique, the rural *duduk* of this period closely resembled the *mey* of eastern Turkey, a region then inhabited by a large number of Armenians” (2002: 29).

Another point is that the number of finger holes in the instruments will not be an indicator of which instrument belongs to which country. The *mey* which is used at present has eight finger holes but the ones manufactured in the 1930s or 40s and described in the initial studies by the composer and musicologist Adnan Saygun (1937: 50), Kasim Ülgen (1944: 36) and, Mahmut R. Gazimihal (1975: 74) had a total of nine finger holes, eight on the front and one at the back, although but later studies did not verify this information. The *balaban* performer from Azerbaijan whom I interviewed in Istanbul, Alihan Samedov’s *balaban* had ten holes but the tenth hole was not played with the finger, and was called as *ayar* (tuner). As stated before, the number of fingers changed for *duduk* as well. A duration of modification has been lived what more other sounds have been tried to be obtained with the help of keyboard.

These instruments have all been changed somehow in the end of a natural duration. On the other hand, it is very important to know which instrument has been used by which society; and their written sources, documents and dates should be known. If we want to get to know the instruments, the first thing we should do is to learn their history. The form of these instruments and their usage has not changed much in principle. Some musicologists believe that the oldest reed instruments we have belong to Hellenistic Egypt. For example, musicologist Henry George Farmer explains in his book that “reed instruments are called *mait*. We happen to see long or short types from the fourth dynasty. Most probably they are played with double-reed as it is with modern oboes” (1986: 316). Apart from this, musicologist and organologist Laurance Picken

(1975: 477) also accepts that the *mey*, and related instruments *mait* and *monaulos* which were found in Egypt, also have a lot in common. Likewise in Anatolia (in Pergamon) on some vases and mosaics which have been excavated an instrument called *Auloi* which resembles the *mey* has been revealed.

*Mait*, *monaulos*, and *auloi* present major resemblance with the *mey*, *balaban* and *duduk*. These claims have been repeated by the Turkish musicologist Mahmut Gazimihal while he was studying the history of the *mey* and he states like Farmer and Picken that he believes the roots of this instrument go back to ancient Egypt. Gazimihal came to a conclusion like this while he was studying the history of *mey*: “From the pictures of the monuments of the ancient reign in Egypt (BC 3000-3500) we understand that the Egyptians used to play short narrow reeds. These reeds had 3, 4, 5, or 6 finger holes and they were called with the name of the tree. Meanwhile the real name we read from hieroglyphs in the *mayit* (1935: 456). When Gazimihal conducted fieldwork in 1930 in Erzurum a province in the east of Turkey, he happened to come across the *mey*. This made him rather excited and he commented that: “the thin reeds called *may* in the far country of Pharaohs are exactly the same as the *zurna*’s played in Erzurum to accompanying our folk dances. The two *meys* played in Erzurum and Egypt are so much alike in from that the pitch coated string to control the reed in the flat piece you take into your mouth has turned out to be *Kıskaç* (pincers) in Erzurum *meys* to obtain the flatness of the instrument. These pincers are a kind of flat rings. A few reeds which are found in Egyptian graves are kept in museums (1935: 455). Another discovery was reported at the end of the eighteenth century. According to Villateau, among the instruments used in Egypt, then located within the borders of the Ottoman Empire, there was an instrument closely resembling the *mey* called *irakiyye* (Aksoy, 1994, 282).

Though explaining the etymology of the names of instruments is not always an indicator of their nationalities, I would like to present a few hypotheses of my own here. If we look at the written history of Turkish music, the oldest Turkish source regarding the *mey* is a work that dates to the late 14<sup>th</sup> or early 15<sup>th</sup> century titled *Makasidül-Elhan*, written by Ibn Ghaybi al-maraghi ABD AL-QADIR (1350?-1435) a composer, performer, and theorist who is traditionally considered to be the founder of Turkish music research. In this work, the instrument referred to as *nayçe-i balaban* is likened to the *surmay* (another name for the *zurna*) and its soft and wistful sound (Bardakçi 1986: 107). Evliya Çelebi (1611-1683), who lived two centuries after Abdalqadir, has described this instrument in the following manner: “The *Belban* (or *balaban*, reed pipe of the Turkmens) was invented in Shiraz. It had no *kalak* (the enlarging mouth of the instrument) resembling that of *zurna* which is double reed *shawm*. It was used mostly by Turks and there were about a hundred players in Istanbul” (Çelebi, 1898: 61).

The actual names *mey* and *balaban* are the modified forms of the terms *nay-i balaban* or *nayçe-i balaban* which were altered through time. The suffix *-çe* is the diminutive suffix and *nay* means reed in Persian, so *nayçe* means small reed. In some collections, we also encounter the term *mey* used alternately with the term *nay*. Laurence Picken also gives it the name *mey* or *nay* when he introduces this instrument in *Folk Musical Instruments of Turkey*. He writes that the “*mey* bodies which are manufactured for the Erzurum market are called *nay*” (1975: 475-477). A matter of fact, another name for *duduk* which is used in Armenia, also is *nay*. (H.S.S.H. 1977: 459 and [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)). In the Encyclopaedia of the Musical Instruments Atlas of the USSR the *duduk* is called three different name *dudug*, *nay*, *ney* (Vertkon, 1963: 459) In my opinion, the word *nay*, when modified according to the phonetics of Turkish, becomes *ney*, not to be confused with the reed flute *ney* of Turkish classical music. Therefore, most probably, the name *mey* was given to this instrument in order to distinguish this instrument from the classical *ney*. The New Grove on-line version stated that “Cylindrical oboe of the Caucasus (particularly Azerbaijan), northern Iran and north-east Iraq. In northern Iran the *balaban* is also known by its older Turkish name *nerme ney* or *mey*” (During et. al. 2003)

On the other hand, the word *düdük* is a very old word for Turks. It means whistle and is the general term used for all aerophones used in Anatolia. In Sir Gerard Clouston is *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*; *düdük* is a Turkmen-rooted word (Clouston 1972: 455). In the manuscript of *Divanü Lugati-Türk* written in the 11<sup>th</sup> century *tütek* means the mouth pipe of the shepherd. We can see *düdük* in other 13<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> century Turkish manuscript, *Kitâb-ı Dede Korkut* (Gökyay 1973: 98, 123). Nercessian, the author of “The Duduk and National Identity in Armenia”, stated that “I had, as a child; often overheard my parents and my grandparents use the word *düdük* in Turkish expressions, which refer to a whistle” (2002:4).

The letter and sound of “ü” does not exist in the Armenian language; instead, the “u” without umlauts has been used, so the word *duduk* is only a variation of the word *düdük*. The Armenian citizens who live in Türkiye pronounce the word *üzüm* (grapes) like *uzum* or *yuzum*.

In an article which was written in 1933 on Georgian *duduki*'s in The Musical Quarterly, Prof. Balaiev says “As for the *duduki* –the name is derived from a Turkish root– it is common in the Caucasus and Turkey, where it is known as the *mey*. Furthermore, the *duduki* appears to be very closely related to the cylindrical oboes of ancient Egypt, many specimens of which have been unearthed in various excavations”. Another very interesting discovery is this: the double-reed itself, which is a small part of the instrument, is called in Türkiye, Armenia, Azerbaijan, Turkmen, Iraq, and Iran: *gamish*, *ghameech*, *kamuş*, *ramish*, or *ghamish*.

## REFERENCES

### INTERVIEWS

Interview with Sadi Yaver Ataman (Istanbul, 1992).

Interview with Ayhan Kahraman (Istanbul, 1992).

Interview with Dikran Nisan (Istanbul, 1992).

Interview with Ali Zeynel (Hatay, 1999).

Interview with Alihan Semedov (Istanbul, 2003).

Interview with Cabbar Bozkurtlar (Artvin, 2003).

### OTHER REFERENCES

Abdullaheva, C. A. 1984, *Çağdaş Azeri Halk Müziği*, Işır Matbaası, Bakü.

Ataman, Sadi Yener. 1938. *Anadolulu Halk Sazları*, İstanbul.

Ataman, Sadi Yener. 1951. *Türk Folklor Araştırmaları*, Number 18. Ankara.

Aksoy, Bülent. 1994. *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bardakçı, Murat. 1986. *Maragali Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Balaiev, V. 1933, Folk-Music of Georgia, The Musical Quarterly, 19, 417-433.

Blom, Eric. *GROVE'S Dictionary of Music and Musicians*, 1954, Volume I, Fifth Edition..

Clauson, Sir Gerard, 1972, *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford At the Clarendon Press, London.

*Divanü Lugati-Türk Dizini*. 1972. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

During et. Al. 2003 ,www.groovemusic.com.

Evliya Çelebi. 1898, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, Volume I, İkdam Matbaası, İstanbul.

Farmer, Henry George. 1986. *Studies in Oriental Music*. Volume 2, Frankfurt.

Gazimihal, Mahmut R. 1935. "Az Tanınmış Tarihî Bir Halk Çalgısı: Mey" *Bartın Gazetesi*, Bartın.

————— 1975. *Türk Nefesli Çalgıları*, Kültür Bakanlığı MIFAT Yayınları, Ankara.

Gökyay, Orhan Şaik. 1973, *Dedem Korkudun Kitabı*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, MEB, İstanbul.

*Haygayan Sovedagan Sosyalistagan Hanrakidaran.*1977. Volume 3. Armenia.

Karahasanoglu Ata, Songül. 1997. *Mey ve Metodu*, İnkılap Kitapevi, İstanbul.

————— 2003. Popülerleşme Sürecinde Bir Halk Çalgısı: Mey, *Popüler Müzik Yazıları*, Volume 1, İzmir.

Koçarow, Yenok. 1977, *Balaban Mektebi*, Işık Matbaası, Bakü.

Picken, Laurance. 1975. *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.

Racy, Ali Jihad. 1994, “A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East Mediterrenen Mijwiz” *Ethnomusicology* 38: 1.

Rahmatov, Avaz. 1975, Azeri Halk Çalgı Aletleri, Işır neşriyat, Bakü.

Saygun, Adnan. 1937. *Rize, Artvin, Kars Havalisi Türkü ve Saz Oyunları*. İstanbul: Numune Matbaası.

Şenel Süleyman. 2002. “Mey – Balaban - Duduk” Ve “Sarı Gelin Türküsü” *Motif Dergisi*, Volume: 30.

*Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü III.* 254.

*Yeni Tarama Sözlüğü.* 1983, TDK Yayınları, Ankara.

Ülgen, Kasım. 1944. *Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları*. İstanbul; Kars Halkevi Yayınları.

Vertkon, K., et. Al. 1963. *Atlas Muzikalyonikh Insturumenttov Narodov SSSR.* (Atlas of the Musical Instruments of the People of the USSR). Moscow.

## MÜZİK EĞİTİMİNDE TEKNOLOJİK YAKLAŞIMLAR

KASAP, Belir Tecimer\*  
TÜRKİYE/ ТУРЦИЯ

### GİRİŞ

Bilgi teknolojileri toplumsal yaşamımızın her alanında inanılmaz değişimlere neden olmaktadır. Bunun sonucunda başta endüstri, ekonomi, iletişim olmak üzere pek çok toplumsal sistem eğitim kurumlarının teknolojiyi kullanabilen bireyler yetiştirmesini beklemektedir. Böylelikle eğitim kurumlarının yapı ve işlevleri değişmekte, teknolojinin kullanımını öğretmek yeterli olmayıp, teknolojinin öğretim etkinliklerinde kullanılmasını sağlamak gerekliliği ortaya çıkmaktadır (**Eğitimde Bilgi Teknolojisi Araçlarının Kullanımı ve Rolü**, 2004).

Yirmibirinci yüzyıl eğitim yönelimleri ile verilen bilgiyi öğretmeyi ve ezberletmeyi temel alan eğitim modelleri, yerini düşünebilen ve problem çözebilen öğrenci yetiştirme modellerine bırakmaktadır. Günümüzde öğrencilerin bilgiye ulaşma, değerlendirme, analiz yapma ve senteze varma konusunda yüksek beklentileri vardır. Aktif öğrenme modellerinin uygulamalarını destekleyen teknoloji farklı öğrenme modellerine uygun olmakta ve belirli bir öğrenme ihtiyacı olan öğrenciye motivasyon kaynağı oluşturmaktadır. Artık eğitimin her düzeyinde ders programlarına giren teknoloji, hem öğretmenlere, hem de öğrencilere pek çok alanda yeni olanaklar sunmaktadır. Bireyler teknolojiyi aktif olarak kullanarak kendi tecrübeleri ve keşifleri ile bilgi edinmeye yönelmektedir. Bu öğrenmeler ile geliştirdikleri yeni düşünce sistemlerini kendi kişisel yaşantılarına, daha sonra ise profesyonel yaşantılarına aktarabilmektedirler.

Geleneksel anlamdaki müzik eğitimi dünyanın pek çok ülkesinde teknoloji desteği ile çok etkili ve çok boyutlu hâle gelmiştir. Profesyonel müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının müfredat programlarında yer alan teknolojiler müzik öğrenme ortamını, teknolojik öğrenme merkezine dönüştürmektedir. Bu okullarda kullanılan MIDI, bilgisayar, software, internet, televizyon, DVD, CD, CD-ROM, elektronik çalgılar vb. teknolojiler geleceğin müzisyenlerinin ve müzik eğitimcilerinin bilgi, beceri ve performanslarını geliştirmekte, yaratıcılıklarını ve motivasyonlarını artırmaktadır.

Türkiye'deki üniversitelerde pek çok eğitim alanında teknoloji destekli eğitim verilmekteyken, müzik alanında teknolojinin kullanımı henüz tam

---

\* Yrd. Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi.

anlamıyla başlatılamamıştır. Müzik eğitimi veren bir kaç yükseköğretim kurumunda ise sadece müzik teknolojisi alanında eğitim verilmektedir. Bu okullarda genel olarak teknoloji alanında eğitim almak isteyen bireyler için MIDI ve ses kayıt teknolojileri eksenli programlar sunulmaktadır. Ancak, bütün müzik okullarında müzik alanlı dersler geleneksel sınıf ortamında yapılmaktadır. Bu bildiride vurgulanmak istenen genel anlamda müzik alanı derslerinde “teknoloji destekli eğitim” vermektir.

Türkiye’de müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında teknolojinin kullanılmamasının altında yatan en büyük etken, teknolojinin kullanımının ders programları kapsamına alınmamış olması ve bunun sonucunda teknolojik donanımın sağlanmamış olmasıdır. Bu bildiri ile Türkiye’de geleceğin müzisyenlerini ve müzik eğitimcilerini yetiştiren eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakülteleri, konservatuvarlar vb. okullarda, teknolojinin sunmuş olduğu avantajların müzik eğitimi programlarında destekleyici bir kaynak olarak nasıl kullanılabilirliği tartışılacaktır. Aşağıda özellikle elektronik müzik laboratuvarları, dijital müzik aletleri, bilgisayar ve bilgisayar yazılım programlarının (software) müziksel işitme, okuma ve yazma, müzik teorisi, besteleme teknikleri, müzik eğitimi, performans vb. mevcut müzik ders programlarına nasıl entegre edileceği konusunda önerilere yer verilecektir. Konservatuvarlarda ilköğretim düzeyinden, lisansüstü düzeye kadar, diğer müzik okullarında ise lisansdan, lisansüstü düzeye kadar derslerde teknolojiden yararlanılabilecektir. Yapılması gereken şey bu okullarda teknoloji destekli ders programlarının ve ders materyallerinin hazırlanması ve teknolojik donanımın sağlanmasıdır.

### **Elektronik Müzik Laboratuvarları**

Türkiye’de profesyonel müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında kurulacak olan elektronik müzik laboratuvarları eğitim teknolojilerinin kullanılması için bir merkez görevi görebilecektir. Böylece bu okulların programlarında yer alan temel müzik derslerine teknolojik destek sağlanabilecektir.

Elektronik müzik laboratuvarlarında MIDI teknolojisinin en yaygın kullanımı bilgisayar ile dijital piyanoların veya başka dijital çalgıların birbirlerine bağlanması ile gerçekleşmektedir. Laboratuvarlarda kullanılan dijital piyanolar fiber optik teknolojisi ile yapılmış, akustik bir piyanoyu taklit eden elektronik çalgılardır. Hafızasında kuyruklu piyanonun sesi kayıtlı olan bu piyanolar, bilgisayar ve yazılım programlarının karmaşık bir bileşkesidir. Bu piyanolar bilgisayar sisteminin çalıştığı çekiç mekanizması ile akustik piyano kalitesinde bir tuşeye ve pedallara sahiptir. Ses ayarı, metronom, çeşitli çalgı sesleri (yaylılar, harpsichord, gitar, koro vb.), piyanoya önceden kaydedilmiş eser örnekleri, kayıt yapabilme ve kaydı geri dinleyebilme özellikleri ile bu piyanolar laboratuvarlarda kolaylıkla kullanılabilir. Dijital piyanoların



bilgisayar bağlantısı ve bazı modellerinde mevcut olan disk-drive özellikleri ile sunduğu sınırsız olanaklar vardır (Yamaha Corporation of America, 2007).

Elektronik müzik laboratuvarlarında öğretmen konsolu ve sayıları iki ile 64 arasında değişen dijital piyanoların birbirine bağlanabilme olanağını vardır. Öğretmen, öğrencileri ile mikrofon ve kulaklıklar aracılığı ile iletişim sağlayabilmektedir. Öğretmen kendisine ait konsoldaki “demo” düğmesi ile bütün sınıfı dinleyebileceği gibi bir grup öğrencinin, diğer bir grup öğrenciyi dinleyebilmesini de sağlayabilecektir. Teknolojinin sunduğu bilgisayar yazılım programları, eser dosyaları (Standard MIDI Files-SMF veya \*.mid files), eser eşlikleri ve notalar MIDI ile gerçekleşmekte ve bu laboratuvarlarda yapılacak derslerde kolaylıkla kullanılabilir. Bu teknoloji öğretmenlere ve öğrencilere ders içinde ve ders dışında sonsuz olanaklar sağlamakta, müzik eğitimi ve öğretimi hem daha etkili, hem de daha zevkli olmaktadır (Music Technology Guide, 2002-2003).

Elektronik müzik laboratuvarlarında müziksel işitme, okuma ve yazma, armoni, kontrapuan, form bilgisi, müzikal analiz, besteleme teknikleri vb. temel müzik derslerinde doğrudan uygulamalar, alıştırmalar ve testler rahatlıkla yapılabilecektir. MIDI teknolojisi ile üzerinde çalışılan eserin kaydını dinleyebilme, temposunu veya gürlüğünü değiştirme, transpoze edebilme, orkestra eşliği yazabilme, eseri yazdırabilme ve bu kaydı e-mail ile istenilen yere yollayabilme vb. özellikler ile derslerde pek çok çalışmalar yapılabilecektir (Music Technology Guide, 2002-2003). Bu derslerin yanı sıra öğrenciler bu merkezlerde internet, software ve dijital müzik aletlerini ders dışı çalışmalarda da kolaylıkla kullanabileceklerdir.

Elektronik müzik laboratuvarlarında bulunan dijital piyanolar, piyano derslerinde de performans amaçlı olarak kullanılabilirler. Özellikle Disklavier olarak adlandırılan teknoloji harikası piyanolar bu dersler için mükemmel çalgılardır. Bu piyanolar MIDI fonksiyonunun eklenmesi ile elektronik özelliklere de sahip olabilen akustik piyanolardır. Disklavier ile MIDI, bilgisayar ve internet bağlantısı yapılabilmekte ve CD, MIDI disk ve floppy diskler kullanılabilir. Disklavier ile kullanılmak üzere piyasaya sunulan pek çok bilgisayar yazılım programı ve internetten indirilebilecek eserler de mevcuttur. Bu piyanolar ile öğretmen ve öğrenci kendi performanslarının kaydını fiber optik teknolojinin sunduğu olanaklarla tarihte ilk kez akustik bir piyanonun kendisinden dinleyebilmektedir. Piyano derslerinde öğrenciler solo veya oda müziği eserlerini çalabilme, bilgisayar yazılım programlarının sunduğu eşlik partileri ile çalışabilme ve bu performanslarını kayıt edebilme gibi pek çok alanda çalışmalar yapma olanağı bulabilecektir. Öğrenciler kendi performanslarının kaydını dinlerken tuşların ve pedallerin hareketlerini izleyerek hatalarını izleme ve düzeltme olanağı bulacaktır. Son zamanlarda piyasaya çıkan Disklavierlerin video özelliği ile piyanistler artık kendi performanslarını izleme olanağına da sahiptir. Ayrıca Disklavier ile pek çok

ünlü piyanistin performansı derslerde veya ders dışında dinlenebilmekte ve izlenebilmektedir (Yamaha Corporation of America, 2007).

Müfredatta bulunan derslere destek sağlamanın dışında teknoloji ağırlıklı dersler isteyen öğrencilere yandal olanağı sağlanarak zorunlu veya seçmeli dersler de sunulabilir. Böylece geleceğin MIDI donanımlı elemanları bu laboratuvarlarda yetiştirilebilecektir. Eğitim teknolojileri ders çeşitlerinden bazıları şunlar olabilir:

- Bilgisayar kullanımı (windows, word, excel, powerpoint, internet vb.)
- MIDI'ye giriş
- Bilgisayar yazılım programları (software)
- Nota yazımları
- Orkestrasyon
- Kayıt teknolojisi vb.

### **Bilgisayar Yazılım Programları (Software)**

Bilgisayar yazılım programları (software) üreten şirketler çalgı eğitimi, nota eğitimi, kulak eğitimi, müzik teorisi, müzik tarihi, bestecilerin hayat hikâyeleri, müzik terimleri, nota yazım ve kaydı, eşlik vb. pek çok konuda hazırlanan programları eğitimciler ve öğrencilerin hizmetine sunmaktadır. Müzik eğitiminde kullanılmak üzere piyasaya çıkarılan bu yazılım programlarının en büyük avantajı motive edici olmaları ve öğrencilerin temel müzik bilgilerini kendi kendilerine çalışmalarına olanak vermeleridir.

Bilgisayar yazılım programları genel olarak;

- kayıt
- notasyon
- performans
- ve eğitsel programları olarak hazırlanmaktadır.

Kayıt programları her türlü çalgı, ses, koro ve orkestra eserlerinin kayıt edilmesine ve bu eserler üzerinde istenen değişimlerin yapılabilmesine olanak tanımaktadır. Notasyon programları eser besteleme ve bunu MIDI sayfasına dönüştürmeye olanak vermekte, bu sayfayı tekrar çalabilmektedir. Son yıllarda piyasaya çıkan programlar çalınan veya söylenen eserleri bile doğrudan notaya dönüştürmektedir. Performans programları öğrencilerin daha iyi performans becerisi geliştirebilmeleri için kullanılmaktadır. Bu yazılım programları daha çok eser eşlikleri olarak hazırlanmaktadır. Bilgisayar yazılım şirketleri işi daha da ileriye götürerek isteyen herkese ve her yaş grubuna piyano, blokflüt ve gitar çalmayı veya şarkı söylemeyi öğreten programlar yapmışlardır. Bu programların amacı daha çok çalgı çalmayı ve sesini kullanmayı kendi kendine öğrenmek isteyenlere olanak sağlamaktır. Eğitsel programlar ise isteyen herkese

temel müzik bilgilerini öğretmek amacıyla hazırlanmışlardır (Music Technology Guide, 2002-2003).

Bilgisayar yazılım programları genellikle oyun, keşif, alıştırma ve performans formatında hazırlanmaktadır. Okulöncesi yaş grubundan, yetişkinler grubuna kadar pek çok düzey için hazırlanmış olan bu programlar öğrenciler tarafından hem ders içinde, hem de ders dışında kullanılabilir. Oyun programları ile genellikle temel müzik bilgileri çocuklara ve gençlere oyun formunda öğretilmektedir. Keşif programları öğrencilerin yaratıcılıklarını ve keşfetme becerilerini artırmak amacı ile hazırlanmış programlardır. Müzik tarihi, bestecilerin hayat hikâyeleri, müzik terimleri vb. konulardaki programlar genellikle keşif amaçlıdır. Alıştırma programları müzikal öğeleri öğreten ve keşif programlarının tersine daha sistematik olan programlardır. Bu programlar müzik teorisi, kulak eğitimi vb. alanlarda genellikle solfej, nota, ritm, aralıklar, diziler, dikte, çökseslendirme yapma gibi çalışmalara yer vermektedir. Bu programlar sunmuş oldukları sınavlar ile ders dışında çalışan bir öğrencinin başarısının, öğretmen tarafından değerlendirilmesine de olanak tanımaktadır.

Performans programları isminden de anlaşılacağı gibi öğrencinin kendi performans becerisini geliştirebilmesi amacıyla hazırlanmış programlardır. Günümüzde artık gerçek orkestra eşliklerinin kaydedildiği yazılım programları mevcuttur. Bu programlar örneğin piyanistlere, bir piyano konçertosunu derste orkestra kaydı eşliğinde çalabilme olanağı vermektedir. Piyano öğretmeni ise bu programı kullanmakla öğrencisine piyanoda eşlik etmek yerine zamanını daha çok eserin öğretimine ve performansın değerlendirilmesine harcayabilecektir. Öğrenci derste gerçek bir senfonik orkestra eşliğinde çalarken, zor pasajları istediği kadar tekrar edebilmekte, istediği zaman eseri durdurabilmekte, istediği bölüme atlayabilmekte, tempoyu veya volümü değiştirebilmektedir. Eşlik programları öğrencinin performansını dinleyerek, öğrencinin “rubato” yaptığı yerlerde bile tempoyu takip edebilmektedir. Öğrenci isterse performansını orkestra eşlikli olarak kayıt edebilir, bu kaydı dinleyebilir ve e-mail ile istediği yere gönderebilir (Music Technology Guide, 2002-2003).

Son yıllarda çalgı eğitimi için hazırlanan metodlar, yayınevleri tarafından CD, MIDI disk veya yazılım programları desteğiyle elektronik ortamlarda kullanılmak üzere yayınlanmaya başlanmıştır. CD ve MIDI diskleri kitaplarda yer alan eserlerin ve bu eserlerin senfonik orkestra veya oda müziği eşliklerinin kayıtlarını içermektedir. Bilgisayar için hazırlanmış yazılım programları ise Windows ve Macintosh formatlarında teknik çalışmalar, deşifre çalışmaları, çökseslendirme yapabilme, transpoze edebilme, müzik formlarının analizi, ritmik alıştırmalar veya nota okuma oyunlarını sunmaktadır.

### **İnternet**

İnternet, e-mail yollamak veya almak, her hangi bir konuda araştırma yapmak veya bir şey satın almak gibi konularda bizlere olanaklar sunmaktadır.

Müzik alanında ise çeşitli müzikal stilleri çalışmak veya dinlemek için oldukça geniş bir kaynak oluşturan internet, zengin sanat çevrelerine kolayca ulaşabilmekte ve hatta pek çok müzikal performansı konser salonlarından, sınıflara taşımaktadır.

İnternetin getirdiği sınırsız imkânlar ile artık dünyanın pek çok yerinde üniversiteler video-konferans aracılığı ile “uzaktan müzik eğitimi” vermektedirler. Bu dersler, daha çok öğretmenin sınıfta öğrencileri ile yüz yüze yaptığı dersleri destekleyici olarak kullanılmaktadır. Web-tabanlı eğitim materyalleri, CD-ROM, bilgisayar yazılım programları, e-mail ve tartışma alanları ile sanal ortamda öğrenciler için verilen derslerin yönetimi oldukça etkilidir. İnternet aracılığı ile lisans ve lisansüstü programlarda müzik teorisi, müzik tarihi veya müzik eğitimi gibi dersler kolaylıkla yapılabilir. Eğitim sistemine web adresinden giriş yapılarak derslere kayıt yaptırmak yeterli olabilecektir. Ders öğretmeni, sanal ortamda öğrenme yöntemlerini, ders içeriklerini, tartışmaları ve ödevleri tanımlayabilir. Sanal sınıf araçları ile eş-zamanlı iletişim sağlanabilmekte, metin tabanlı sohbet ortamı oluşturulabilmekte ve web kameraları ile görüntülü iletişim kurulabilmektedir. Bu ortamda öğrenciler ders hakkında soru sorabilir ve öğretmen bu soruları eş-zamanlı olarak cevaplayabilir. Öğretmen soru bankaları, alıştırmaya sınavları ve değerlendirme testleri hazırlayabilir ve öğrencinin dersteki başarısını otomatik olarak değerlendirebilir. Web-tabanlı eğitimde öğrencilerin ders içerikleriyle ne kadar etkileşebildiklerini ve derse devam edip, etmediklerini izlemek de mümkündür.

Türkiye’de profesyonel müzik eğitimi veren ve sınırlı sayıda öğretim üyesine sahip olan yükseköğretim kurumlarını gözönüne alırsak, internet aracılığıyla uzaktan eğitim ile pek çok müzik sınıfına kolayca ulaşılabilir. Ayrıca, özellikle lisansüstü programlara uzak mesafelerden katılmak zorunda kalan öğrenciler için de internet kullanımı çok faydalı olabilecektir. İnternet ile müzik alanında yapılacak uzaktan eğitim, öğrencilerin yanı sıra meslek hayatına atılmış müzisyenlerin ve müzik eğitimcilerinin ve hatta müzikseverlerin yaşam boyu eğitimlerine de katkı sağlanabilecektir.

Bugün kullanmakta olduğumuz internet yeteri kadar hızlı olmadığı için dünyanın çeşitli ülkelerinden pek çok üniversite, endüstri ve hükümetler “İnternet2” olarak adlandırılan yeni bir proje üzerinde çalışmaktadır. İnternet2 projesinin amacı, bugün kullanılan internetten daha ileri düzeyde bir haberleşme ağı ve teknolojisi oluşturmaktır. Kurulacak daha hızlı, daha güçlü bir iletişim ağı ile CD kalitesinde ses ve görüntü elde etmeye çalışılmaktadır. Bu proje ile katılımcı üniversiteler arasında hâli hazırda deneme çalışmaları yapılmaya başlanmış ve İnternet2 bu üniversitelerin dersliklerine girmiş bulunmaktadır (İnternet2, 2007).

İnternet2'nin sağladığı bu mükemmel haberleşme ağı müzik eğitimi alanında inanılmaz bir kapı açmaktadır. Artık daha ileri bir video-konferans teknolojisi ile akademisyenler, uzaktaki öğrencileri ile yüz yüze hem teorik dersleri, hem de performans derslerini, ses ve görüntü konusunda hiç bir gecikme sıkıntısı yaşamadan yapabileceklerdir. İnternet2 ile yurt dışında veya başka bir şehirde ikamet eden sanatçıların yer aldığı programlar düzenlemek hem mesafe sorununu halledecek, hem de yeni yetişen nesillere motivasyon kaynağı olacaktır. Bu teknoloji ile pek çok ünlü müzisyen ve akademisyen uzak mesafelerden Türkiye'deki öğrenciler ile on-line ders yapabilir, hatta çalgı derslerinde öğrencileri dinleyip, performansları hakkında önerilerde bulunabilirler. Bu teknoloji ile öğrenci ile öğretmenin aynı ortamda olduğu geleneksel müzik eğitimini ortadan kaldırmak değil, varolan derslere teknolojinin sunduğu olanaklar ile destek sağlamak amaçlanmaktadır. Ancak, internet2 projesi ile uzaktan müzik eğitiminin yapılabilmesi gelecekte söz konusudur ve Türkiye'nin bu haberleşme ağı projesine üye olması gerekmektedir. Bu üyelik sadece müzik değil, pek çok alanda uzaktan eğitimi mümkün kılacaktır.

İnternette yer alan nota web sayfaları her çeşit müziği dinlemek, kopyalamak veya üzerinde çalışma yapmak amacıyla öğretmenler ve öğrenciler için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. İnternette ücretsiz olarak eserlerin ses kayıt ve notalarının kopyalanmasına izin veren pek çok web sayfası mevcuttur. Ancak, internette sunulan müzik eserlerini dinleyebilmek, notasını görebilmek ve bir kopyasını alabilmek için yine bilgisayar yazılım programlarına ihtiyaç vardır. Bazı müzik şirketleri kendi web sayfalarında Scorch, Adobe Reader ve Quicktime gibi internetteki notaları kopyalayabilmek için kullanılacak yazılım programları sunmaktadırlar. Ayrıca, pek çok web sayfasından müziğin temelleri, müzik tarihi, bestecilerin hayat hikâyeleri ve müzik terimleri gibi temel bilgilere ulaşmak da mümkündür. Müzik eğitimcileri internette sunulan bu yazılım programlarını ders içerisinde kullanabileceği gibi, öğrencilerinden ders dışında alıştırmalar yapmasını da isteyebilecektir.

Akademisyenler, müzisyenler ve müzik eğitimcileri, interneti bilgi edinme ve haberleşme amaçlarının yanı sıra kendi fikirlerini diğer insanlarla paylaşabilmek için kişisel siteler hazırlamak yoluyla da kullanabilirler. Bu sitelerde kişisel bilgilere, müzik eğitimi, öğretim yöntemleri, müzik öğretim araçları vb. sayfalara yer verilebilir. Bireyler bu siteler ve e-mail aracılığı ile diğer müzisyenler ile çabuk ve kolay bir haberleşme ağı kurabilirler. Günümüzde bazı kurumlar veya kişiler tarafından hazırlanan ve müzik ile ilgili her konuda makaleler, kitaplar, oyunlar ve müzisyenlerin tartışabilecekleri bir "forum" sunan siteler internette mevcuttur.

## SONUÇ

Türkiye’de profesyonel müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında verilen geleneksel eğitim ortamındaki öğretmen ve öğrenci etkileşiminin yerini hiç bir şey alamayacaktır. Ancak, teknolojinin sunduğu kaynakların müzik öğretimine farklı bir yaklaşım getirebileceğini de göz ardı etmemek gerekir. Çünkü, teknoloji kaliteli ve etkili bir eğitim için bizlere inanılmaz olanaklar sunmaktadır. Türkiye’de müzik eğitimi veren üniversitelerin müfredat programlarını teknoloji ile desteklemesi, internet aracılığı ile uzaktan eğitim imkânları yaratması, okul ortamındaki öğrencilerin yanı sıra profesyonel müzisyenlerin ve müzik eğitimcilerinin yaşam boyu eğitimleri için de oldukça önem taşımaktadır. Bu çalışmalar ile söz konusu müzik teknolojilerini mevcut müfredata entegre etme konusunda akademisyenlerin yürütecekleri çalışmaları ve deneyimleri paylaşabilecekleri bir eğitim portalı oluşturulabilecektir. Bunların yanı sıra internette yeni müzik siteleri, on-line forumlar oluşturulması ve Türkçe yazılım programlarının hazırlanması müziğin öğretiminde hızlı bir bilgi değişimini mümkün kılacaktır.

## KAYNAKÇA

Edwards, C., (1993), Life-Long Learning. **Communications of the Association of Computing Machinery**, 36 (5), 76.

“Eğitimde Bilgi Teknolojisi Araçlarının Kullanımı ve Rolü” (2004), <http://www.meb.gov.tr/belirligunler/internethaftasi2004/index.html>.

Internet2. (2007), <http://www.internet2.edu>.

Making Music with MIDI (2007), <http://www.midi.org>.

**Music Technology Guide** (2002-2003). Akron, Ohio: Lentine’s Music Inc.

Rothstein, J., (1995), “MIDI: A Comprehensive Introduction” (**The Computer Music and Digital Audio Series**, Vol. 7). Madison, Wisconsin: A-R Editions, Inc.

Yamaha Corporation of America (2007), <http://www.yamaha.com>.

## **ÇOK SESLİ BATI MÜZİĞİNİN TÜRK MODERNLEŞMESİNDEKİ ÖNEMİ**

**KILIÇ, Fahri**  
TÜRKİYE/ ТУРЦИЯ

### **ÖZET**

Bu araştırmada Cumhuriyet döneminde çağdaş bir toplum yaratma çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkan müzik devriminin Türk modernleşmesindeki yeri araştırılacaktır. Türk müziğini evrensel değerlere ulaştırma amacıyla başlatılan bu tarihsel süreç Büyük Türk İnkılabı kapsamında taşıdığı anlam bakımından irdelenecektir.

Modern Türkiye'nin oluşum sürecinde uzun bir tarihi birikimin ardından Türk Müziğinin tek sesli özelliğinden yola çıkılarak çok sesli müzik kültürünün yerleşim sürecinin evreleri gözönünde bulundurularak değerlendirilecektir.

Oluşturulmaya çalışılan modern Türk insanının müziğinin yapısıyla örtüşmeyen geleneksel Türk müziğinin yapısı yerine evrensel değerlerle örtüştüğüne inanılan çağdaş batı müziğinin değerleri kabul edilmiştir. Cumhuriyet döneminde yaşanan bu süreç içerisinde yer alan önemli değişiklikler Türk modernleşmesi bağlamında incelenecektir. Ayrıca bu çalışmada çağdaş Türkiye'nin oluşumunda çok sesli Batı müziği devriminin yeri Atatürk Devrimleri açısından oluşturduğu önem kapsamında ele alınacaktır. Bu amaçla yürütülen çalışmalar oluşturulan kurumlar ve gelinen noktadan hareketle bir genel değerlendirme yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Türkiye, modernleşme, devrim, Atatürk.

### **ABSTRACT**

#### **The Importance of Western Polyphony in the Turkish Modernization Process**

In this study, the place of music revolution, which appeared as a result of the effort to create a modern society in the Republican era, will be investigated. This historical process that was started in order to make Turkish music reach to the universal values will be analyzed in terms of its value for the great Turkish revolution.

During the process of the structuring of modern Türkiye, the stages that Turkish music has passed through from mono to polyphony, after a long historical accumulation, will be investigated.

Instead of the structure of traditional Turkish Music, values of the modern western music, which was believed to be overlapping with universal values, was

accepted. Important changes taking place during the Republican era will be investigated in terms of the Turkish modernization process. Also, the importance of polyphony in the process of structuring of modern Türkiye will be dealt with considering Atatürk's revolution. A general evolution will be made about the activities carried out for this purpose, the institutions and the current situation of the Turkish music.

**Key Words:** Music, Türkiye, modernization, revolution, Atatürk.

### **a) Cumhuriyet Döneminden Önce Çok Sesli Batı Müziği Alanında Sağlanan Gelişmeler**

Atatürk'ün Türk milletini çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırabilmek için hedeflediği toplumsal değişim projelerinden biri de müzik alanında yapılacak yenilikleri içermektedir.

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'nin müzik evrimine dayanak oluşturan temel olguları, tarihsel bir süreç çerçevesinde irdeleyerek, çağdaş Türk müziğinin kat ettiği bugünkü gelişimin, genel Türk aydınlanması içindeki yerini belirlemeye çalışmak olacaktır.

Atatürk'ün modern Türkiye'yi kurarken belirlediği siyasal programının kültür boyutunu oluşturan müzik alanındaki başlıca hedefleri; öncelikle klasik Batı müziğinin ülkede yerleşmesi, bu müzik türünde Türk sanatçılarının özgün eserler ortaya koyması ve bu müziğin ulusal müzik hâline getirilmesi idi.

Müziğin insanları siyasal açıdan biçimlendirmede çok önemli bir etkiye sahip olduğu çeşitli tarihsel olaylarda görülmüştür. Örneğin Belçika'daki Hollanda yönetiminin sona erdirilmesinde "Daniel Francois Esprit Auber'in **La Muette de Portici** adlı operanın 1830'larda Bürüksel'de icrası etkili olmuştur. Jean Sibelius'un ünlü Suomi (Finlandiya) senfonik şiiri Finlandiya'daki Rus İşgaline karşı halk ayaklanmasını başlatmıştır. Giuseppe Verdi'nin Nabucco operası İtalyanların Avusturyalılara karşı ulusal başkaldırısının sesi olmuştur. Müziğin kitleleri etkileme aracı olarak kullanılmasına Nazi Almanya'sında ve Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nde de rastlamak mümkündür (Erel, 2000; 74).

Atatürk, totaliter rejimlerdeki ırkçılık temeline dayanan müzik anlayışı yerine kökleri Türk ulusunun tarihsel geçmişinde bulunan değerlerden yola çıkarak ulusal bir müzik kültürünü yeni Türk toplumuna benimsetmeyi hedeflemiştir. Bu amaçla Cumhuriyet dönemiyle birlikte çok sesli Batı müziğini kültürel açıdan yeniden biçimlendirilmeye çalışılan Türk toplumuna kabul ettirebilmek için çok önemli adımlar atılmıştır. Bunun için ulusal müziğin alt yapısını oluşturacak kurumlar açılmış, yasalar çıkartılarak müzik devriminin alt yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Cumhuriyetin ilanından hemen sonra başlayan bu süreç öncesinde de aslında Tanzimat dönemiyle birlikte çok sesli Batı müziği Türk toplumunda ve kamusal alanda sınırlı düzeyde de olsa kabul görmeye başlamıştır. Osmanlı imparatorluğunda batılılaşma sürecinde müzik



alanında edinilen deneyimler, cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen müzikle ilgili değişikliklere önemli bir dayanak oluşturduğu gözlemlenmiştir (Turan, 1990; 264).

### **b) Cumhuriyet Döneminden Önce Çok Sesli Batı Müziği Alanında Sağlanan Gelişmeler**

Türkiye’de müzik alanında yapılan ilk ciddi yenilik II. Mahmut döneminde gerçekleştirilmiştir 1826’da yeniçeri ocağı ile birlikte Mehterhane de kaldırılmış, yerine İtalya’dan gelen Giuseppe Donizetti Paşa’nın öncülüğünde “Muzika-yı Hümayun” kurulmuştur (Turan, 1990; 269). Böylece Enderun’da da yeni bir müzik anlayışı doğarken, bando, koro ve orkestra gibi birimleri oluşturulmaya başlanmıştır. Sultan Abdülmecit döneminde bu müzik guruplarına opera grupları eklenmiştir. II. Abdühamit döneminde ise bu çağdaş Batı müziğinin kurumları sarayda kalıcı hâle getirilmiştir (Öztuna, 1976; 217). Ayrıca bu dönemde özellikle İstanbul’da batılı tiyatro gruplarının gösterilerine Osmanlı sarayı ve halk tarafından oldukça yoğun ilgi gösterilmiştir. Donizetti Paşadan ölümünden sonra Bando ve Orkestranın yöneticiliğine getirilen Callisto Guatelli Paşa da bestelediği marşlarla sarayın ve halkın oldukça ilgisini çekmiş çok sesli Batı müziğinin beğenisinin artmasına katkıda bulunmuştur (Aksoy, 1985; 1218).

Ayrıca bu dönemde İstanbul, İzmir, Selanik gibi şehirlerde yabancı opera toplulukları verdikleri temsillerle imparatorluk sınırlarında Batı müziğinin yayılmasına katkıda bulunmuşlardır (Say, 1995; 510).

Osmanlı padişahlarının müzisyenliğinin yanında özellikle II. Abdülhamit’in Batı müziğine ilgisi oldukça ileri düzeyde idi. Opera, tiyatro gibi batı kökenli sanatlara olan yakınlığı bilinmekte idi. Öyle ki Ziya Gökalp’in klasik Türk müziğine olan eleştirilerine benzer görüşleri de benimsemekte, Türk halkının gerçek müziğinin halk müziği ve öğrenilmesi gereken müziğin de çok sesli Batı müziği olması gerektiğine inanmaktaydı (Aksoy, 1985; 1234). Bu nedenle sarayın öncülüğünde müzik alanında klasik Batı müziği ile ilgili pek çok yeni birimler oluşturuldu. Ancak Tanzimat’ın her alanda yaygın dualist yapılanması müzik alanında da Cumhuriyet dönemine kadar süregeldi. Alafranga müzikle Alaturka müzik birlikte sarayda ve toplumda kabul görmeye devam etti. Bu süreçte II. Meşrutiyet dönemiyle birlikte okullarda müzik eğitimi verilmeye başlandı. Ayrıca sivil dernekler de müzik alanında faaliyetlere başladı, çeşitli müzik toplulukları kuruldu (Uçan, 2005; 72). Böylece toplumun bir kesiminde sınırlı düzeyde de olsa müzik kültürü yaygınlaşmaya başladı.

Bu arada I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte Türkçülüğün etkili olduğu bir dönemde kapatılışından seksen sekiz yıl sonra Mehterhane yeniden faaliyete geçirildi, Türklüğü vurgulayan yeni eserler bestelendi (Aksoy, 1985; 1234).

Bu gelişmelerin yanı sıra çeşitli operet toplulukları oluşturuldu. “Millî Osmanlı Operet Kumpanyası” (1910-1923), “İstanbul Operet Heyeti” oldukça popüler Türk operetlerini sahnelediler, (Leblebici Horhor Ağa, Pembe Kız, Çengi) gibi (Aksoy, 1985; 1235). Halide Edip’in Librettosu’nu yazdığı bestesini Vedit Sabra’nın yaptığı (Kenan Çobanları) Operası 1918’de sahneye kondu. İlk defa yurt dışında Librettosunu Celal Esad (Arseven) Beyin yazdığı bestesini de Victor Radeglia’nın yaptığı bir Türk Operası (Şaban) Viyana’da sahnelendi (Aksoy, 1985; 1235).

Bu dönemin en önemli sanat kurumu ise İstanbul Şehremaneti’nin girişimiyle ulusal konservatuvar niteliğindeki “Darü’l-Bedayî”nin kuruluşuydu. Tiyatro ve Müzik bölümleri Türkiye’de daha sonraki köklü sanat kurumlarının da ana gövdesini oluşturacaktı (Gazimihal, 1930; 121).

Ziya Paşa’nın başkanlığında 1917’de müzik alanında doğan eğitimci açığını gidermek için “Darü’l-Elhan” adıyla bir müzik okulu açıldı. Bu okul gerek eğitim gerekse Anadolu’da yaptırdığı derleme faaliyetlerinin yanında çıkarılan “Darü’l-Elhan Mecmuası” ile bu alanda çok önemli bir boşluğu doldurdu. Ancak, daha sonra çok sesli Batı müziğinin kurumlarının oluşturulması için 1926’da okulun Türk Musikisi bölümü kaldırılarak Darü’l-Elhan, “Batı Musikisi Konservatuvarı”na dönüştürülmüştür. (Aksoy, 1985; 1235).

Bu gelişmelerden anlaşılacağı gibi, çok sesli Batı müziği Cumhuriyet’le değil Tanzimat’la hatta ondan da önce Türk toplumu arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Cumhuriyet kurulduğunda, Batı müziği yüz yıldır devletin ve önemli metropollerde seçkin bir zümrenin beğenisinin arasına girmişti. Cumhuriyet kurulmadan önce, bir senfoni orkestrası, sayısız bando, müzik, icracılar, besteciler, orkestra ve koro eserleri, operet, opera, bale, marş gibi değişik müzik türlerinde önemli eserler meydana getirilmişti. Ayrıca çeşitli öğretim kurumlarında görev yapan eğitici ve öğreticiler ile sayıları sınırlı da olsa bir dinleyici grubuyla azımsanmayacak bir yüzyıllık çok sesli Batı müziği kültürü oluşmuştu.

### **c) Cumhuriyet Döneminden Sonra Çok Sesli Batı Müziği Alanında Sağlanan Gelişmeler**

Cumhuriyet döneminde birçok alanda olduğu gibi müzik politikalarının belirlenmesinde Ziya Gökalp’in görüşlerinin oldukça etkili olduğu görülmektedir.

Ziya Gökalp’e göre, bugün geleneksel Türk Sanat Musikisi olarak anmakta olduğumuz musik Bizans’tan aktarılmış bir “Doğu Musikisi”dir. Bu nedenle yeni Türk musikisini yaratmak için halk ezgilerinin derlenip çok sesli teknikle işlenmesi ve bunun halka benimsetilmesi gerekmektedir (Behar, 1985; 1227).

Cumhuriyet döneminde müzik alanında bir devrim yapılmasının ideolojik kökenleri Ziya Gökalp’in bu görüşleri ile şekillenmiştir. Atatürk de bu görüşleri

benimsediği gibi kendi müzik beğenilerinden ve bu konudaki birikimlerinden hareketle bu alanda yeni bir yapılanmayı Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatmıştır.

Bu nedenle öncelikle 27 Nisan 1924'te İstanbul'da bulunan Muzıka-i Hümayun (Makam-ı Hilafet Mızıkası) Cumhuriyet'in ilanından sonra Ankara'ya taşınmıştır. Burada yeni adıyla. "Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası" olarak faaliyetlerine devam etmiştir (Yücel, 1983; 434). Bu orkestranın bir diğer kolu da "Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti" yani klasik bir Türk müziği topluluğu idi ki, üyeleri arasında Münir Nurettin Selçuk ve Tanburî Refik (Fersan) Beyler gibi dönemin ünlü Türk Müziği sanatçıları da bulunmaktaydı (Erel, 2000; 74).

Ankara'da 1 Eylül 1924'te ise Musiki Muallim Mektebi, çağdaş müzik eğitimi yapmak amacıyla 6 öğrencisi ile eğitime başladı (Uçan, 2005; 223-234). Dört yıllık eğitimden sonra orta ve lise düzeyindeki eğitim kurumlarına öğretmen yetiştirmeye yönelik bu kurum Türk Müziği tarihinde apayrı bir yere sahiptir (Oransoy, 1985, 1521). "Okulun öncülüğünde" 1925'te Anadolu'ya derleme gezilerine çıkılarak notalara alınan halk ezgileri defterler biçiminde aralıklarla yayınlandı. Aynı yıl açılan yarışmalarla yurt dışına öğrenciler gönderildi. Ekrem Zeki (Ün) ve Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Necil Kazım (Akses), Hasan Ferit (Anlar) Viyana'ya, Cevad Memduh (Atlar) Leipzig'e, Halil Bedi (Yönetken) ise Prag'a gönderildi (Yücel, 1983; 438). Müzik alanında eğitim yapılabilmesi için yurt dışına öğrenci gönderme faaliyeti açılan yarışmalarla cumhuriyetin ilerleyen yıllarında da uzun süre devam etti ( Cumhuriyet, 20 Teşrin-i Sani 1930).

1926'da ise Darü'l-Elhan'ın "Şark Musikisi" bölümü kaldırılarak okulun adı "İstanbul Belediye Konservatuarı"na dönüştürüldü. Geleneksel Türk Musikisinin çalgılarının öğretimi yerine birçok ud ve tanbur sanatçısı viyolensel, keman gibi Batı çalgılarını öğrenmeye yönlendirildi. Bu gelişmelerden sonra 1927'de İstanbul Belediyesi başta olmak üzere şehir, kasaba ve dernek bandoları oluşturuldu, çok sesli musikinin temel kuram kitapları yayınlandı (1928-1930). Türk Ocakları kapatıldıktan sonra bu kurumun işlevini yerine getirmek için bütün ülkede kurulan halkevlerinde halkın çok sesli müzik eğitimi doğrultusunda koro, mandolin takımı ve benzeri çalışmalar yapmasına olanak sağlandı (Oransoy, 1985; 1521).

Atatürk'ün Türk müziği ile ilgili 1928 Sarayburnu Söylevi bu konuda bir değişime gidileceğinin izlerini taşımaktadır (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1997; 273). Bu süreç İstanbul basınındaki Alaturka-Alafranga müzik tartışmaları ile kamuoyunun yoğun ilgisiyle devam etti. Bu gelişmelerin sonunda da diğer devrimlerde olduğu gibi müzik devrimi içinde öncelikle uygun kamuoyu yaratılmaya başlanmış oldu (Boğaziçi Üniversitesi, 1980; 65).

Devletçe benimsenen çok sesli Batı müziği politikalarının uygulamaları onuncu yılını doldurduğunda 1934'ün ilk yarısı artık Ankara ve İstanbul'da birer musiki okulu, Ankara'da birer dinleti orkestrası ile bando bir o kadar da okul ve halkevi korosu oluşturulmuştu. Ayrıca Avrupa'da öğrenim görmüş yirmi civarında sanatçı ve öğreticiden oluşan nitelikli bir müzik grubu vardı. Sıra bu nitelikli toplulukla ilk ulusal Türk Operası yaratılıp sunulmasına gelmişti (Oransoy, 1985; 1521).

Bu amaçla İran Şahı'nın Türkiye'yi ziyareti sırasında gösterimi yapılmak üzere bizzat Atatürk'ün konusunu belirlediği üç opera yazıldı. Türk-İran kardeşliğini simgeleyen sözlerini Münir Hayri Egelî'nin, bestesini Ahmet Adnan Saygun'un yaptığı orijinal adı "Öz Soy Destanı" olan "Özsoy Operası" Ankara Halkevi'nde İran Şahı Rıza Pehlevî ve Atatürk'ün huzurunda büyük bir başarıyla sergilendi (Aköz, 14 Haziran 2007).

Çok sesli Batı müziğine ait bu önemli dalda başarıyla verilen sınavın ardından müzik devrimi konusunda önemli kararlar alınmaya başlanmıştır. Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te TBMM'de yaptığı konuşmasındaki "Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz." (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1997; 396) sözleri üzerine İçişleri Bakanı ve bağlı basın müdürünün önerisiyle (Şükrü Kaya, Vedat Nedim Tor) hemen o gün Türkiye'deki her iki radyonun yayınlarından geleneksel Türk Sanat Musikisi kaldırıldı. Zaten radyoların yayın süreleri de oldukça kısıtlıydı, İstanbul Radyosu saat 18.30-21.30, Ankara Radyosu ise 19.30-21.00 arası yayın yapıyordu. Alaturka müzik yayını da bir saati geçmiyordu (Yücel, 1983; 455). Müzik devrimi böylece fiili olmaktan çıkıp yasal zeminin oluşmasıyla resmi bir niteliğe dönüşmeye başlamıştı.

Müzik devriminin nasıl gerçekleştirileceği tartışmalarının yaşandığı bu dönemde (26 Kasım 1934) Kültür Bakanı Abidin (Özmen) denetiminde Ankara'da dönemin ünlü müzisyenlerinin (Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Anlar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun) katıldığı bir kongre toplandı. Kongrenin sonunda "Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri" başlıklı bir rapor hazırlandı. Bu raporda özellikle Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması ve batıdan uzmanların getirilmesi gerektiği vurgulandı. Nitekim bu raporun ardından Joseph Marx, Paul Hindemith, Carl Ebert ve Bela Bartok gibi dünya müziğinin ünlü isimlerinden bir kısmı Türkiye'ye gelerek müzik alanında bir dizi çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu çalışmalardan da anlaşılacağı gibi Müzik devriminin gerçekleşme sürecinin bir hayli uzun olduğu, sadece Türk müzikçileriyle bunun başarılmasının mümkün olmadığı anlaşılmıştır (Yücel, 1983; 457-460).

Bu arada hazırlıkları tamamlanan sözlerini Münir Hayri Egelî'nin yazdığı Necil Kazım Akses'in, Bayöndör ve Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği Taşbebek Operasınının 27 Aralık 1934'te Atatürk'ün Ankara'ya geliş yıldönümü

münasebetiyle gösterimi yapıldı. Ancak her iki opera da istenilen oranda başarılı bulunmadı. Bu gelişmelerden sonra ortaya çıkan sonuç, dil devrimi, şapka devrimi vb. diğer devrimler gibi Müzik Devrimi de bir anda gerçekleştirilemeyeceğiydi. Sabırlı, bilgili çalışmalarla uzunca bir sürede sorun ancak çözümlenebilecekti (Oransoy, 1985; 1521).

Sınırlı sayıdaki 25-30 yaşlarındaki Avrupa’da müzik eğitimi görmüş deneyimsiz Türk gençleri ile müzik devrimini gerçekleştirmek mümkün görünmüyordu. Bunun için dışarıdan uzmanların getirilmesi kararı yaygın bir görüş olarak benimsendi.

#### **d) Cumhuriyet Döneminde Müzik Alanında Yapılan Çalışmalarda Yabancı Uzmanların yeri**

SSCB’den gelen 13 sanatçı ile İzmir, İstanbul ve Ankara’da verilen konserlerin yanında asıl reformu gerçekleştirecek uzmanlar Almanya’dan getirilmeye başlandı. “Paul Hindemith” 1935-1937 yılları arasında yaptığı çalışmalarla bu konuda önemli adımlar atılmıştır. Ayrıca Hindemith’in önerileri doğrultusunda 20 Alman uzman daha Türkiye’ye getirilmiştir (Yücel, 1983; 464).

Ancak, II. Dünya Savaşı nedeniyle faaliyetler tam olarak sürdürülemedi. Ayrıca Türk misyonerlerinin gizli direnişi de bir başka engel teşkil etmişti. Fakat her şeye rağmen 1946’ya kadar görev yapan bu Alman ve Avusturyalı uzmanların çabasıyla önemli gelişmeler katedildi. Örneğin, 1936’da Ankara Devlet Konservatuarı açılıp öğretime başlandı. Eski Musiki Muallim Mektebi yeniden düzenlenip bir bölüm biçiminde Gazi Eğitim Enstitüsü’ne bağlanarak Eduard Zuck Mayer’in yönetiminde yeniden yapılandırıldı (1938). Ayrıca Cumhurbaşkanlığı Flarmoni Orkestrası da Millî Musiki ve Temsil Akademisi’nden ayrılarak, başlı başına bir kuruluşa dönüştürüldü (Oransoy,1985; 1532).

1937’de ezgi derlemeleri çalışmaları başlatıldı. Bu arada yeniden Türk Müziği radyolarda yayınlanmaya başlandı (Yeşil, 2007; 167). Atatürk, 1938’de Türk müziğini geliştirerek çok sesli müziğe geçişi amaçladığını Ulus Gazetesinde Kemal Ünal’a yazdırdığı yazı ile ilan ediyordu. “Bugünkü Türk kafası, musikiyi düşündüğü zaman yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecan verecek musiki aramıyor. Musiki dendiği zaman yüksek duygularımızın, hayat ve hatıralarımızın ifadesini bulan bir musiki murad ediyoruz ve musikiden beklediğimiz maddi, fikri ve hissi uyanıklık ve çevikliğin takviyesi olduğuna şüphe yoktur.” (Sun, 1969; 71) Sözleri ile musiki devriminin amacını bir kez daha tanımlıyordu. Atatürk’ün ardından Cumhurbaşkanlığına seçilen İsmet İnönü de bu alandaki gelişmelere özel ilgi göstererek 1938-1950 yılları arasında da müzik devriminin hedeflerini değiştirmeden ilerlemesini sağladı. Millî Şef İsmet İnönü’nün Cumhurbaşkanlığı döneminde çok sesli Batı müziği alanında görülen ihtiyaçlar

üzerine 1939'da Askeri Muzika Ortaokulu açıldı. Bu okul, 1949'da Askeri Muzika Meslek Okuluna dönüştürüldü. Ayrıca 1940'dan sonra Ankara, İstanbul ve İzmir'de tatbikat sahnelerinde opera gösterileri başladı (1942). Bu kuruluş 1947'de Devlet Operası'na dönüştürüldü, özenli bir operaevi olarak yapılan Ankara Operası 1948'de tamamlandı (Say, 1995; 514).

Bu kurumsal gelişmelerin yanı sıra özel bir yasa ile 8 yaşındaki İdil Biret, 12 yaşındaki Suna Kan daha sonraki yıllarda da 10'a yakın "harika çocuk"un Paris'te piyano ve keman sanatçısı olarak gönderilerek çok sesli Batı müziği alanında yetişmeleri sağlandı (Uçan, 2005; 49).

Türkiye'de 1950'den sonra değişen iktidar yapısı ile bu alanda gerçekleştirilen yapılanmaya biraz ara verildiyse de yine de Türkiye'de çok sesli müziğin kurumsallaşmasına yönelik faaliyetlere devam edildi. Özellikle TRT'nin kurulmasıyla 1964'te radyo, 1968'de televizyon yayınları ile bu müzik halka daha çok tanıtılmaya başlandı. Akademik düzeyde müzik eğitime Konservatuvarlar, Güzel Sanatlar Fakülteleri ile Eğitim Fakültelerinin müzik bölümlerinde büyük bir kararlılıkla sürdürülmeye devam edildi (Oransoy, 1985; 1523).

#### **e) Cumhuriyet Döneminde Müzik Alanında Yapılan Çalışmalarda Anadolu'da Yapılan Derleme Gezilerinin Yeri**

Ulusal Türk Müziği'nin yaratılmasında bir kaynak oluşturmak amacıyla Halk Müziği derlemelerine daha Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlanmıştır. Fakat bu çalışmalar Ulusal müziğe alt yapı oluşturacak birikimi sağlamaktan uzak görünüyordu.

Bu arada Türkiye'de çok sesli Batı müziği alanında çalışmalarda bulunmak üzere gelen yabancı müzik bilginlerinden ünlü Macar Besteci Bela Bartok kendi ülkesindeki deneyimlerden de yola çıkarak Türkiye'de halk ezgilerinden modern besteler yapılmasını önermiş ve çalışmaları yönlendirmeye başlamıştı. Bu amaçla Çukurova yöresine 19-27 Kasım 1936'da derleme gezisi düzenlendi. Bartok'un öncülüğünde Osmaniye ve Toprakkale'de (Fonograf aleti ile) 90 kadar türkünün kaydı yapıldı. Geziye Necil Kazım Akses, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin de katıldı. Daha sonra Bartok, Ağustos-Eylül 1937'de derleme gezilerini Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Halil Bedi, Tahsin Banguoğlu ile Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon, Rize yörelerinde gerçekleştirdi. Daha sonra 1938'de Malatya-Diyarbakır-Urfa-Gaziantep-Kahramanmaraş-Seyhan'ı kapsayan geziler Ulvi Cemal, Muzaffer Sarısözen'in katılımıyla yapıldı. Böylece düzenlenen derleme gezileri ile Anadolu'nun müzik potansiyeli ortaya çıkarılmış oldu (Ülkütaşır, 1973; 78).

Bu çalışmaların sonucunda Bela Bartok da Ulusal müziğin oluşturulması için Türkiye'ye gelen Alman müzikalof Prof. Paul Hindemith gibi ulusal müziğin

temellerini oluşturacak halk müziği derlemelerine devam edilmesi gerekliliğini öneriyordu (Tüfekçi, 1985; 1488).

Yapılan özverili çalışmalar sonucunda Paul Hindemith ve Bele Bartok'un da önerdiği gibi Türkiye'de müzik devriminin kaynağının çok sesli müziğe yatkın olan halk müziğinde aranılması gerektiği gerçeği ortaya çıkmıştır. (Yeşil, 2007; 167).

## SONUÇ

Atatürk öncülüğünde başlatılan sanat alanındaki genel politikalarla müzik alanındaki özel politikalar arasında bir uyum görülmektedir. Türkiye'de çağdaş Türk toplumunun oluşumunda yer alması öngörülen çok sesli Batı müziği anlayışı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzun bir süreç içerisinde kurum ve kuruluşlarıyla yerleşmeye başlamıştır.

Atatürk'ün modernleşme projesinde yer alan çok sesli Batı müziği yeni bir yurttaş yeni bir ulus ve onun yeni bir evrensel müzik beğenisinin olması gerekliliği üzerine kurgulanılmıştı. Bu konuda bir diğer düşünce de, Sovyetler Birliği'nde gerçekleştirilen orijinal modern Rus müziğinin bir benzerinin de Türkiye'de gerçekleştirilebileceğiydi. Beş Rus genci 1940'larda ulusal Rus Müzik okulunun kurucusu olarak bütün dünyada "Rus Beşlisi" adıyla tanınıyordu. Benzer bir örneği de Türk beşlisi olarak Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey ve Necil Kazım Aksoy'un adlandırılması bir özlemin ifadesiydi âdeta.

Aslında Atatürk'ün müzikle ilgili esas düşüncesi çok seslilik-tekseslilik ikileminin dışında bir anlayışa odaklanıyordu. Atatürk için önemli olan müzikte evrensel düzeyde bir Türk müziği oluşturmaktı. Çok sesli müzik anlayışı bu amaca varmak için bir teknik zorunluluktan ibaretti.

Böylece bütünüyle çağdaş uygarlığa yönelen, tüm kurumlarıyla köklü dönüşüm geçiren bir ülkede, müziğin yerelden evrensele açılımını sağlayan müzik devrimi ile modern Türk toplumunun çok sesli Batı müziği kültürü köklü temeller üzerine Atatürkçü felsefe doğrultusunda oturtulmuştur.

## KAYNAKÇA

Aköz, Emre, (14 Haziran 2007) "Locada bir (E) General", **Sabah Gazetesi**.

Aksoy, Bülent, (1985), "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musıki ve Batılılaşma", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, 5, İstanbul: İletişim Yayınları, 1212-1235.

**Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, (1997), 1-3, Ankara: TTK Basımevi.

Behar, Cem, (1985), "Ziya Gökalp ve Türk Musikisi", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1225-1227.

Boğaziçi Üniversitesi, (1980), “Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri 08.11.1978’de Yapılan Açıkoturum Konuşmaları”, İstanbul: **Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını**.

**Cumhuriyet**, 20 Teşrin-i Sani, 1930.

Erel, Hasan, (Şubat, 2000), “Atatürk ve Ulusal Müzik”, **Toplumsal Tarih**, 13, İstanbul, 4-11.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, (1939), **Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri**, İstanbul.

Gedikli, Necati, (Eylül, 1984), “Hindemith ve Türk Eğitiminin Temel Sorunları”, **Musiki Mecmuası**, İstanbul, 4-11.

Oransoy, Gültekin, (1985), “Çok sesli Musiki”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 6, İstanbul: İletişim Yayınları, 1517-1530.

Öztuna, Yılmaz, (1969-1976), **Türk Musiki Ansiklopedisi**, 2, İstanbul.

Say, Ahmet, (1995), **Müzik Tarihi**, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2. Baskı.

Sun, Muammer, (1969), **Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları**,

Turan, Şerafettin, (1990), **Türk Kültür Tarihi**, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Tüfekçi, Nida, (1985), “Türk Halk Müziği”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 6, 1483-1488.

Uçan, Ali, (2005), **Müzik Eğitimi**, Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları.

Ülkütaşır, M. Şakir, (1973), **Cumhuriyetle Birlikte Türkiye’de Folklor ve Etnografya Çalışmaları**, Ankara.

Yeşil, Ahmet, (2007), “Türkiye Cumhuriyetinde İlk Derleme Çalışması: Yurdumuzun Nağmeleri Hakkında”, **Türkiye Günlüğü**, 89, 167-184.

Yücel, Ünsal, (1983), **Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk**, İstanbul.



## MÜZİĞİN KİŞİSEL, TOPLUMSAL, ULUSAL VE ULUSLARARASI İŞLEVLERİNİN MÜZİK EĞİTİMİNE ETKİLERİ

**KILIÇ, Tuba\***  
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

### ÖZET

Kişinin içinde yaşadığı müziksel çevre, bilinçli bir yaklaşım, yönlendirme, programlama ve planlama ile sürekli bir gelişim ve değişim göstermektedir. Müziğin ve dolayısıyla müzik eğitiminin, toplumu birleştirici, kaynaştırıcı ve dayanışmayı sağlayıcı etkisiyle ulusal bilinci geliştirme işlevi yanında, uluslararası ilişkilerin kurulması ve geliştirilmesine de katkıları bulunmaktadır. Bu araştırmada, müziğin kişisel, toplumsal, ulusal ve uluslararası işlevlerinin, müzik eğitimi üzerindeki etkileri incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik eğitimi, müziğin kişisel, toplumsal, ulusal ve uluslararası işlevleri.

### ABSTRACT

#### **The Effects of the Personal, Social, National and International Functions of Music on Music Education**

Musical environment people live in shows a continuous development and improvement with the help of a conscious approach, orientation, programming and planning. As well as the effects of music and the music education such as uniting and strengthening the society, increasing the solidarity and raising national awareness, it also contributes to the establishment and development of international relations. This study examines the effects of the personal, social, national and international functions of music on the music education.

**Key Words:** Music education, and the personal, social, national and international functions of music.

### GİRİŞ

“İnsan”, insanlaşma sürecinin bir ürünüdür. İnsanın oluşumu bu sürece bağlıdır, bu süreç yaşanmadan insan olunamaz. İnsan, geçmişten geleceğe doğru “biyopsişik”, “toplumsal” ve “kültürel” olmak üzere birbirini tamamlayıp bütünleyen üç ana evrim geçirir. Geçirdiği evrime bağlı olarak “biyopsişik,

---

\* Araştırma Görevlisi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Teknikokullar/Beşevler-ANKARA.

toplumsal ve kültürel bir varlık” olarak tanımlanan insan, canlılar arasındaki özel, üstün ve ayrıcalıklı konumunu-durumunu, geçirdiği bu üçlü evrime, özellikle kültürel evrime borçludur (Uçan, 2005; 7).

“Kültür”, maddî ve manevî her şeyi işlemek ve geliştirmektir. İnsan ve kültür ilişkisinde insanın yaşadığı işlediği ve kullandığı her şey kültürün bir parçasını oluşturmaktadır. “Kültür ve sanat, ne siyasal ve ekonomik düzenden (ideolojiden), ne de bu düzenin getirdiği bireysel ve toplumsal davranış kalıplarından soyutlanarak ele alınabilir (Adorno, 1998; 193). Öyleyse, müzik ve ona bağlı tüm eylem ve inançlar kültürün bir parçasıdır. Çünkü müzik, insan yaşamının ve evrenin var oluşunun her döneminde olmuştur.

Müzik, duygu, düşünce, izlenim ve tasarımları ve başka gerçeklerin de katkısıyla belli durum, olgu ve olayları, belli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirerek, biçimlendirilmiş seslerle işleyip, anlatan estetik bir bütündür. Herkesin anlayabildiği ve anlayabileceği yegâne dildir (Uçan, 2005; 10). Müzik hem bir sanat, hem de bir bilimdir. Duygusal olarak algılanışının yanı sıra akıl ile de kavranabilir. Bu özelliği ile bireyin ve toplumun duyuş ve biliş açısından durumunu belirlediği gibi, gelişim ve değişimini de sağlayan organik bir yapıdır. Müzik, bütün sanatlar içinde yapısı gereği insan duygularını en çok kavrayan, insanı büyüleme gücü en yüksek olan sanattır. Müzik ile insana ait huzur, sükun, neşe, itaat, aşk, tahayyül, hiddet, huzursuzluk, isyan, çılgınlık, hırs gibi duygular arasında ilişkiler vardır.

Müzik bireyi psikolojik bakımdan yönlendirmekte, eğitmekte ve disipline etmektedir. Müziği insandan, insanı müzikten ayırmak mümkün değildir. Krezschner’in ifade ettiği gibi; “müzik derinden etkileyici bir konuşma sanatıdır”. Goethe’ye göre ise; müzik kendini en iyi ruhta ifade eder ruh ise kendini en iyi müzikle ifade eder. Brandl-Rösing’e göre; “Müzik çeşitli dünya görüşleri, değer sistemleri ve yaşam biçimlerinin belirlediği kültürel bir olgudur.” Graf’a göre ise; “Müzik, çevre sorunlarını çözücü, hatta üstesinden gelici işlevleriyle de evrensel bir nitelik taşır”

“Bireyler, kümeler, topluluklar ve toplumlar arasındaki benzerlik ve ayrılıkların ortak nedeni kültürüdür” (Güvenç,1976; 244). Müzik, söz konusu benzerlik ve benzemezlikleri simgelemede başta gelen kültür öğelerinden biridir.

Kalp ve nabız atışımız ile nefesimiz, belirli bir ritme sahip olan vücut mekanizmamızın, ritmik işleyişine bağlıdır. Nefes, ses gibidir. Söze ve kelimeye benzer. İster içimizde, isterse dışımızda alınsın, her nefes bir sestir ve bu ses, müziğin ta kendisidir. Yani insan, sürekli olarak bir müzik dünyasının içinde nefes alıp vermektedir. Güzellik, güç ve sihir içeren ve tüm kalıpların ötesine geçerek, insan ruhunu yüceltici bir etkiye sahip olan tek sanat dalı, müziktir denilebilir.

İşitme yeteneği kazanıldığı andan itibaren yaşama giren müzik, ana karnında, kucağında, beşikte, evde, sokakta, okulda, taşıt araçlarında, radyo-televizyonlarda, sinemalarda, tiyatrolarda, konser salonlarında, tören ve toplantılarda insanın yanı başında yer alır, onu kucaklar, sarar, etkiler. “İnsan, daha doğmadan (annesi yoluyla) dolaylı olarak müzikten etkilenir; doğumdan sonraki bebeklik döneminde ninni vb. müziklerle uyur; erken çocukluk yıllarında saymacalar, tekerlemeler ve müzikli oyunlarla oynar; geç çocukluk ve gençlik dönemlerinde çeşitli müziklerle daha yoğun ve zengin ilişkiler içine girer. Yetişkinlik yıllarında çok çeşitli, çok yönlü ve kapsamlı bir müzik ortamı içinde yaşar; yaşlılık yıllarında da müzikle olan yoğun, kapsamlı ve derin ilişkilerini sürdürür”. “Doğduğu çevrede müzikle etkileşim içinde olan birey, müzikle ilgili olarak birtakım davranışlar kazanır. “Dinleme”, “benzetme”, “oynama”, “mırıldanma”, “söyleme”, “tıngırdatma”, “çalma”, “yaratma”, “eleştirme”, “beğenme”, “beğenmeme” bu davranışlardan başlıcalarıdır. Bu davranışlar kazanıldıkça birey, müzikle ve müzik çevresiyle daha bilinçli, daha bilgili ve daha etkili bir etkileşim içine girer. Bu davranışlarla bağlantılı olarak ayrıca, “müzikle uyuma”, “müzikle oynama”, “müzikle yürüme”, “müzikle dinlenme”, “müzikle eğlenme”, “müzikle öğrenme”, “müzikle çalışma”, “müzikle anlaşma”, “müzikle kendini aşma” vb. daha kapsamlı ve çok yönlü davranış örüntüleri geliştirir” (Uçan, 2005; 13).

Müzik, bireyin kendini ve becerilerini geliştirmesi için bir araçtır. Olumlu etkisi olan müziklerle ilgilenen insanlar, diğer akademik, kültürel ve sosyal alanlarda daha başarılı olmakta, kendilerine olan güvenleri artmaktadır (Lehr, 1998; 26-27).

Müziğin insan yaşamındaki yeri ve önemini en çarpıcı biçimde ifade eden Ulu Önder Atatürk olmuştur. Atatürk, 14 Ekim 1925'te İzmir Kız İlköğretmen Okulu'nda öğrencilerle görüşürken, “Hayatta mûsikî lâzım mıdır?” şeklindeki bir soruya şöyle cevap vermiştir: “Hayatta mûsikî lâzım değildir, çünkü hayat mûsikîdir. Mûsikî ile ilgisi olmayan yaratıklar insan değildir. Eğer söz konusu olan insan hayatı ise müzik, kesinlikle vardır. Mûsikî, hayatın neş'esi, rûhu, sevinci ve her şeyidir” (Uçan, 1997; 12).

Bir toplumun müzik yaşantısı; bireysel, toplumsal, ulusal, uluslararası, kültürel, ekonomik ve eğitsel koşullardan etkilenmektedir. Ayrıca, yaşanılan coğrafya ve onunla ilgili folklorik özellikler, eğitsel faktörler, sosyal çevre, iletişim araçları ve müzik teknolojisi ile olan etkileşimler sonucu kişinin yaşamına katılan çeşitli müzikler, bu müziklerin yaratıcıları, seslendirici ve yorumlayıcıları zaman içinde onun duygu, düşünce, beğeni ve beceri birikimlerini etkilemekte ve müziksel gereksinimlerini karşılamaktadır.

### **Müziğin insan yaşamındaki işlevleri şöyle sıralanabilir;**

1. Bireysel (Kişisel) işlevler,
2. Toplumsal işlevler,

3. Ulusal / Kültürel işlevler,
4. Uluslararası işlevler,
5. Ekonomik işlevler,
6. Eğitimsel işlevler.

### **Yöntem**

Bu araştırma, betimsel tarama yöntemi kullanılarak hazırlanmıştır. Araştırma, “müziğin kişisel, toplumsal, ulusal ve uluslararası işlevlerinin, müzik eğitimi üzerindeki etkilerini” saptamak amacıyla yapılmıştır.

### **Müziğin Kişisel (Bireysel) İşlevleri**

Müziğin kişisel işlevleri; müziğin, kişi üzerindeki işgörülerini kapsamaktadır. Bu işgörüler, bireyin sağlıklı ve dengeli, kendine özgü bir kimlik ve kişilik geliştirebilmesinde önemli rol oynar. Müzik sayesinde birey, belirli bir yeterlilik ve yetkinlik düzeyine erişebilmek için gerekli davranış değişikliklerini kazanır (Uçan, 1997; 14). Bu doğrultuda müziğin kişisel işlevleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yaşamındaki durağanlığı devingenleştirme, devingenliği durağanlaştırma ve giderek bunları belirli bir devingenlik ya da durağanlık düzeyinde tutma,
2. Bireyi ilkel dürtülerden arındırma (bireydeki bu tür dürtüleri ortaya çıkarma-ifade etme-boşaltma ve böylece bireyi onlardan arındırma),
3. Bireyde, müzik yapma, müzik yaratma, müzik dinleme (tüketme), müzikle oynama vb. etkinlikler yoluyla; fiziksel, devinişsel, duyuşsal ve bilişsel yönlerden sağlıklı bir arınım ve doyum sağlama,
4. Bireyi sağlıklı bunalım ve gerilimlerden uzak tutma, sağlıklı bir bunalım ve gerilim içine sokma, bireyin içinde bulunduğu bunalım ve gerilim durumunu sağlıklı bir düzeyde tutma,
5. Bireyin devinimlerini dengeleme, devinimlerdeki ritimsel akışı düzenleme, bireyin devinimlerini denetleme yeteneğini geliştirme, böylece bireye doğru-dengeli-rahat-yeterince gevşek ve yumuşak bir bedensel duruş ve deviniş olanağı sağlama,
6. Bireyin kendini tanımasına, kendine güvenini artırmasına, kendini kanıtlanmasına, kendini gerçekleştirmesine, kişiliğini geliştirmesine, yaşamını zenginleştirmesine ve böylece kendisine daha sağlıklı, mutlu bir yaşam kurmasına olanak sağlama, katkıda bulunma,
7. Bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yeteneklerini geliştirmesine katkıda bulunma; bireyin bilişsel-duyuşsal-devinişsel gelişimini hızlandırma,
8. Bireydeki yaratıcı gücü uyandırma, bireyin yaratma yeteneğini zenginleştirme ve onun gelişimini hızlandırma,
9. Bireydeki girişme-deneme-kullanma-uyarlama-değiştirme-geliştirme eğilimlerini güçlendirme,

10. Bireye sesini ve ses üretme organlarını daha iyi tanıma, daha etkili ve verimli biçimde kullanma ve denetleme yeteneği kazandırma,

11. Bireyin artan/boş zamanlarını etkin olarak ve zevkli uğraşlarla değerlendirmesine olanak sağlama,

12. İş, çalışma ve üretim yerlerindeki tekdüzeliği giderme, tinsel/tensel yorgunluğu azaltma, çalışma zevki ve sevinci yaratma, başkasıyla gereksiz yere konuşmadan alıkoyma, başkasını rahatsız etmeme; böylece bireyde düzenli, etkili, verimli ve mutlu bir çalışma alışkanlığı oluşmasına katkıda bulunma. Bireyin dikkatini toplamasına, farkına varma-belleme-anımsama-düşünme vb. yeteneklerinin gelişmesine, duygularını güçlendirme ve denetlemesine, kendini anlamasına ve anlatmasına ve kendisi hakkında olumlu görüş geliştirmesine katkıda bulunma,

13. Bireysel sağaltımda (tedavide) kullanışlı bir araç ve etkili bir yol/yöntem olma (müzikle sağaltım/müzik yoluyla sağaltım),

14. Bireysel ve gruplu danışmada, zihinsel özürülü ve otistik çocukları tedavide ya da iyileştirmede, uyumsuz çocuklardaki uyum bozukluklarını gidermede, sinirsel-tinsel rahatsızlıkları gidermede etkili bir uyarıcı ya da araç olma,

15. Belli duyguları inceltme ve yüceltmeyi kolaylaştırma,

16. Bireyin içinde yaşadığı doğal, toplumsal ve kültürel çevreye duyarlılığının artmasına, gelişmesine ve derinleşmesine olanak sağlama,

17. Bireyin çalışma, iş yapma, yaratma, disiplin, sorumluluk, başarı, güven, coşku, beğeni, sevgi duygularını uyandırma-geliştirme-kökleştirme-zenginleştirme-derinleştirmeye olanak sağlamaktır (Uçan, 1997; 15).

### **Müziğin Toplumsal İşlevleri**

Müzik, toplumu oluşturan bireyler arasındaki etkileşimleri, toplumların birbirleriyle olan ilişkilerini düzenleyip, toplumsal ve toplumlararası anlaşma, dayanışma, paylaşma ve kaynaşmayı sağlar (Uçan, 1997; 13). “Toplum” ise: “Sosyal gereksinimlerini karşılamak için etkileşen ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıda insanın oluşturduğu bir birlikteliktir” (Fichter, 1994; 73). Fichter’e göre; herhangi bir toplum incelenirken kişilerden çok gruplar üzerinde odaklanılması gerekmektedir. Toplumu oluşturan grup/gruplar:

- a. İki veya daha fazla bireyden oluşan,
- b. Üyeleri arasında etkileşimi bulunan,
- c. Ortak değerleri, kuralları olan,
- d. İçinde üyelerinin yerlerinin ve rollerinin belli olduğu,
- e. “Biz” bilinci taşıyan,
- f. Sürekli olarak bir arada bulunan,

g. İnsan ihtiyaçlarını karşılamak için, bir araya gelmiş insanlar birliğidir (Kocacık, 1997; 92). Örnek: aile, arkadaş, akraba, eğitsel, sportif, mesleki, ekonomik vb.

“Müziğin toplumsal işlevi demek; müziğin, toplum üzerindeki işgörüsü demektir. Bu işgörüler, “bireyler, birey ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında anlaşma, dayanışma, kaynaşma, paylaşma, işbirliği yapma, birleşme ve bütünleşme sağlanmasında müziğin oynadığı rolleri kapsar” (Uçan, 1997; 29). Bu doğrultuda müziğin toplumsal işlevleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Bireyler (kişiler) arasında bağ kurma, duygu-düşünce-tasarım-izlenim alışverişi sağlama ve giderek ortak duygu-düşünce-tasarım-izlenim oluşturma.

2. Bireyin toplumsallaşmasını kolaylaştırıp hızlandırma: Müzikli etkinlikler yoluyla grup çalışmalarına katılma, grubun üyesi olma, grubun içinde dikkati çekme, gruba kendini kabul ettirme, grubun içinde toplumsal güven kazanma vb. özellikler oluşturup geliştirme.

3. Bireyler arasında, birlikte müzik yapma yoluyla, etkileşme, işbölümü-yardımlaşma-dayanışma-uyuşma-paylaşmayı geliştirip güçlendirme.

4. Birlikte çalışma sırasında bireylerin sorumluluk alma, aldığı sorumluluğu yerine getirme, yeni sorumluluklara hazır olma özelliklerini geliştirmelerine katkıda bulunma,

5. Bireylerin birbirlerine karşı açık, esnek, anlayışlı, hoşgörülü, saygılı, sevgili ve insancıl olmalarını sağlama,

6. Toplumsal iletişimde, etkileşme, anlaşma, birleşme, dayanışma, kaynaşma ve bütünleşmeyi kolaylaştırma-hızlandırma-güçlendirme-pekiştirme,

7. Doğa, yurt, insan, toplum, ulus sevgisini toplumu oluşturan birey, küme, kesim, kurum ve kuruluşlar arasında yaygınlaştırma,

8. Toplumsal iletişimi-etkileşimi kolaylaştırma-hızlandırma-yoğunlaştırma (törenlerde-şölenlerde, radyoda-televizyonda günün belli saatlerinde belirli müziklerin yer alması, temelde böyle bir işgörüden kaynaklanır) (Uçan, 1997; 30).

### **Müziğin Ulusal İşlevleri**

Müzik, kültürün temel öğelerinden biridir. Hem bireysel hem de toplumsal kültürü ve kültürel özelliklerin oluşmasına katkı sağlar. Kültür ise; ulusların özünü, kimliğini, yapısını, yaşayışını, değer yargılarını, tarihten aldığı özelliklerini içine alan, o ulusu oluşturan bireyleri ve toplulukları ortak çatı altında toplayan birleştirici, kaynaştırıcı, güçlendirici dinamik bir yapıdır (Kılıç, 2002; 6).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde (**Güncel Türkçe Sözlük**) “ulus” kavramı, “çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğuna ulus denir.” şeklinde

tanımlanmıştır (www.tdk.gov.tr). Bu birliğin oluşmasını sağlayan öğelerin tümü ise kültürü meydana getirir. Bu doğrultuda, “kültür”ün ve “ulus”un birbirini tamamlayan ve ayrılmaz bir bütün oldukları gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Müzik, kültürel unsurların paylaşılması, korunması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli rol oynar. Ayrıca çeşitli kültürlerarası ilişkileri (gerek birey ve gerekse de toplumsal açıdan) geliştirir, pekiştirir, güçlendirir, çeşitlendirir ve zenginleştirir; kültürel kimliğin ve kişiliğin oluşmasında, korunma ve geliştirilmesinde müziğin işlevi yadsınamaz. Her ulusun kendine özgü sahip olduğu bir kültürü vardır. Bu bakımdan, kültüre ait özellikler aynı zamanda ulusa ait özellikler demektir. Müziğin ulusal/kültürel işlevi demek, müziğin ulus/kültür üzerindeki işgörüsü demektir. Bu doğrultuda müziğin ulusal işlevleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Müzik kültürün bir ögesidir. Kültür de ulusun özünü yansıtır ve kültürün diğer öğeleriyle etkileşir (onlardan etkilenir, onları etkiler).

2. Müzik, ulusal yaşamda, “geçmiş” ile “şimdi”, “şimdi” ile “gelecek” ve böylece de “geçmiş” ile “gelecek” arasında bağ kurar. Bunun doğal bir sonucu olarak da belli ulusal özelliklerin görelî sürekliliğini sağlar (Uçan, 1997; 33).

3. Müzik bir kültür ögesi olarak, içinde oluşup biçimlendiği ulusun özelliklerini taşır.

4. “Bireyler, kümeler, topluluklar ve toplumlar arasındaki benzerlik ve ayrılıkların ortak nedeni kültürdür” (Güvenç, 1976; 28). Müzik, söz konusu benzerlik ve benzemezlikleri simgelemede başta gelen kültür öğelerinden biridir.

5. Her ulusun bir ses sistemi vardır. Toplumun müzik yapıtlarında kullanılan sesler, sistemli olarak bir araya getirildiği zaman elde edilen ses dizisi (genel dizi) ve bu dizideki belirli seslerden oluşturulan özel diziler, bir bütün olarak “ses sistemi” olarak adlandırılır. “Bir ulusun kullandığı seslerin bütünü (genel dizi) ve seslerden yapılmış özel diziler o ulusun müziğinin ses sistemini oluşturur” (Zeren, 1978; 51).

6. Uluslar müziklerini biçimlendirirken, kendi müzikleri doğrultusunda kendisini yeniden biçimlendirir. Bu biçimlendirme-biçimleme sürecinde temel öge, kültürün hem nedeni hem de sonucu olan “insan”dır (Kağıtçıbaşı, 1977; 11).

7. Ulusal duygu-düşünce-tasarım-izlenimler oluşturma; oluşan ulusal duygu-düşünce-tasarım-izlenimleri geliştirme (pekiştirme-kökleştirme-zenginleştirme-derinleştirme),

8. Ulusal birliği simgeleme (ulusal marşımız “İstiklâl Marşı” ulusal birliğimizi simgeleyen bir müziktir) (Uçan, 1997; 33).

Bir ulusun millî duygularının özü, ulusal marşlarda görülebilir. Bohn, ulusal marşları “ulusların savaş, zafer ve yenilgileri, umut ve beklentileri konusunda canlı belgelerdir” şeklinde nitelendirmektedir (Bohn, 1908; 2).

Türkiye'nin kültürel çeşitliliği ve zenginliği, sanatın ve alt basamağı olan müziğine de yansımıştır. Halk müziğimiz, yüzyıllardır gerek yazılı, gerekse sözlü olarak nesilden nesile aktarılmış kültürel hazinelerimizdendir. Bu hazinenin korunması, yaşatılması ve çağdaş yöntemlerle işlenerek farklı uluslar ile paylaşılması, müzik eğitimi ve bu bilince sahip müzisyenler, öğretmenler, yöneticiler aracılığıyla mümkün görünmektedir. Bu konuda bize her zaman yol gösterici tazeliğini koruyan Atatürkçü çağdaşlaşma-kalkınma modeli, özünde ulusa, halka, ulusun ve halkın çabasına, ülkenin birikimine dayanır. Bu işi başarmada ülke insanına güvenir, onu onurlandırır (Kili, 2003; 402-403).

ATATÜRK'e göre; Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür, kendi kültürü, yani ulusal kültürüdür. Ulusal kültür ancak bilim ve tekniğin yardımı ve yol gösterici ilkeleri doğrultusunda gelişip yükselebilir.

### **Müziğin Uluslararası İşlevleri**

Müziğin uluslararası işlevleri; müziğin, uluslararası ortamda oluşturduğu işgörüleri demektir. Uluslar müzik yoluyla kendi uluslarına özgü değerleri tanıma ve paylaşma olanağı bulabilirler. Buna bağlı olarak kültürlerinde var olan tüm öğeler de, müzikleriyle birlikte kendi çevrelerinden çıkar ve dünyadaki farklı uluslara ulaşır.

Müziğin uluslararası işgörüsünün asıl amacı; her ulusun kendine özgü niteliklerini ortaya çıkarırken farklı güçlerin yan yana yaşamasına olanak vermek ve gerçek bir uyum sağlamaktır. Eski-yeni, geleneksel-çağdaş, Asyalı-Avrupalı ikilikleri bu yolla tümden ortadan kalkmış olur (Chevassus, 2004; 68).

Müzik, uluslararası (toplumlararası) ilişkilerin kurulmasını, korunmasını, geliştirilmesini kolaylaştırma; böylece duygu-düşünce-tasarım-izlenim alışverişi, dostluk, işbirliği, kardeşlik ve barış ortamının oluşup gelişmesine olanak sağlamaktadır (Uçan, 1997; 33).

İletişim çağın en önemli güçlerinden biridir. Bu işlevlerin gerçekleşmesinde önemli bir yeri bulunan iletişim araçlarına şüphesiz ki büyük görevler ve bunlara bağlı sorumluluklar düşmektedir. Yaygın iletişim araçlarının ve teknolojinin, sunduğu çeşitli olanaklarla, ulusal ve uluslararası alanlarda, ilişki ve etkileşimi sağlama, kolaylaştırma ve geliştirme özelliği bulunmaktadır.

Müziğin uluslararası işlevleri çok yönlü, çok kapsamlıdır. Aynı zamanda büyük sorumlulukları vardır. Dünyada, meydana gelen doğal afetlerin sonucunda ortaya çıkan sağlıksız koşulların, maddi ve manevi hasarların tedavi ve telafi edilmesine katkı sağlamak amacıyla, müziksel etkinliklerden yararlanılmaktadır. Bununla birlikte, uzun yıllardır Afrika'daki açlık ve susuzlukla mücadele kapsamında yapılan çalışmalar ile özellikle Asya ve Afrika uluslarında yaratılan savaş ortamlarının olumsuz tüm koşullarından etkilenen



halka yardım edebilmek için de, zaman zaman uluslararası konserler ve müziksel etkinlikler düzenlenerek müziğin işgörülerinden faydalanılmaktadır.

### **Müzik Eğitimi**

Müzik Eğitimi, “bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma ya da bireyin (müziksel) davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir” (Uçan, 2005; 30).

Müzik çok eski çağlardan bu yana, eğitimin bir boyutudur. Müzik, toplumsal yaşamın gidişine paralel bir gidiş gösterir. Toplumsal yaşamdaki çeşitli dalgalanmalar, müzikte de kendini gösterir. Bu bakımdan, müziğin insanlar ve toplumlar üzerindeki etkisi, toplumsal olaylara, yaşanan çevreye bağlı olarak olumlu veya olumsuz olabilmektedir. Toplumun geliştirme ve güçlendirmede, müziğin etkisinden olumlu şekilde yararlanmada, kitle iletişim ve eğitim kurumlarının eğitici, düzeyli müzik konusunda göstereceği titizlik önemlidir. Bu bakımdan, genel müzik eğitimi, temel eğitimden başlayarak halkın günlük yaşantısına kadar her basamakta etkin biçimde yer almalıdır (Öz, 2001; 3).

Sanat, “yeterli ve amacına uygun müzik eğitimi almış bireylerden oluşan, sanat kültürü almış aydınlara sahip” toplumlarda rahat soluk alır ve gelişebilir. Müzik sanatı son yüzyıldaki büyük gelişimini geniş ölçüde okul müzik eğitimi ve öğretimine borçludur (Yönetken, 1993; 14). Müzik içerisinde doğal olarak eğitimi barındıran bir alandır.

Müzik Eğitimi temelde üç ana amaca yönelik olarak düzenlenir ve gerçekleştirilir. **Bu temel amaçlar;**

1. Genel Müzik Eğitimi,
2. Amatör Müzik Eğitimi,
3. Profesyonel Müzik Eğitimi.

Bunlardan Genel Müzik Eğitimi, herkese zorunludur (ya da olmalıdır). Amatör Müzik Eğitimi, ilgili-isteklilere ve belirli ölçüde yatkınlığa bağlı olarak ve ortam da göz önünde bulundurularak “özgürce seçmeli”dir. Profesyonel Müzik Eğitimi ise müziğe ilgili olmanın ötesinde belli düzeyde yetenekli, kapasiteli olanlar için belli “sınavlar yoluyla”, “seçilmeli yerleştirilmeli” dir. (Yani seçmek yetmez, seçilmek ve yerleştirilmek gerekir). Müzik Eğitimi, Genel Müzik Eğitimi ile zemine oturur, Amatör Müzik Eğitimi ile doğrulur, ayağa kalkar, Profesyonel Müzik Eğitimi ile de doruğa uzanır, derinlere ulaşır. “Genel” den “Profesyonel”e doğru gittikçe daralır, yoğunlaşır, derinleşir; “Profesyonel” den “Genel”e doğru ise gittikçe genişler, seyrelir ve sığlaşır (Uçan, 1997; 11).

Bireyler üzerinde sevgi, sorumluluk, yaratıcılık duygularının gelişmesine katkıda bulunan müzik eğitiminin amacı, insana müziği sevdirmekten başka,

müzik dinleme ve yargılama becerisiyle birlikte kişinin beğeni düzeyini yükseltmektedir.

Diğer tüm işlevlerin düzenli, etkili ve verimli olmasını sağlamaya yönelik müziksel öğrenme-öğretmeler müziğin eğitimsel işlevlerini oluşturmaktadır (Uçan, 1997; 41).

Bu durumun gerçekleştirilebilmesinde büyük bir oranda müzik öğretmenin kişisel ve mesleki nitelikleri önemli rol oynamaktadır.

Öğretmenin kişisel nitelikleri öğrencinin okula ve derse karşı geliştireceği tutumu etkileyecektir. Etkili bir öğretilerde bulunması gerekli olan önemli bir değişken de, mesleki donanım ve niteliklerdir. Bu nitelikler, genel kültür, alan bilgisi, meslek bilgi ve iletişim becerileridir. Öğretmen, yaşadığı toplumun sosyal ve kültürel özelliklerini bilmelidir. Yerel, ulusal ve evrensel kültür özelliklerini ve değerlerini öğrenciye aktarabilmelidir. Toplumda yaygın olan yanlış inanç ve değerleri uygun bir yaklaşımla düzeltmeli; onların bu değerleri doğru öğrenmelerine yardımcı olmalı ve sağlamalıdır.

Lehr, müzik eğitimi sürecinde öğrencilerin diğer konu ve derslerdeki başarısına dikkat çekmektedir. Lehr'e göre müzik öğrenimi sırasında müzik, öğrenciye diğer konularda başarılı olma konusunda yardım etmekle kalmaz, ayrıca öğrencinin gelişimini de başka hiçbir konu alanının yapamayacağı kadar destekler (Lehr, 1998; 40-42).

“Müziğin insan (birey, toplum) yaşamındaki çeşitli, çok yönlü ve karmaşık işlevleri, eğitime giderek daha çok belirginleşen ve büyüyen bir müziksel içerik, nitelik, genişlik ve kapsam kazandırmaktadır. Bu bağlamda müzik dünyada ve Türkiye’de gerek “genel”, “özengen” ve “mesleksi” eğitimde; gerek “örgün” ve “örgün olmayan” eğitimde ve gerekse ilköğretim öncesi, ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretimde eğitim-öğretim kapsamı içinde önemli bir yer tutmaktadır” (Uçan, 1997; 28).

Müzik eğitimi amaca/sonuca ulaşmayı/erişmeyi sağlayıcı, destekleyici ve kolaylaştırıcı bir eğitim/öğretim yöntemidir (Uçan, 1997; 27). Bu bakımdan, farklı derslerde de müzik ve müzikli etkinliklerden yararlanılmaktadır.

Müziğin kişisel (bireysel) işlevleri dikkate alındığında, müzik eğitimi ders programlarında öğrencileri müziğin kişisel işlevlerini kapsayan etkinliklere yönlendirmek ve bu doğrultuda uygulamaları ve gerekli olan planlı değişiklikleri yapmak öğretmenlerle birlikte, konularında uzman akademisyenlere görev düşmektedir.

Müziğin toplumsal, ulusal ve uluslararası işlevlerinin büyük oranda gerçekleşmesi, bu işlevlerin eğitim kurumlarının eğitim-öğretim programlarında ne kadar yer aldığıyla ilgilidir. Bunların gerçekleşebilmesi, ulusların önce kendi içlerinde, kendilerine ait müzikleri ne kadar tanıyıp, bunları ne kadar eğitim

alanında kullanıyor olmalarına bağlıdır. Bu çalışma ve uygulamalar ise, ulusal müzik bilincinin oluşturulması ve sağlam temeller üzerinde yükseltilmesi amacıyla yapılmalıdır.

Müzik eğitimi, doğru ve uygun tür ve yöntemler uygulamak koşuluyla, bireyin tüm gelişim basamaklarında etkin bir öğretim aracı olarak kullanılabilir.

Eğitimde-öğretimde müziğin kendine özgü bir konu veya çalışma çevresi olması, eğitimin türüne ve düzeyine göre müziğe ders, kol, dal, bölüm, okul, yüksekokul, fakülte ve enstitü biçiminde eğitimsel ve/veya eğitkurumsal bir yapı ve işleyiş niteliği kazandırır. “Müzik için eğitim” kavram ve uygulamalarının belirginleşip yaygınlaşmasıyla, müzik, tüm dünyada ve Türkiye’de gittikçe önem kazanan bir eğitim alanı hâline gelmiştir. Müziğin insan yaşamındaki işgörülerinin yeterince etkili ve verimli biçimde işleyebilmesi için, insanın müzik yoluyla yetiştirilmesi yeterli olmamış, bazı insanların müzik alanının belirli dallarında daha köklü ve derinlemesine yetiştirilmesi zorunlu olmuştur (Uçan, 1997; 43-44).

Ulu Önder ATATÜRK, ulusal temellere dayalı çağdaş bir Türkiye’yi yaratabilmek için, ulusal eğitim işlerini ve kurumlarını gerçekleştirmeyi genç cumhuriyet hükümetinin en başta gelen görevlerinden biri saymaktaydı.

## **SONUÇLAR VE ÖNERİLER**

Toplumu oluşturan gruplar, farklı türde müzikleri dinlemektedir. Ayrıca, farklı türde müziksel etkinlikler düzenlemektedir. Müzikler eğitim yoluyla, bireyler, toplumlar ve uluslar üzerinde hayatın her evresinde, her alanında etkin, faydalı ve geliştirici işlevlerini gerçekleştirmektedirler.

Müziğin bireysel, toplumsal ulusal ve uluslararası işlevleri, eğitim yoluyla okul öncesi, ilköğretim, ortaöğretim ve yüksek öğretim kurumlarında amaçların gerçekleştirilebilmesi için daha etkin ve verimli sonuçlar ortaya çıkaracaktır.

Ulu Önder ATATÜRK, “Yurtta Sulh, Cihanda Sulh” ilkesinden yola çıkarak, “23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı”nı Türk ve dünya çocuklarına armağan etmiştir. O’nun üstün ve eşsiz öngörüsü, farklı kültürlerin ve müziklerin uluslararası işlevlerini dünya için barış, dostluk ve kardeşlik gibi çok önemli kavramların, dünya geleceği olan çocuklar aracılığı ile her yıl hatırlanmasını ve yaşatılmasını sağlamaktadır.

Bu anlamda müzik öğretmenlerine önemli sorumluluklar almaktan kaçınmamalıdır. Buldukları bölge şartları ne olursa olsun geleceğimiz olan çocuklarımız ve gençlerimiz için gerekli imkânları ve kaynakları temin edebilmek için çaba göstermeli, emek vermelidirler. Müzik öğretmenleri çağın gerektirdiği teknolojik olanaklardan mümkün olduğunca yararlanmaya çalışarak birlikte alana uygulanabilir teknolojik gelişmelerden haberdar olmalı ve bu konuda sahip oldukları donanımlara yenilerini eklemeli ve

geliştirmelidirler. Müzik öğretmeni, ülkemizde ve dünyadaki gelişmeleri yakından izlemeli, gerektiğinde bu gelişmeleri öğrencileriyle paylaşmalıdır.

Müzik eğitime yaklaşım; toplumun geçmişi, bugünü ve yarınıyla bağlarını koparmadan, çağı bütünsel bakımdan kavrayarak iyi planlanmalıdır. Ayrıca uluslara özgü müzik kültürünün korunması ve insansal değerler gözetilerek değerlendirilmesi gittikçe üzerinde önemle durulması gereken konulardır.

Müziğin çok sayıda insana ulaşmasına yardımcı olan iletişim araçları, müzik etkinlikleri ve müzisyenler ile ilgili toplumu bilgilendirmede önemli bir yere sahiptirler. Müziğin eğitsel, yönetsel ve kültürel sorunlarını topluma iletme işlevini de üstlenmektedirler. Ulusal ve uluslararası yapılan yayınlar ve teknolojik gelişmelerle, toplumlar güncel müzik olayları hakkında bilgilenmektedir. Bununla birlikte toplumlara hizmet eden yasal yayın organları, bireyleri, dolayısıyla da toplumları ve ulusları eğitsel anlamda bilgilendirme, etkileme ve müziğin tüm işlevlerine hizmet edebilecek kapasitedeki güçlerini kullanmalıdırlar.

#### KAYNAKÇA

Adorno, T. W., (1998), **Minima Moralia**, (Çev.: Orhan Koçak-Ahmet Doğukan), Metis Yayınları, İstanbul.

Bohn, E., (1908), **Die Nationalhymnen der europäischen Völker**, Breslau (Verlag M.&H.Marens) Belke Horst: "Gebrauchstexte".

Chevassus, B. R., (2004), **Müzikte Postmodernlik**, (Çev.: İlhan Usmanbaş), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Fichter, J., (1994), **Sosyoloji Nedir?**, Ankara.

Güvenç, B., (1976), **Sosyal ve Kültürel Değişme**, Temmuz, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, D Serisi: 21. Ankara.

Kağıtçıbaşı, Ç., (1977), **İnsanlar ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş**, Cem Ofset Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.

Kılıç, T., (2002), **Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Bireysel Ses Eğitimi I-II Dersinde Türkçe'nin Doğru Kullanımının Değerlendirilmesi**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Kili, S., (2003), **Atatürk Devrimi, Bir Çağdaşlaşma Modeli**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 8. Basım, İstanbul.

Kocacık, F., (1997), **Toplumbilim** (Ders Notları), Sivas.

Lehr, M., (1998), "Brain Building Subject", **Teaching Music**, Vol: 6, Sayı: 3, Reston: TheNational Association for Music Education.

Öz, B. N., (2001), "İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi", **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt: 14, Sayı: 1, Bursa.

Uçan, A., (1997), **Müzik Eğitim Temel Kavramlar, İlkeler, Yaklaşımlar**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Uçan, A., (2005), **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum**, Evrensel Müzikevi, 3.Basım, Ankara.

Yönetken, B. H., (1993), **Türkiye'de Müzik Eğitiminin Önemi; Müzik Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Zeren, A., (1988), **Müziğin Fiziksel Temelleri**, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya.

#### **WEB**

<http://www.tdk.gov.tr/TDKSOZLUK/sozbul.asp?kelime=ulus&YENIARA MA=+++Ara+++>



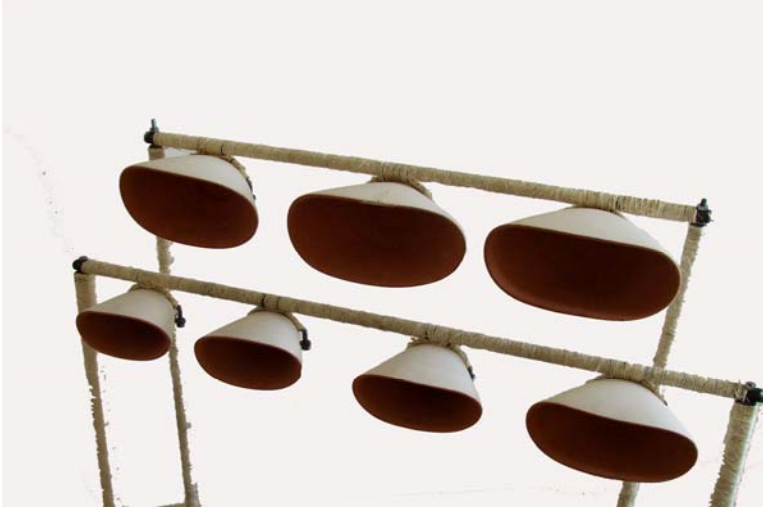
**BİLDİRİLERDEKİ RENKLİ RESİMLER  
THE COLOURED PICTURES OF THE PAPERS  
ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ И ФОТОГРАФИИ**



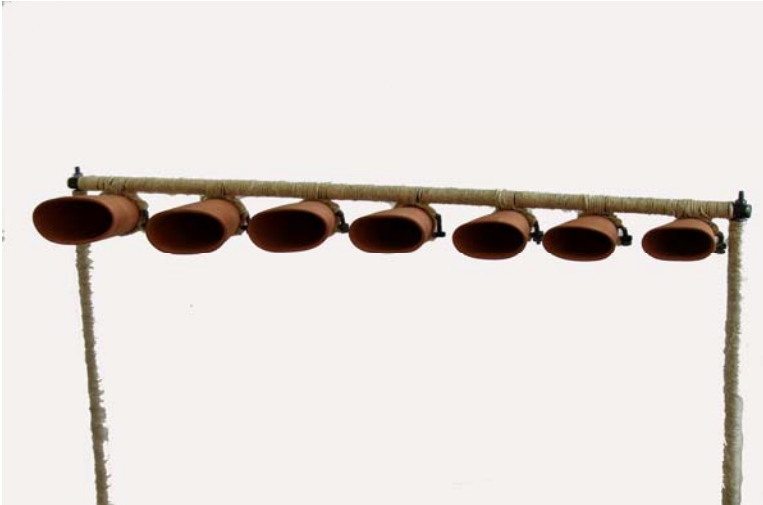


**UDU'NUN AFRİKA GERÇEKLİĞİ KORUNARAK ANADOLU  
BİRİKİMİNİN VERİLERİYLE YENİ RİTİM ALETLERİNİN  
TASARIM SERÜVENİ**

**BAYKAL, Zafer  
TÜRKİYE/TURPIYA**



**Resim 1**



**Resim 3**



**Resim 6**



**Resim 7**



**Resim 8**



**Resim 9**



**Resim 10**



**Resim 11**



**Resim 12**



**Resim 13**



**Resim 14**



**Resim 15**



**Resim 16**



**Resim 17**



**Resim 18**



**Resim 19**

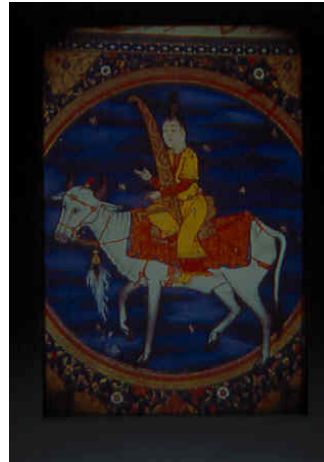


**ÇENG: BİR ÇALGININ TOPLUMSAL CİNSİYET ÜZERİNDEN  
KADIN SİMGESİ OLARAK KUZEY HİNT, TİMUR VE  
OSMANLI SARAYLARINDAKİ GÖRSEL MALZEMELER  
ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**

**BEŞİROĞLU, Ş. Şehvar- KOÇAN, Günay**  
TÜRKİYE/TURCIЯ



Asur silindir mührü üzerinde Tanrıça Iştar arpa ile birlikte, Tanrı Ea'nın önünde betimlenmiş. (Anadolu'da Asur ticaret kolonilerinden biri olan Konya Karahöyük'te bulunmuş, MÖ 1750)



Arp Çalan Tanrıça Iştar (MÖ 1750) ve Osmanlı Dönemi'nden Bir Astronomi Kitabında Venüs Gezegeninin Simgesi Olarak Çeng Çalan Kadın (17. Yüzyıl)



**Antik Mısır'dan Kadın Arp Çalgıcıları**



**İran Türkmen Sarayı'ndan Müzikal Öğelerin Yer Aldığı İlk Minyatür, 14. Yüzyıl Şiraz, Moğol Dönemi-Çeng, Kopuz, Daire Çalgıcıları**



**Fatih Dönemi Minyatüründe  
Çeng Çalan Kadın Müzisyen**



**Venus Simgesi 17. Yüzyıl**



**17. Yüzyıla Ait Bir Harem Eğlencesi Tasviri**

## TÜRK MUSİKİSİ İCRASINDA ARMUDÎ KEMENÇE VE GEÇİRDİĞİ TEKNOLOJİK GELİŞMELER

ÇOLAKOĞLU, Gözde-EKEN, Merve  
TÜRKİYE/TURCIYA



**Resim 3:** Geleneksel Lyra (Yunanistan)



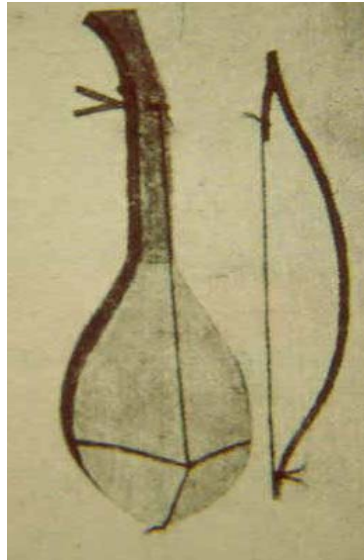
**Resim 4:** Gadulka (Bulgaristan)



**Resim 5:** Kastamonu Kemanesi



**Resim 6:** Yörük Kemanesi



**Resim 7:** Keman-ı Kıptî



**Resim 8:** Enderûnî Fazıl'ın *Hubanname* ve *Zenanname* adlı eserinde verdiği meyhane *kaba saz* icrası resminde eski bir İstanbul meyhanesinde *kemençe* ve *lavta* birlikte çalınmakta, bu iki çalgı eşliğinde bir *köçek* oynamaktadır.



**Resim 9:** Enderûnî Fazıl'ın *Hubanname* ve *Zenanname* adlı eserinde verdiği kır eğlencesi resmi<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Kemençe* icracısının yürürken çalgısını icra etmesi; *kemençe*nin geleneksel Yunan düğün ve eğlencelerinde olduğu gibi ayakta çalınabildiğini göstermektedir. Osmanlı topraklarına görev için



**Resim 10:** 1805-1890 yılları arasında yaşamış olan Fransız ressam Auguste Mayer'in İstanbul'da bir kahvehaneyi resmettiği ve "suyun yanındaki kafe" anlamına gelen *Café au bord de la Corne d'Or* (1856) adlı tablosunda; *kemençe* ve *lavta kaba saz* icrasında bulunmaktadır.



**Resim 21:** Baron Baronak<sup>2</sup> Yapımı Üç Telli Kemençe

gelmiş elçi ve gezginlerden biri olan ve 1746'da İstanbul'da bulunan İngiliz M. Porter'ın *Rumların İstanbul'da dans edip, şarkı söylerken, lyra icra ettiğini belirtmesi* de; o dönemde çalgının ayakta çalınabildiğini doğrulamaktadır (Simopoulos, 1973; 213-214).

<sup>2</sup> Ermeni asıllı, ünlü *kemençe* yapımcısıdır (1834-1900). Şekilde görülen *üç telli kemençe*, Baronak tarafından yapılmış ve Cemil Bey tarafından icra edilmiştir.



**Resim 22:** Sefer Yücel Açın Yapımı Dört Telli Kemençe



## İRAN TÜRKLERİNDE MÜZİĞİN ULUSAL İŞLEVİ

KAFKASYALI, Yavuz Selim  
TÜRKİYE/TURÇIA



Saz Daire/Tef/Balaban/Zurna



Garmon



**D zele (Goşas ms m)**



**D mbek/Dümbelek/Tombek**



**Yassı Davul**



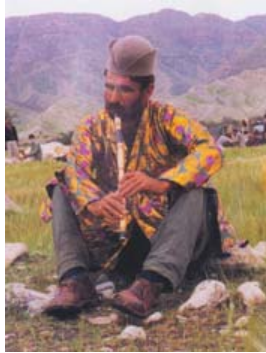
** avır (Ney)**



**Dutar**



**Kemence**



**Dilli Dūdük**



**Kaşıkay Setarı**



**Büyük ve Küçük Nağara**



**Nağara ve Kerine (Büyük Zurna)**

**A COMPARATIVE VIEW OF THE MEY, BALABAN, AND  
DUDUK AS ORGANOLOGICAL PHENOMENA**

**KARAHASANOĞLU, Songül**  
TÜRKİYE/TURÇIЯ



***The Mey***



***The Mey***



*The Balaban [balaman, yasti balaman]*



*The Balaban [balaman, yasti balaman]*



*The Duduk*