

TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE
KURUMSALLAŞMA VE İCRA-
TERMİNOLOJİ-METOT-SİSTEM
SORUNLARININ ÇÖZÜM
YOLLARI ULUSLARARASI
SEMPOZYUMU

BİLDİRİLER KİTABI

30 Kasım-03 Aralık 2023



Editör
Prof. Dr. Ahmet FEYZİ



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

**TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE
KURUMSALLAŞMA VE İCRA-TERMİNOLOJİ-
METOT-SİSTEM SORUNLARININ ÇÖZÜM
YOLLARI ULUSLARARASI SEMPOZYUMU**

30 Kasım-03 Aralık 2023

ANKARA

-BİLDİRİLER-



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI



T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 689
Bilimsel Toplantılar Dizisi: 221

ISBN: 978-975-17-6118-7

**TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE KURUMSALLAŞMA VE İCRA-TERMINOLOJİ-
METOT-SİSTEM SORUNLARININ ÇÖZÜM YOLLARI ULUSLARARASI
SEMPOZYUMU -BİLDİRİLER-**

Editör: Prof. Dr. Ahmet FEYZİ

Hazırlayanlar: Prof. Dr. Erhan ÖZDEN
Doç. Dr. Zeki ERASLAN
Dr. Öğr. Üyesi Gökten AY

© Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı - 2025
E-Yayın

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı
Üniversiteler Mah. Toplum Cad. No.: 5 06800 Çankaya/ANKARA
Tel: 0312 284 34 18 • Belgegeçer: 0312 284 34 65
www.akmb.gov.tr

Grafik Tasarım: Neyir Matbaacılık

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ AYDIN SAYILI KÜTÜPHANESİ KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

Türk Müzik Kültüründe Kurumsallaşma ve İcra-Terminoloji-Metot-Sistem Sorunlarının Çözüm Yolları Uluslararası Sempozyumu (2023: Ankara, Türkiye)

Türk müzik kültüründe kurumsallaşma ve icra-terminoloji-metot-sistem sorunlarının çözüm yolları uluslararası sempozyumu 30 Kasım 2023-03 Aralık 2023, Ankara : Bildiriler [e-Kitap] / editör: Ahmet Feyzi. — Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı , 2025.

375 sayfa: belge, fotoğraf, grafik, nota, resim, tablo ; 24 cm (AKDITYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını; 689 . Bilimsel Toplantılar Dizisi ; 221)

Bibliyografik bilgi içerir.
ISBN: 9789751761187

1. MÜZİK -- TÜRKİYE -- TARİH
2. TÜRK MÜZİĞİ -- TARİH
3. GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ -- TARİH
4. TÜRK MÜZİĞİ -- SEMPOZYUMLAR
5. TÜRK MÜZİĞİ -- BİLDİRİLER -- KONGRELER
6. TÜRKİYE -- GÜZEL SANATLAR -- MÜZİK
7. TÜRKİYE -- MÜZİK -- EĞİTİM
8. TÜRK MÜZİĞİ -- TARİH -- İNCELEME

I. Feyzi, Ahmet II. e.a III. dizi
781.69

Uluslararası Yayınevi

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı 1983 yılında kurulmuş olup 41 yıldır uluslararası düzeyde faaliyet göstermektedir. “Tanınmış Uluslararası Yayınevi” kategorisinde yer alan AKM; yayımladığı özgün bilimsel kitaplar, çeviri eserler (Almanca, Çince, Fransızca, İngilizce, Rusça vd.) ve bilimsel süreli yayınlar ile çalışmalarını ulusal ve uluslararası alanlarda yürütmeye devam etmektedir. AKM tarafından yayımlanan eserler, Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının kataloglarında yer almakta; dünyanın en geniş çevrim içi kamu erişim kataloğu olan Worldcat.org’ da dizinlenmektedir. Yayınlarımızla ilgili ayrıntılı bilgiye akmb.gov.tr adresinden ulaşılabilir.

**TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE
KURUMSALLAŞMA VE İCRA-TERMİNOLOJİ-
METOT-SİSTEM SORUNLARININ ÇÖZÜM
YOLLARI ULUSLARARASI SEMPOZYUMU**

30 Kasım-03 Aralık 2023

ANKARA

-BİLDİRİLER-

Editör

Prof. Dr. Ahmet FEYZİ



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	IX-XIV
Türkiye'nin İlk Kültür Kurumlarından Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün Yapısı, İşleyişi ve Güncel Faaliyetleri	1
Ömer Faruk BELVİRANLI	
Yükseköğretim Kurulu Sonrası Konservatuvarlarda Kurumsal Kültür Kaybı	19
Doç. Sinan DİZMEN	
Müzik Alanındaki Kurumsallaşmada Yaşanan Kaos Nasıl Aşılabilir?	37
Şefik KAHRAMANKAPTAN	
Türk Müzik Kültüründe Profesyonelleşme/Meslekleşme Süreci Üzerine İlişkin Bir Arşiv Çalışması.....	41
Prof. Dr. Ahmet FEYZİ	
Kurumsallaşmada Yeni Bir Yaklaşım: Otizm ve Müzik Topluluğu	59
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	
Tanbur Çalgısının Akustik Özellikleri ve Ses Üretimi: Gelişim Süreci ..	69
Öğr. Gör. Ümit BAYKARA - Doç. Dr. Müslüm AKDEMİR	
TRT Nağme Radyosu'nda Yayınlanan Programların Türk Müziği Kültürü Aktarımı Açısından Analizi	81
Günce YALINKILIÇ - Arş. Gör. Erdiç YALINKILIÇ	
Şevk-u Tarab Kar'daki Makam Geçkilerinin İncelenmesi ve Kanun İcrasına Yönelik Örnek Etüt Oluşturulması.....	97
Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ	
Салттуу кыргыз музыкасы: тарых жана дүйнө тааным	117
Кадыров Авдинаби	
Makam ve Usûl Bakımından Dârü'l-Elhân Halk Müziği Eserleri.....	127
Dr. Öğr. Üyesi Ali KALKAN	

Marifetullah Bağlamında Yeni Bilim'in XIII-XV. Yüzyıllardaki Türk Müziği Nazarı Sistemine Etkileri.....	135
Gülüzar Ezgi ÜNAL	
Uzun Soluklu Eserlerin Sık İcra Edilmemesinin Nedenlerine İlişkin Tespitler, Fihrist-i Makamat Örneği.....	159
Yağmur Ada PARLAKÇI	
11. Kalkınma Planı Çerçevesinde Türk Müzik Kültürünün Kurumsallaşmasında Türk Müziği Sanatçılarının Sosyal Güvenlik Haklarının Korunmasının Önemi.....	177
Arş. Gör. Ahmet Burak BELDÜZ	
Geleneksel Türk Mûsikisinde Anlam Prozodisi.....	185
Dr. Öğr. Üyesi Betül YAŞAYANCAN-Prof. Dr. M. Hakan CEVHER	
Dutar Müziğine Hakim Olma Sürecinde Halk Terminolojisini İncelemek.....	201
Laçın HUDAYBERDİYEVA	
Tını Estetiği Bağlamında, Konya Tezenesinde Tonalite Dışı Ses Sorunu ve İcrasal Uygulama Açısından Analizi.....	217
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf BENLİ	
Müzik Eğitimi Anabilim Dalları İçin Çözüm Bekleyen Önemli Bir Sorun: TYT'de Başarı Sıralaması Şartı.....	229
Prof. Dr. Attila ÖZDEK	
Türk Müzik Kültürü Bakımından Ortaokullarda Müzik Dersinin Eğitimsel Sorunları ve Çözüm Yolları	265
Yeşim ARCAN-Seçkin Seçil BAŞARAN	
Perde, Makam, Terkip Eğitim-Öğretiminde Geleneği Anlamak Adına Bazı Düşünceler ve Öneriler.....	273
Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU	
Genel Eğitim Sürecinde Kazanılan Bilgileri Müzik ile Pekiştirme Yöntemi	289
Doç. Dr. Müslüm AKDEMİR	
Kemal Emin Bara'nın Musiki İçerikli Yazıları Işığında Bir Dönemin Anatomisi.....	305
Aynur ORMANCI İŞLER-Prof. Dr. M. Hakan CEVHER	

Üniversitelerin Rektörlüğe Bağlı Güzel Sanatlar Bölümleri Üzerine Değerlendirme ve Eleştirel Yaklaşım.....	323
Dr. Öğretim Üyesi Ercan KILKIL	
Ülke Kültür Ve Sanat Alanında Kurumsallaşma Sorunları.....	337
Kenan GÖKKAYA	
Türk Musikisi Ses İcrası Üzerinde (Yeni) İstanbul Radyosu'nun (1949-1968) Rolü.....	361
Tamer KÜTÜKÇÜ	
Sempozyum Sonuç Raporu.....	375

SUNUŞ

Sanat; mutlu, müreffeh ve yüksek meziyetlere sahip toplumların inşasında kullanılan ve kültürlerin öz temsiliyetinde önemli rol oynayan bir unsurdur. Sosyokültürel motiflerle şekillenen sanat eserleri, toplumun estetik algılarını ortaya koyarak temsil ettikleri toplumları diğerleri karşısında kimliklendirmiş ve farklı medeniyetleri içselleştirmenin bir sembolü olarak görülmüştür. Bu sebeple çağlar boyunca anılmak isteyen toplumlar sanata en üst düzeyde önem atfetmiş ve bu alanın eğitimini çağlarının gereklerine uygun olarak sürdürmeye gayret etmişlerdir. Yetiştirdikleri sanatçılarla, sahip oldukları medeniyetin varlığını bütün dünyaya göstermiş ve tanıtımını yapmışlardır.

Sanat alanının gelişimi ve çağın gerekliliklerini karşılaması bağlamında önemli bir diğer husus ise bu alanın icrası dışında kalan ve sanat araştırmaları olarak nitelendirilen kısımdır. Sanat araştırmaları konusundaki çalışmalar her dönemde eğitim öğretim araçlarıyla desteklenmiş ve elde edilen bilgiler medeniyetlerin gelişimine katkı sağlamıştır. Başlı başına bir profesyonelleşme alanı olan sanat araştırmaları, icrasal alanın gelişimi açısından büyük önem arz ettiği gibi yapılan araştırmalardan elde edilen bilgiler modern sanatların gelişimi içinde önemli bir veri tabanı oluşturmuştur. Günümüzde, tıpkı diğer birçok toplumda olduğu gibi Türkiye’de de sanat araştırmaları, kurumsal yapıların önemli bir parçası haline gelmiş olup öncelikli çalışmaları arasında yer almaktadır. Üniversiteler sadece eğitim-öğretim kurumu olmaktan öte artık etkin birer araştırma kurumu niteliğine bürünmüş, sanat alanında yürütülen bilimsel çalışmalardaki artış da sanat eğitimindeki dönüşümün bir göstergesi olmuştur.

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, tematik anlamda Türkiye’nin ilk müzik üniversitesi olmasının da verdiği sorumlulukla müzik sanatının eğitim-öğretim ve icrasının yanı sıra alan araştırmalarının da önemli bir yürütücüsü olmak yolunda kararlı adımlarla ilerlemektedir. Üniversitemiz dünyanın ve Türkiye’nin birçok büyük alan araştırmacısını değişik zaman dilimlerinde misafir etmekte ve bu araştırmacılar sayesinde

hem müzik bilimi dünyasını izlemekte hem de alana sağladığı katkıları bilim dünyasına sunmaktadır. Bu anlamda niversitemizde yapılan ‘‘Türk Müzik Kültüründe Kurumsallaşma ve İcra-Terminoloji-Metot-

Sistem Sorunlarının zm Yolları Uluslararası Sempozyumu’’ da müzik bilimi alanına katkı sağlamayı hedefleyen önemli bilimsel faaliyetlerimiz arasında yerini almıştır. Dünyadan ve Türkiye’den birçok müzik bilimcinin araştırmalarıyla katıldığı sempozyum, Türkiye’deki müzik bilimi alanına katkı sağlamayı hedeflemekte ve araştırmacılarımızın ortaya koyduğu bilimsel verileri toplumla paylaşma süreci bizler açısından büyük önem arz etmektedir. Bu nedenle sempozyum sürecinin niversitemiz ev sahipliğinde yürütülmesi bizler açısından mutluluk ve gurur vericidir.

Bu vesile ile Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Atatürk Kültür ve Dil Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı MÜZDAK ve niversitemizin ortak olarak yapmış olduğu sempozyumumuza bilgi, görgü ve araştırmalarıyla katkı sağlayan bütün bilim insanlarına teşekkür ediyor, bundan sonraki süreçte de benzer faaliyetleri yürütmekten mutluluk duyacağımızı bildirmek istiyorum.

Prof. Dr. Erhan ÖZDEN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü

SUNUŞ

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı olarak kuruluşumuzdan bu yana Türk kültürü, sanatı ve bilimi üzerine 600'  aşkın kaynak eseri okuyucu ile buluşturduk. Yayınlarımız arasında Türk müziği alanındaki eserlerimiz de önemli bir yer tutmaktadır. Bu eserlerden son dönemde yayımladıklarımızdan birkaçının isimleri söyledir: *Türkiye'de Müzik Kültürü*, *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, *Mer ği'nin Son Müzik Eseri: Zev id-i Fev id-i Aşere*, *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-Elhân ve Dârü'l-Elhân Mecmuası...*

Türk müziği ve onun sorunları üzerine düzenlenmiş dört günlük çok kapsamlı ve değerli bildirilerin yer aldığı *Türk Müzik Kültüründe Kurumsallaşma ve İcra-Terminoloji-Metot-Sistem Sorunlarının   z m Yolları Uluslararası Sempozyumu*'na katkıda bulunmaktan ve kıymetli makalelerin bir kitap halinde basılmasına destek olmaktan dolayı mutluluk duyuyoruz. 30 Kasım – 03 Aralık 2023 tarihlerinde Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  niversitesi bünyesinde Ankara'da gerçekleştirilen Sempozyumda, alanında temayüz etmiş bilim insanlarınca sorunların tartışılması ve çözüme bağlanması amaçlanmıştır.

Bu amaçlar doğrultusunda sunulan birbirinden değerli bildirilerin yer almasıyla oluşan bu kitabın Türk müziği için değerli bir hizmet olacağını ve önemli bir boşluğu dolduracağını umuyoruz. Sempozyumun düzenlenmesinde katkıları olan İstanbul Türk Müziği Dernek ve Vakıfları Dayanışma Konseyi ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  niversitesi'ne takdir ve teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Doç. Dr. Zeki ERASLAN

Atatürk Kültür Merkezi Başkanı

SUNUŞ

MÜZDAK olarak, 1993'te başlattığımız yolculuk sonunda, alanında tek ve özgün olan 'İstanbul Türk Müziği Festivali', 2023'de 30. yılını kutlamış, 'özel etkinlik programı ve sempozyum' hayata geçirilmiştir.

Konseyimizce, '30. İstanbul Türk Müziği Festivali' kapsamında yer alan, "Türk Müzik Kültüründe Kurumsallaşma ve İcra-Terminoloji-Metot-Sistem

Sorunlarının Çözüm Yollarının Çözümleri Uluslararası Sempozyumu", Cumhuriyetimizin 100. Yılı Etkinlikleri Kapsamında, 30 Kasım-03 Aralık 2023 tarihleri arasında, işbirliği Üniversitemiz Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi ev sahipliğinde, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı katkılarıyla Ankara'da düzenlenmiş ve panel, sempozyum dahil 30 bilim/sanat insanı katılmıştır.

Müzik alanı, üniversiteler bünyesinde gelişmekte olup bugün için; Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi (1), Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi (1), GSF Müzik Bölümü (16), Konservatuar (49), Eğitim Fak. GSE Böl. Müzik Eğitimi ABD (24), Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi (105) v.b. müzik eğitimi yapmaktadır.

Çoğalma ile birlikte, müzikte sorun haline gelen ve çözül(e)meyen bazı yanlışların, yeni kurulan kurumlara geçmesi kaçınılmazdır. Müzik Eğitimi ABD'lerde -yeni hazırlanan- müzik müfredatlarında; Türk müziği makamlarının, Türk müziği çalgılarının eğitime alınması vb. bazı çok sesli müzik mensuplarınca eleştirilmektedir.

Siyaset kurumlarının ve üst makamların, müziğin; "hem sanat, hem bilim" olduğu gerçeğinde/bilincinde olamaması durumunda, müzik kurumları olumsuz etkilenmekte, toplantı ve özel günlerde etkinlik yapan kurumlara dönmektedir.

30 yıldır, festival içinde yer verilen etkinliklere katılan müzik STK'ları topluluklarında ve salonu dolduran seyirciler arasında her meslekten kişileri görmek mutluluk vericidir.

Müzik Eğitimi'nden amaç; “sanatı iyi derecede özümseyen, kaliteli sunum yapabilen, araştırmacı/derlemeci ruha sahip, örnek alınacak kişi olan, çalgısında/sesinde gelişmeyi hedefleyen, bilgi derinliği olan, etikliğe önem veren, araştıran-derleyen, üreten, kısaca; “bilime/sanata; akademik ve tarafsız bakabilen kişiler” yetiştirilmesidir.

Bu sempozyum, sadece eski/birikmiş sorunları dile getirmeyi değil, Türk Müziğinde yeni çözümler/yaklaşımlar/öneriler getirmeyi amaçlamış ve başarılı olmuştur.

Geçmişten gelen, sanat ve estetik yönü yüksek müziğimiz, Türk Müziği eğitiminin geç başlamasının yanı sıra; insani ve toplumsal değerlerdeki kayıplar ve yozlaşmalar sebebiyle doğal gelişim sürecini tam olarak yerine getirememiştir.

Özellikle “yeni eser üretiminde” sıkıntılar söz konusudur. Nitelikli yeni eserlerin üretilemediği bir sanat dalının varlığını sürdürebilmesi zordur

Sempozyumda, “Eğitim, Programlar, MEB-Kültür Politikaları-Kurumsallaşma -İcra-Terminoloji-Metot-Sistem Sorunları ” alanındaki arayışlara yardımcı olunmuş, Türk Müziği alanı; akademisyenlerin/uzmanların/sanatçıların hazırladığı özel çalışmaların/araştırmaların/projelerin sunulması ve tartışılması sağlanmış, nokta atışları yaparak hedefe ulaşılmıştır...

İnanıyoruz ki; ‘müziğin sorunlarını başkaları değil, yine müzik insanları çözecektir.’

Saygılarımızla.

Dr. Öğr. Üyesi Gökten AY

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı,
MÜZDAK Başkanı

TÜRKİYE’NİN İLK KÜLTÜR KURUMLARINDAN GÜZEL SANATLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ’NÜN YAPISI, İŞLEYİŞİ VE GÜNCEL FAALİYETLERİ

Ömer Faruk BELVİRANLI
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

GİRİŞ Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

Kuruluş

1 numaralı Cumhurbaşkanlığı Kararnamesinin 280. maddesinde Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünün görev ve yetkileri şu şekilde düzenlenmiştir:

- Klasik, çağdaş ve geleneksel sanat akımlarını takip ederek, yurt içindeki sanat faaliyetlerinin milli kültür ve çağdaş anlayışa uygun olarak yürütülmesi ve yayılmasını, milletin bu yönden bilgi sahibi olmasını sağlamak,
- Resim ve heykel sanatları, görsel sanatlar ile geleneksel Türk süsleme sanatları koleksiyonlarını geliştirmek,
- Güzel sanatlara ilişkin çalışmaların sosyal ve kültürel gelişme bakımından verimli olması için tedbirler almak,
- Orkestralar, korolar, çalgı, ses ve halk oyunları toplulukları, resim ve heykel müzeleri ile müzik müzeleri kurulmasını teklif etmek ve bunlara ilişkin hizmetleri yürütmek,
- Diğer ülke sanatlarının yurt içinde tanıtılması amacıyla tedbirler almak,
- Bakan tarafından verilen diğer görevleri yapmak.

Teşkilat Yapısı

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Genel Müdürlük Makamına doğrudan bağlı bir Ar-Ge Koordinatörlüğü ile 3 Daire Başkanlığı nezdinde faaliyetlerini yürütmektedir:

1. Müzik ve Sahne Sanatları Dairesi Başkanlığı
 - a. Korolar Şubesi Müdürlüğü
 - b. Topluluklar Şubesi Md.
 - c. Orkestralar Şubesi Md.
 - d. Koordinasyon Şubesi Md.
2. Görsel Sanatlar Dairesi Başkanlığı
 - a. Müzeler, Galeriler ve Koleksiyon Şubesi Müdürlüğü
 - b. Heykel Sanatları Şubesi Md.
 - c. Sergiler Şubesi Md.
 - d. Koordinasyon Şubesi Md.
3. Stratejik Planlama ve Yönetim Hizmetleri Dairesi Başkanlığı
 - a. İnsan Kaynakları Şubesi Müdürlüğü
 - b. Satın Alma ve Ödemeler Şubesi Md.
 - c. Bütçe Şubesi Md.
 - d. Bilgi-İşlem ve Koordinasyon Şubesi Md.
 - e. İdari İşler Şubesi Md.

Bağlı Birimler

Müzik ve Sahne Sanatları alanında; 6 Senfoni Orkestrası, 13 koro ve 9 topluluk olmak üzere toplam 28 sanat birimi ve Görsel Sanatlar alanında; 3 Resim ve Heykel Müzesi (Ankara, İzmir ve Erzurum) ve 48 Güzel Sanatlar Galerisi ile (İl Müdürlüklerine bağlı olarak) hizmet vermektedir.

Görevler

Genel Müdürlük;

- Periyodik konserler, eğitim konserleri, yurt içi ve yurt dışında sergi ve turneler düzenlemekte,
- Çeşitli kamu/özel kurum ve kuruluşlarının düzenlediği etkinliklere sanatçı/sanat birimi desteği vermekte,
- Anma günleri ve önemli yıl dönümleri özel programlar ve prestijli sahne etkinlikleri gerçekleştirmekte,

- Resim, heykel, fotoğraf, Türk süsleme sanatları, Güncel Sanat, Türk Müziği Çalgı İcrası, Genç-Ses ve Çok Sesli Koro Eseri Besteciliği alanında ödüllü yarışmalar düzenlemekte ve sanatçıların eserlerinin alımını yaparak onlara destek vermekte,
- Kamu kurum ve kuruluşlarından gelen anıt, büst, heykel, rölyef, mask yapım taleplerini değerlendirmekte,
- Kültür Yolu Festivallerinde konser, sergi, sahne etkinliği gibi projeler gerçekleştirmekte,
- İlgili yönetmelik uyarınca, ülkemizde faaliyet gösteren özel tiyatroların projelerine yapılacak yardımlara ilişkin iş ve işlemleri yürütmekte,
- Bakanlığın en prestijli ödülü olan “Kültür ve Turizm Bakanlığı Özel

Ödülleri”ne ilişkin sekreteryâ işlemlerini ifâ etmekte ve □ CD, DVD ve katalog gibi yayınların basımını gerçekleştirmektedir.

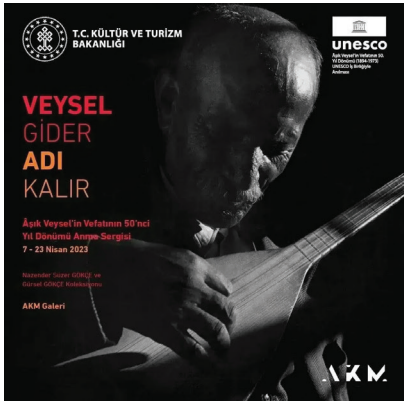
ÖZEL PROJE VE ETKİNLİKLER

I. 2023 UNESCO Âşık Veysel Etkinlikleri

Büyük halk ozanımız Âşık Veysel’in vefatının 50. yılı olan 2023’ün UNESCO tarafından ve Cumhurbaşkanlığı Genelgesiyle “Âşık Veysel Yılı” ilan edilmesi münasebetiyle Genel Müdürlüğümüzce birçok etkinlik gerçekleştirilmiştir.

• “Veysel Gider, Adı Kalır” Sergisi

Küratörlüğünü Erkan Doğanay’ın yaptığı, Âşık Veysel’in torunu



Nazender Süzer Gökçe ve eşi Gürsel Gökçe’nin özel koleksiyonundan oluşturulan kapsamlı anma sergisi 07-23 Nisan 2023 tarihleri arasında İstanbul AKM’de, 12 Mayıs-11 Haziran 2023, tarihleri arasında İzmir Resim ve Heykel Müzesi’nde ve 6 Temmuz-27 Ağustos 2023 tarihleri arasında Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nde sergilenmiştir.

• Âşıklar Bayramı

İlki 1931 yılında gerçekleştirilen ve Âşık Veysel'in yurt çapında anılmasına vesile olan Âşıklar Bayramı'nın üçüncüsü 2023 Âşık Veysel Yılı kapsamında 3-5 Ağustos 2023 tarihleri arasında Sivas'ta yurt içinden ve yurt dışından 84 âşığımızın katılımıyla uluslararası nitelikte düzenlenmiştir.



• Âşık Veysel Konseri (T.C. Cumhurbaşkanlığı Külliyesi)

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan “Uzun İnce Bir Yoldayım/Dostlar Beni Hatırlasın” adlı özel konser 9 Ağustos 2023 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Külliyesi Beştepe Millet Kongre ve Kültür Merkezi’nde gerçekleştirilmiştir.

• Âşık Veysel Senfonisi

Erberk ERYILMAZ tarafından bestelenen “Bir Büyük Dünya - Âşık Veysel” adlı eserin dünyada ilk seslendirilişi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası CSO Ada Ana Salon’da 24 Mart 2023 tarihinde gerçekleştirmiştir.

• Genç Sanat: 9. Güncel Proje Yarışması

Ülkemizdeki güncel sanatı ve genç sanatçıları desteklemek ve güncel sanat pratiklerinin görünürlüğünü artırarak geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak amacıyla

“Genç Sanat: Güncel Sanat Proje Yarışması” düzenlenmektedir. Bu yıl, 9’uncusu gerçekleştirilen yarışmanın kavramsal çerçevesi; ozanın “Uzun İnce Bir Yoldayım” dizesi olarak belirlenmiştir.

II. 2023 Mevlânâ Yılı Etkinlikleri

• Gel: Mevlânâ Gülşenine Davet

Ayasofya-i Kebîr Camii Şerifi önündeki Sultanahmet Meydanı’nda Hz. Mevlana’nın vefatının 750. yılında Mevlana Gülşenine Davet programı düzenlenmiştir. Sahneleme teknikleri ve müzikal altyapı açısından yüksek teknolojinin ve sanatsal anlatım imkanlarının kullanıldığı gösteride, yurt içi

ve yurt dışından 750'ye yakın semazen "Sema Mukabelesi" icra etmiştir.

«GEL: Mevlana Gülşenine Davet» isimli gösteride tasavvuf müziği ve Türk musikisi sanatçısı, aynı zamanda Pir Nurettin Cerrahi Tekkesi'nin son postnişini Ahmet Özhan ile Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürü Ömer Faruk Belviranlı solist olarak yer aldı. Özhan ve Belviranlı'ya, Hasan Niyazi Tura'nın şefliğini üstlendiği klasik Türk ve Batı müziği enstrümanlarının yer aldığı orkestra eşlik etti.

• Mevlevî Âyîni ve Mevlânâ Eserleri Beste Yarışması

Fikirleri ve hayatı ile din, dil ve ırk ayrımı gözetmeksizin tüm insanlığa seslenen büyük mutasavvıf-velî Hz. Mevlânâ'nın 750. Vuslat yılı olarak belirlenen 2023 yılında, büyük mutasavvıfın eserlerinin bestelenmesini teşvik ederek bu alanda farkındalık oluşturmak amacıyla **Mevlevî Âyîni ve Mevlânâ Eserleri Beste Yarışması** düzenlenmiştir.

• 20. Konya Mistik Müzik Festivali



Bakanlığımız ve Konya Büyükşehir Belediyesi iş birliğinde ülkemiz ve dünyanın diğer ülkelerinden sanatçı ve sanat topluluklarının katılımıyla her yıl “Konya Mistik Müzik Festivali” gerçekleştirilmektedir.

Festival, bu yıl 20. yılına erişmiş bulunmaktadır. 2023 yılının da Cumhurbaşkanlığımız tarafından “Mevlana Yılı” olarak takvime alınması akabinde Bakanlığımızca festival bu kapsamda planlanmıştır.

Festivale; İstanbul, Kırşehir, Şanlıurfa ve Kocaeli illerimize ilaveten, yurt dışından Kazakistan, Cezayir, Moritanya ve Birleşik Arap Emirlikleri’nden sanatçılar iştirak etmiştir. Ayrıca şiir dinletisi, atölye çalışmaları ve sergiler gerçekleştirilmiştir.

• Müzik ve Sahne Sanatları Etkinlikleri

750. Vuslat Yılı etkinlikleri kapsamında ülkemizin çeşitli illerinde Semâ Mukâbeleleri gerçekleştirilmiş olup ayrıca diğer kamu kurum ve kuruluşları ile ortaklaşa etkinlikler düzenlenmektedir.

III. Büyük Taarruz’un 101. Yılı

• Zafer’e Doğru: Ezelden Ebede

Genel Müdürlüğümüze bağlı Devlet Halk Dansları Topluluğu, İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu ve İstanbul Devlet Modern Müzik Topluluğu tarafından hazırlanan Zafere Doğru: “Ezelden Ebede” adlı prodüksiyon 25 Ağustos 2023 tarihinde Afyon’da, 27 Ağustos 2023 tarihinde Kütahya’da, 28 Ağustos 2023 tarihinde Uşak’ta ve 30 Ağustos 2023 tarihinde İzmir Gündoğdu Meydanı’nda sahnelenmiştir.



IV. Cumhuriyetimizin 100. Yılı

• 100. Yıl Kutlamaları

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Cumhuriyetimizin 100. şeref yılında, bağlı sanat birimleri olan orkestralar, koro ve toplulukları ve görsel sanatlar alanında birimleri aracılığıyla yurt çapında konserler, sahne etkinlikleri, yarışmalar ve sergiler gerçekleştirmiştir.



• 100. Yıl Yurt Dışı Etkinlikleri

- *Türkiye'nin Renkleri - Almanya*

Asya'dan Avrupa'ya uzanan, medeniyetler beşiği Anadolu coğrafyasını yurt edinmiş Türk milletine ait müzik ve sahne sanatlarından çok değerli bir seçkiyi bir araya getiren proje Genel Müdürlüğümüz sanat birimlerinde görev yapan 60 kişilik sanatçı grubu tarafından 28 Ekim 2023 tarihinde Almanya'da 6000 kişi izleyici kapasiteli Essen Kongre ve Fuar Merkezi'nde sahnelenmiş ve büyük ilgi görmüştür.

- *100. Yıl Konserleri: Almanya & İsviçre*

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından 30 Ekim 2023 tarihinde Berlin'de, 1 Kasım 2023 tarihinde ise Zürih'te Cumhuriyetimizin Kuruluşunun 100. Yılı münasebetiyle konserler gerçekleştirilmiştir.

• 100. Yıl Marşı'nın İlk Seslendirilişi

30 Ağustos 2023 tarihinde Ankara Cumhurbaşkanlığı Külliyesi'nde şef Cemii Can Deliorman yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Devlet Çoksesli Korosu, Muhafız Alayı Bandosu, Kuvvet Komutanlıkları Bandoları ve MSB Mehteran Birliği'nin de aralarında bulunduğu 1071 kişilik sanatçı kadrosu ve 1200 drone ile gerçekleştirilen söz ve müziği İlker Kömürcü'ye, orkestrasyonu Yusuf Yalçın'a ait olan 100. Yıl Marşımızın ilk seslendirilişi gerçekleştirilmiştir.



• Sergiler

- *Cumhuriyetin 100. Yılında Yine, Yeniden Anadolu’da Açılan İlk Sergi*

Cumhuriyetimizin 100. Yılı kutlamaları kapsamında Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nde Genel Müdürlüğümüz ile ÇAĞSAV iş birliğinde 05-25 Ekim 2023 tarihleri arasında “Cumhuriyetin 100. Yılında Yine, Yeniden Anadolu’da Açılan İlk sergi” isimli sergi düzenlenmiştir.



- *Mustafa Kemal Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Resimleri Sergisi*

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ile Keskinok Sanat Vakfı işbirliğinde 27 Ekim - 27 Kasım 2023 tarihleri arasında "Mustafa Kemal Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Resimleri" sergisi gerçekleştirilmiştir.

KÜLTÜR YOLU FESTİVALLERİ



2023 yılı Kültür Yolu Festivalleri kapsamında

- Kapadokya Balon ve Kültür Yolu Festivali (5-16 Ağustos 2023, Nevşehir)
- Sümela Kültür Yolu Festivali (19-27 Ağustos 2023, Trabzon)
- Palandöken Kültür Yolu Festivali (19-27 Ağustos 2023, Erzurum)
- Troya Kültür Yolu Festivali (9 – 16 Eylül 2023, Çanakkale)
- GastroANTEP Kültür Yolu Festivali (16 – 24 Eylül 2023)
- Başkent Kültür Yolu Festivali (16 Eylül – 1 Ekim 2023, Ankara)

- Konya Mistik Müzik Festivali (23 – 30 Eylül 2023)
- Beyoğlu Kültür Yolu Festivali (30 Eylül – 15 Ekim 2023, İstanbul)
- Sur Kültür Yolu Festivali (14 – 22 Ekim 2023, Diyarbakır)
- Efes Kültür Yolu Festivali (28 Ekim – 5 Kasım 2023, İzmir) ve
- Antalya Kültür Yolu Festivali (4 – 12 Kasım 2023)
gerçekleştirilmiştir.



Cumhuriyetin 100'üncü yılında 100 günde 11 Festival” sloganıyla gerçekleştirilen Türkiye Kültür Yolu Festivallerinde 400'e yakın mekânda 5 binden fazla etkinlik gerçekleştirilmiş, milyonlarca vatandaşımız kültür ve sanatın en seçkin örneklerinden bulundukları şehirlerde katılım sağlamışlardır. Festivallerin sayısının artırılarak daha fazla vatandaşımıza ulaştırılması yönünde çalışmalarımız sürmektedir.

YARIŞMALAR

Sanat alanındaki teşvik ve ödüllendirme sisteminin en önemli araçlarından olan “ödüüllü yarışmalar” kapsamında Bakanlığımızca müzik ve görsel sanatlar alanında gerçekleştirilen yarışmalar şunlardır:

Devlet Resim ve Heykel Yarışması (1939'dan beri yılaşırı düzenlenmektedir), **Devlet Fotoğraf Yarışması** (1984'ten beri yılaşırı), **Devlet Türk Sanatları Yarışması** (1986'dan beri yılaşırı), **Şefik Bursalı Resim Yarışması** (2001'den beri yılaşırı), **Genç Sanat: Güncel Sanat Proje Yarışması** (2015'ten beri her yıl) **Genç Sanat: Afiş Tasarım Yarışması** (2016'dan beri yılaşırı), **Genç Sazendeler Çalgı İcra Yarışması** (2016-2020 yılları arasında düzenlenmiştir), **Çok Sesli Koro Eseri Beste Yarışması** (2016-2020 yılları arasında düzenlenmiştir) ve **Gençses Türk Müziği Ses Yarışması** (İlki 2022 yılında düzenlenen yarışmanın bu yıl ikincisi düzenlenecektir.)

YARIŞMALI SERGİLER

Bakanlığımızca müzik ve görsel sanatlar alanında 2023 yılı içerisinde gerçekleştirilen yarışmalar şunlardır:

• 76. Devlet Resim ve Heykel Yarışması

Türk sanatçılarının son eserlerini bir arada sergilemek, sanat ortamımıza yeni eserler kazandırmak ve buna bağlı olarak da sanatçılarımızın verimini arttırmak amacıyla 1939 yılından itibaren kesintisiz olarak devam eden Devlet Resim ve Heykel Yarışması'nın 76'cısı bu yıl Cumhuriyetimizin 100. Yılına ithafen düzenlenmektedir.



• 20. Devlet Fotoğraf Yarışması

2022 yılında gerçekleştirilen yarışmanın ödül töreni ve sergi açılışı Palandöken Kültür Yolu Festivali kapsamında 19 Ağustos 2023 tarihinde Erzurum Resim ve Heykel Müzesi sergi salonunda düzenlenmiş olup sergi 13 Eylül 2023 tarihine kadar ziyaretçilere açık kalmıştır.

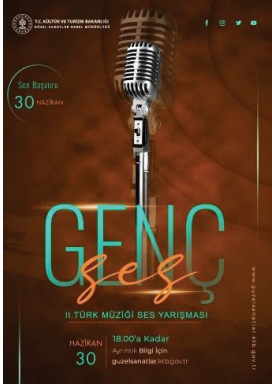
• 20.Şefik Bursalı Resim Yarışması

Ülkemizin çağdaş resim ustalarından merhum sanatçı Şefik Bursalı'nın anısını yaşatmak, plastik sanatlar alanında sanatçılarımızın çalışmalarını desteklemek, değerlendirmek, sergilemek ve kalıcı eserler kazandırmak amacıyla 2023 yılında 20'incisi düzenlenen yarışmada ödül alan 45 eser (5 başarı ödülü ve 40 sergileme ödülü) için toplam 155.000 TL para ödülü dağıtılmıştır.

• Genç Sanat: 9. Güncel Sanat Proje Yarışması

Ülkemizdeki güncel sanatı ve genç sanatçıları desteklemek, yeni sanatsal yaklaşımların görünürlüğünü artırarak ilgililerle buluşmasını sağlamak amacıyla 2015 yılından itibaren ara verilmeksizin düzenlenen

“Genç Sanat: Güncel Sanat Proje Yarışması”nın 9.’su sonuçlandı. Cumhuriyetimizin 100. yılı olmasının yanında Âşık Veysel Şatıroğlu’nun vefatının 50. Yılı olan 2023’ün, UNESCO tarafından ve Cumhurbaşkanlığı genelgesiyle “Âşık Veysel Yılı” ilan edilmesi münasebetiyle, yarışmanın kavramsal çerçevesi; ozanın “Uzun İnce Bir Yoldayım” dizesi olarak belirlenmiştir. Yarışmada eser sahiplerine toplam 250 bin lira para ödülü verilmiştir.



• II. Gençses Türk Müziği Ses Yarışması

Türk Müziğinin seçkin eserlerinin gençler tarafından üst düzeyde icra edilmesini teşvik etmek, gençlerin Türk Müziği’ne ilgilerini arttırmak, yeni ve genç seslerin tanınmasını sağlamak amacıyla II. Gençses: Türk Müziği Ses Yarışması düzenlenmiştir. Yarışma finali Beyoğlu Kültür Yolu festivali kapsamında 13 Ekim 2023 tarihinde TRT canlı yayınıyla izleyiciyle buluşturulmuştur.

DİĞER SERGİLER

Genel Müdürlüğümüz tarafından Görsel Sanatlar alanında gerçekleştirilen yarışmaların sergilerinin yanı sıra, tematik birçok sergi düzenlenmektedir.

- 15 Temmuz Konulu Fotoğraf ve Afiş Tasarım Sergisi
- Saz ve Söz Türk Müziği Tarihi Sergisi (Cumhurbaşkanlığı Millet Kütüphanesi) -2022
- “Renk Ahenk Mihenk” Sergisi (Ankara Resim ve Heykel Müzesi) -2022
- “Cepheden Cumhuriyet’e Yüzyılımız” Sergisi (ARHM) – 2023

Yarışmalı sergilerimiz hakkında detaylı bilgiye gorselsanat.ktb.gov.tr adresinden erişmek mümkündür. Geçmiş tüm yarışmalar hakkında daha detaylı bilgi için ise arhm.ktb.gov.tr adresini ziyaret edebilir, tüm yarışmaların bilgilerine ulaşabilir, katalogları inceleyebilirsiniz. Ankara Resim ve Heykel Müzesi için tasarlanan söz konusu web sitesi, dünyanın sayılı müzelerine ait örnekler ile yarışacak düzeyde ve içerikte bilgiye sahiptir.

AÇILIŞLAR



• Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, kapsamlı restorasyon ve renovasyon çalışmalarının tamamlanmasının ardından Sayın Cumhurbaşkanımız tarafından 28 Aralık 2020 tarihinde yeniden ziyarete açılmıştır.

• Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Yeni Binası (CSO Ada Ankara)



Dünyadaki emsalleriyle yarışacak şekilde inşa edilen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konser yerleşkesi, yaklaşık 15,4 hektarlık alan üzerinde 5 bloktan oluşan, ülkemizde şu ana kadar konser salonu fonksiyonu için inşa edilmiş en büyük yapıdır. Binada yer alan konser salonları, dünyaca ünlü

akustik uzmanlarınca ‘doğal akustik’ prensibine uygun olarak tasarlanmıştır. Birçok ilk’e evsahipliği yapan CSO Ada Ankara Yerleşkesi, Başkent Ankara’nın kültür ve sanat yaşamına benzersiz katkılar sunacaktır. 3 Aralık 2020 tarihinde Sayın Cumhurbaşkanımız tarafından Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Alanı açılışı yapılmıştır.

• Tarihi CSO Konser Salonu

Restorasyon çalışmaları tamamlanan Tarihi Cumhurbaşkanlığı



Senfoni Orkestrası Konser Salonu; 10 Kasım Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’ün Ebediyete İrtihalinin 83. Yılı dolayısıyla 2021 yılında Sayın Cumhurbaşkanımızın teşrifleriyle düzenlenen anma töreni ile hizmete açılmıştır.

•Tavla Binası

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne tahsis edilen, Başkent Millet Bahçesi içerisindeki Eski Tavla Binası'nın onarımı tamamlanmış olup, Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi olarak hizmete açılması planlanmaktadır.

• Erzurum Resim ve Heykel Müzesi



Erzurum Kongresi'nin gerçekleştiği, tarihi ve kültürel anlamda yüksek değeri haiz bir bina olan Eski Kongre Binası, 2018 yılının ikinci altı aylık döneminde tadilatı tamamlanarak Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi olarak hizmet vermeye devam etmektedir.

• İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Tarihi Alsancak Tekel Fabrikası, Bakanlığımızın yoğun çabalarıyla yürütülen aslına uygun restorasyon, renovasyon ve yeniden inşa çalışmalarının tamamlanmasıyla İzmir Kültür Sanat Fabrikası olarak hizmet vermeye başlamış olup, fabrikanın önemli bir bölümünü oluşturan İzmir Resim ve Heykel Müzesi de 29 Nisan 2023 tarihinde ziyaretçilerine kapılarını açmıştır.

ANIT, BÜST, HEYKEL VE RÖLYEF YAPIMI

- Kanada'nın Newfoundland ve Labrador Eyaleti'nin başkenti St. Johns'ta ülkemizi ve Çanakkale Savaşlarını sembolize eden bir anıt yaptırılmış olup anıtın açılışı 28 Eylül 2023 tarihinde gerçekleştirilmiştir.
- Dışişleri Bakanlığı'na yürütülen Ankara ve Moskova'da karşılıklı olarak Yunus Emre ve Yuri Gagarin büst/heykel dikilmesi projesi kapsamında Moskova'ya dikilecek Yunus Emre Heykeli tamamlanmış olup nakliyesine ilişkin iş ve işlemler devam etmektedir.

KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI ÖZEL ÖDÜLLERİ

Bakanlığımızca, kültür alanında Türk kültür ve sanatına katkı sağlayıcı örnek çalışmalar yapan kişilere veya topluluk ya da kurum ve kuruluşlara; turizm alanında kişilere, işletmelere, topluluk ya da kurum ve kuruluşlara ayrıca Türk turizmine katkıda bulunan Bakanlıktan belgeli tesis ve işletmelere, **Özel Ödüller** verilir.

Değerlendirme Kurulu mevcut yönetmelikte en az yedi kişiden oluşmakta olup, Değerlendirme Kurulunun tabii başkanı ilgili Bakan Yardımcısı, tabii üyelerinden birisi diğer Bakan Yardımcılarından birisidir.

2022 yılı Kültür ve Turizm Bakanlığı Özel Ödüllerine Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı, Kenan Yavuz Etnografya Müzesi ve Satranç Müzesi (Gökyay Vakfı) layık görülmüştür.

2022 yılı Kültür ve Turizm Bakanlığı Özel Ödülleri Takdim Töreni, Tarihi CSO Binası'nda Cumhurbaşkanımızın katılımıyla 24 Ocak 2023 tarihinde gerçekleştirilmiştir.

ULUSLARARASI TÜRK SANATLARI KONGRESİ

Başladığı 1959 yılından itibaren dört yılda bir, ara verilmeksizin düzenlenen Uluslararası Türk Sanatları Kongresi; sürekliliği, katılım niteliği ve bilimsel değerlendirme kriterleriyle Türkiye'nin kültür ve sanat tarihi alanında uluslararası düzeyde kabul görmüş saygın bir etkinliğidir.

Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nin 16'ncısı Cumhurbaşkanlığı himayelerinde, Bakanlığımız maddi desteği, koordinatörlüğü ve organizasyon katkısıyla Hacettepe Üniversitesi'nde 2-6 Ekim 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Kongre'nin 17.si ise 18-21 Ekim 2023 tarihleri arasında Polonya'nın başkenti Varşova'da Kral III. Jan Sarayı'nda düzenlenmiştir.



ULUSLARARASI DÜNYA KORO MÜZİĞİ SEMPOZYUMU

Dünyanın en iyi korolarının buluştuğu Dünya Koro Müziği sempozyumu Bakanlığımızın ev sahipliğinde ve Genel Müdürlüğümüzün sekreteryasında 25-30 Nisan 2023 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlenmiştir. Sempozyuma



30 ülkeden 55 koro katılım sağlamış olup, 44 konser gerçekleştirilmiştir. Sempozyum yoğun bir ilgi görmüş ve büyük beğeni toplamıştır.

ÖZEL TİYATROLARA DESTEK

Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından özel tiyatroların projelerine yapılan yardımlardan yararlanmak üzere 2023-2024 sanat sezonu için 511 özel tiyatro başvuru yapmış, eksik belgelerini süresi içinde tamamlamayan 35 özel tiyatro dışında kalan 304 profesyonel, 95 çocuk oyunu ve 77 geleneksel kategoride olmak üzere toplam 476 özel tiyatronun projesi değerlendirmeye alınmıştır. Değerlendirme Komisyonu, eksiksiz gerçekleştirilen tüm başvuruları olumlu değerlendirerek bu zamana kadar bir sanat sezonu için dağıtılan en yüksek miktar olan toplam 55.000.000.-TL ödeneğin, toplam 476 özel tiyatro ile bu zamana kadar bir sanat sezonunda destek sağlanan en yüksek sayıda projeye dağıtılmasına karar vermiştir.

DEPREMZEDE VATANDAŞLARIMIZA YÖNELİK FAALİYETLER

Genel Müdürlüğümüze Bağlı Birimlerimizin depremzede ailelerin çocuklarına psiko-sosyal destek sağlamak amacıyla 32 etkinlik düzenlenmiş olup, söz konusu etkinlikler halkımızdan çok yoğun ilgi görmüştür. Ayrıca Devlet Halk Dansları Topluluğu tarafından depremde etkilenen illerde depremzede aileler ve çocuklarına yönelik “Tutar Mısın Elimi” gösterisi gerçekleştirilmiştir.



SOSYAL MEDYA VE AR-GE ÇALIŞMALARI

Genel Müdürlüğümüz etkinliklerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak ve sosyal medya görünürlüğünü artırmak amacıyla Genel Müdürlüğümüz bünyesinde 2021 yılından itibaren Ar-ge ve Proje Koordinatörlüğü kurulmuştur. Bu sayede Genel Müdürlüğümüzün sosyal medya hesapları aktif hale getirilmiş olup, yoğun ve üretken bir biçimde kullanılmaktadır.

SANATÇI ALIMLARI VE ÖZLÜK ÇALIŞMALARI

2020 yılında CSO'da görev yapmak üzere sınavla 30 stajyer sanatçı alımı yapılmıştır. 2021 ve 2022 yıllarında Bakanlığımıza bağlı orkestra, koro ve topluluklarda görev yapmak üzere 4/B statüsünde sınavla 82 sözleşmeli sanatçı alımı yapılmıştır. 2023 yılında ise 7433 sayılı Devlet Memurları Kanunu ve Bazı Kanunlar ile 663 Sayılı Kanun Hükmünde Kararnamede Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun uyarınca 448 4/Bli sanatçı kadroya geçirilerek özlük hakları iyileştirilmiştir.

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğümüzce, Adana, Ankara, Antalya, Bursa, Diyarbakır, Edirne, Elazığ, Mersin, İstanbul, İzmir, Konya, Samsun, Sivas, Şanlıurfa illerinde bulunan birimlere, 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu'nun 4 üncü maddesinin B fıkrası uyarınca 6/6/1978 tarih ve 7/15754 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı ile yürürlüğe konulan Sözleşmeli Personel Çalıştırılmasına İlişkin Esaslar'ın ek 8 inci maddesi kapsamında görev yapmak üzere belirtilen branş ve sayıda sözleşmeli 450 sanatçı (ses ve saz sanatçısı ile dansçı) alınacaktır.

Ayrıca çeşitli alanlarda 30 Kültür ve Turizm Uzman Yardımcısı alınacak olup sözlü sınava girmeye hak kazanan adayların sınavı Aralık ayının başında gerçekleştirilecektir.

PLANLANAN PROJELER

İstanbul AKM ve Ankara CSO Binalarında hizmet veren Sanat Birimlerimiz bünyesinde çocuk ve gençlerimize yönelik, bireysel çalışmaların da yapılabileceği amatör dans ve müzik atölyeleri açılması planlanmaktadır.

Bakanlığımız bünyesindeki sanat birimlerimiz ve sanat kurumlarımızla, Türkiye Yüzyılı'nda yeniden harika çocuklarımızı keşfedip desteklemek

amacıyla, işlevselliğine yeniden kavuşturulması gereken «6660 sayılı Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun» yeniden gündeme alınmış olup çalışmalar başlatılmıştır. Bu kanun, ülkemizde güzel sanatlar alanında üstün yetenek gösteren çocuklarımızın zamanında tespit edilip bilimsellik ışığında özenle ve incelikle yetiştirilmelerini ve milletlerarası ölçekte ülkemizi temsil edecek sanatçılarımızı keşfedip ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU SONRASI KONSERVATUVARLARDA KURUMSAL KÜLTÜR KAYBI

Doç. Sinan DİZMEN

Ankara Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

GİRİŞ

Türklerin resmi anlamada müzik eğitimi yolculuğu, Osmanlıda 1916 yılında “Dârül-elhan” ile başlamış, 1924’de genç Türkiye Cumhuriyetinin kurduğu Musiki Muallim Mektebi ile devam etmiş ve sonrasında, 1936 yılında, Ankara Devlet Konservatuvarının hayata geçirilmesi ile nihayi kurumsal biçim ve sürecini tamamlamıştır.

Burada dikkat çekici olan, I. Dünya Savaşını kaybetmiş bir Osmanlı ile Kurtuluş Savaşından yeni çıkmış yokluk ve borç içinde bulunan Genç Cumhuriyetin, içinde bulundukları zor dönemlere rağmen müzik eğitime önem vermeleri ve bu konuda girişimde bulunmalarıdır. Kurulduğu 1936 yılından itibaren Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olan Ankara Devlet Konservatuvarına, yıllar içinde yenileri katılmış, 1972 yılına kadar Milli Eğitim Bakanlığına, 1975 yılına kadar Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı’na, 1975 yılından 1982 yılına kadar ise Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne, 1982 senesinden itibaren kurulan Yükseköğretim Kurulu ile Üniversitelere bağlanarak, alt birimleri haline gelmişlerdir.

Üniversitelerin alt birimi haline geldikten sonra konservatuvarlar, hızlı bir kurumsal kimlik kaybı ile kuruluş hedef ve amaçlarına hizmet etmekten uzaklaşmaya başlamış, gerek fiziki olanakları gerekse akademisyen kalitesi ile arzu edilen ve Avrupa’da benzerleriyle yarıştan neredeyse kopmak üzere bir tarihi kurum olma yolunda emin adımlarla ilerlemektedir.

Kurumsal Kültür Nedir?

Bir kurumun en önemli yapı taşları arasında gösterilen kurum kültürü, yazılı kurallar yerine direkt yöneticileri, çalışanları, kurumun dününü, bugününü ve geleceğini kapsayan yazılı ve uygulanması zorunlu kurallar

yerine, kurumun vizyonu ve misyonu yönünde kurum içi dinamikleri etkileyen alışkanlıklar bütünü daha doğrusu kurum içi yaşam şeklidir.

Kurum kültürü kavramını bir yaşam ve davranış tarzı olarak ele aldığımızda, kuruma özgü olan davranış, inanç ve alışkanlıkların bütünü kapsadığını görürüz. Bu kültür, kuruma ait tüm çalışanlar tarafından da paylaşılır ve çalışan davranışlarını da düzenler. Eğer çalışanların kurumsal aksiyonları bu kültür ile bire bir örtüşüyorsa, yönlendirilebiliyorsa ve diğer üyeler tarafından kabul görüyorsa o kurumda yerleşik bir kurum kültürü olduğundan bahsedilebiliriz.

Konservatuvar Nedir ve Konservatuvarın Kurum Kültürü Nedir?

Konservatuvar kelimesinin, “konservatif” ya da “konserve” eden yani tutucu geleneksel bir yapıyı çağrıştırdığı düşünülse de kelimenin gerçek kökeninin İtalyanca “conservare” kelimesinden türediği ve 16. yüzyılda, yetim çocuklara bakan ve müzik eğitime büyük önem verilen Napoliten enstitüleri şeklinde açıklanmıştır.

Fransız Larousse’ a göre Konservatuvar kelimesi Fransızcaya 18. yy da girmiş ve “Bir sanatın geleneklerinin “korunduğu” kuruluş anlamında kullanılmaktadır.

Alman MGG’ye göre Musik Geschichte und Gegenwart’a göre “Müziğin her dalının öğretildiği, ancak farklı seviyede sınıflara, yalnızca yarışmalı sınavlarla erişilebilen eğitim kurumu” şeklinde açıklanmaktadır.

Türkiye’de Konservatuvarın Kısa Tarihçesi

Türkiye’de klasik batı müziği alanında ilk atılan adım Musiki Muallim Mektebinin 1 Eylül 1924 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk müzik eğitim kurumu olarak kurulmuş ve 1 Kasım 1924 ‘de 12 öğrenci ile eğitim-öğretim faaliyetlerine başlamıştır. Müzik öğretmeni yetiştirmek amacı ile kurulan mektep, daha sonraları Atatürk’ün çok sesli batı müziğinde ilerleme hedefleri doğrultusunda performans sanatçısı yetiştirme beklentisini yerine getirememiş, bunun sonucunda, 1933-1934 yılları arasında, Milli Eğitim Bakanlığı’ndan (Maarif Vekaleti) bir “Millî Musiki ve Temsil Akademisi Kanununu” hazırlanmasını istemiştir. Hazırlanan ve sunulan kanun meclisten geçmiş, ancak Atatürk tarafından uygulamaya konulmamıştır. O günlere tanıklık eden müzikolog ve sanatçı Cevdet Memduh ALTAR anılarında, Atatürk’ün hazırlanan kanunla ilgili en büyük çekincesinin,

Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde bu alana hakim bir birim olmaması ve bu kanunun sadece bir kaç sanatçı ve sanat severin görüşleriyle hazırlanması olduğunu ifade eder.

Atatürk, yeni çıkarılacak kanunun mutlaka bir uzman görüşü ile hazırlanmasını istediğini her fırsatta çevresindekilere söyler. Bu çekinceler gölgesinde 1934 senesinde “I. Musiki Kongresi” Ankara’da toplanır. Bu kongrede alınan kararlar doğrultusunda 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluşuna karar verilir. Kurulan Konservatuvar, Musiki Muallim Mektebinin

Ankara/Cebeci semtinde, tasarımı İsviçreli mimar Ernst A. EGLI tarafından yapılan yeni binasında bütün sanat dallarıyla eğitim hayatına başlar.

Bu arada Almanya’da yapılan görüşmeler sonucunda, Atatürk’ün istediği uzmanlar da bulunarak Türkiye’ye davet edilir. Bu uzmanlar Müzik Sanat Dalları için dünyaca ünlü Alman müzikolog ve besteci Paul HINDEMITH, Sahne Sanatları için, Carl EBERT’dir. İki ünlü sanatçı, günümüz Devlet Konservatuvarlarının eğitim temellerinin atılmasında ve müfredatının ve işleyişin oluşturulmasında çok önemli rol oynamışlardır.

Her iki sanat insanı Türkiye’ye gelir gelmez derhal mevcut durumu incelemeye ve çalışmalarına başlarlar ve bunun sonucunda raporlarını Atatürk’e sunarlar (ALTAR, 2020).

Alman besteci, eğitmen ve müzik insanı Paul Hindemith’in tavsiyeleri doğrultusunda 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kurulmuştur. Konservatuvarın kurulmasından sonra Musiki Muallim Mektebi, Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü’ne aktarılmış ve Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi adını almıştır.

Yukarıda bahsettiğim kısa tarihçeden de anlaşıldığı üzere ülkemizdeki Konservatuvarların ilk kurumsal kültürü, büyük lider Atatürk tarafından oluşturulmuştur. Öncelikle hedefler belirlenmiş, sonrasında o hedefler doğrultusunda gerekli adımlar atılmıştır.

Nedir bu hedefler: klasik batı müziği çerçevesinde müzik ve sahne sanatları alanında sanatçılar yetiştirilmek.

Bu hedeflere yönelik ilk kanuni dayanak 20 Mayıs 1940 tarihli “Devlet Konservatuvarı Hakkında Kanunun”un 3. Maddesinde görülmektedir..

Madde 3 “ gayesi memlekette müzik, tiyatro, opera ve balet kültürünü işlemek ve salâhiyetli san’atkâr yetiştirmektir.

Devlet Konservatuvârı hakkında kanun

Kanun No: 3829

Kabul tarihi: 20/5/1940

Madde 1 — Ankarada Maarif Vekilliğine bağlı bir Devlet Konservatuvârı kurulmuştur.

Madde 2 — Devlet Konservatuvârı iki kısma ayrılır:

- A) Müzik kısmı,
- B) Temsil kısmı,

Müzik kısmı şu şubeleri ihtiva eder:

- 1 - Kompozisyon,
- 2 - Orkestra idaresi,
- 3 - Piyano, org, harb,
- 4 - Yaylı sazlar,
- 5 - Nefesli ve vurma sazları,
- 6 - Teganî (Opera muganniliği, koro muganniliği, konser muganniliği).

Temsil kısmı şu şubelere ayrılır:

- 1 - Opera,
- 2 - Tiyatro,
- 3 - Balet.

Müzik ve temsil kısımlarında bulunan her şube birer mutahassıs şefle idare edilir.

Madde 3 — Her iki kısmın gayesi memlekette müzik, tiyatro, opera ve balet kültürünü işlemek ve salâhiyetli san’atkâr yetiştirmektir.

Madde 4 — Devlet Konservatuvârı, orta ve yüksek olmak üzere iki tahsil derecesini ihtiva eder.

Müzik, tiyatro, opera ve bale kültürünü işleyecek ve yetkili san’atkârlar yetiştirmek kurumsal bir kültürü gerektirmektedir. Bu yüzden bu kültürü oluşturabilmek için yurt dışından iki uzman getirtilmiştir. Çünkü sanatçı eğitimi konusunda gereken tecrübe ve kültür birikimi, Avrupa kıtasında yüzyıllar boyu tecrübe kazanmış, oturmuş ve sorunları çözümlenerek kusursuz hale getirilmiştir. Bu nedenle Atatürk’ün başlarda yabancı uzman olmadan bir konservatuvâr kurulması çekincesi son derece yerinde olmuştur.

Gerek öğrenci alınırken yapılan yetenek sınavlarıyla, gerek usta çırac ilişkisi içerisinde yapılan bire bir dersleri, gerekse performans değerlendirme sınavları ile hiçbir bilim dalı eğitimine benzemeyen Konservatuvâr eğitimi hakkında, kısaca bilgi vermek istiyorum.

Öncelikle fiziksel performansa bağlı tüm sanat dallarında eğitimin, biyolojik olarak modifikasyona yönelik bir eğitim olduğundan bahsetmek gerekmektedir.

Biyoloji Biliminde üç farklı doğal seçimden bahsedilir;

Mutasyon

Adaptasyon

Modifikasyon

Mutasyon, gen yapısında meydana gelen değişikliktir ve kalıtsaldır,

Adaptasyon, canlıların çevre şartlarına uyum sağlamasıdır ki temel sebebi hayatta kalmaktır. Yine kalıtsal bir özelliktir.

Modifikasyon, çeşitli dış etkenlerle genlerin işleyişinde meydana gelen değişime denir. Ancak kalıtsal değildir.

Modifikasyona yönelik Konservatuvar eğitimi, kişinin sahne üzerinde performans gösterebilmesi için kullandığı organlarını geliştirmesi ve bu amaca yönelik deforme etmesidir.

Bu organlar tüm vücut adaleleri olduğu gibi, şan ve tiyatro alanında dil, gırtlak, ses telleri ve diyafram gibi iç organlar da olabilmektedir. Düzenli ve yıllarca süren çalışmalar sonucunda bir sanatçı, sanatını büyük salonlarda seyircilere saatlerce sunabilmek için kullandığı gerekli uzuvlarını geliştirmek güçlendirmek zorundadır. Hatta bunun sonucunda bazı organlarında şekil bozuklukları ve deformasyonlar da görülmektedir.

Örnek vermek gerekirse; Yaylı çalgı çalanlarda sol elin sağ elden büyük olması veya arşe tutan sağ işaret parmağında baskıdan kaynaklı kemik şeklinde bozulmalar, balerinlerde bacak ve sırt kas yapısının aşırı esnek buna paralel güçlü olması ve ayak parmaklarında şekilsel bozukluk ve deformasyon, şancıların ve tiyatrocuların normal konuşma seslerinin gürlüğü ve güçlü tınlaması gibi. Şunu belirtmeden geçemeyeceğim mutasyon süreci gerçekte son derece uzun ve acılı bir yoldur. Yıllarca vücudunuzu aslında hiç yapmaya alışık olmadığı bir işe uyum sağlamaya zorlamanız, bu esnada kaslarınız ve kemik yapınızdaki deformasyonlar sırasında ciddi ağrı ve acılar çekmeniz mutlaktır.

Bu sebeple sonuçta kim en iyi ve doğru seklide vücudunu modifiye etmeyi başarmışsa o başarı sanatçılar arasında yer alacaktır.

Elbette uygulamalı dersler yanında ilgili sanat dalı ile ilgili ve kültürel

gelişimi destekleyen teorik dersler de bulunmaktadır. Bu derslerin pek çoğu teorik olmakla birlikte solfej gibi uygulamalı olanları da vardır. Zannedilmesin ki sadece hareket bazlı çalışmalar yapılmaktadır. Ancak modifikasyona sebep olan tüm dersler uygulamalıdır.

Sahne üstü performans sanatlarında en büyük handikap, zamana karşı yapılmasıdır. Açmamız gerekirse, performans; başlar, sürer ve biter, tek bir şansınız vardır. Resim, Heykel, seramik vb. sanat dallarında olduğu gibi bir somut elle tutulur obje üzerinde, kusursuz olduğuna karar verdiğinizde sergileyeceğiniz bir duruma gelene kadar çalışabileceğiniz somut bir nesne söz konusu değildir. Oysa temsil ya da konser başlar ve o sırada olacaklar belirsizdir ve başarı sizin ne kadar iyi olduğunuza bağlıdır. Dahası her temsil ve konser birbirine asla benzemez. Bir ressamın resminin aynısını her sene farklı sergilerde görebilirsiniz ancak, bir sahne üstü eserin bir eşini aynı sanatçıdan dahi olsa, bir daha izleyemez, dinleyemezsiniz.

Bir yorumcu olarak, bestecinin eserini seslendirirken veya bir bale, opera veya tiyatro eserinde rol alırken, esere aracılık eden olduğunuz için sanatsal obje kendiniz olursunuz. Bu nedenle sahne üstü performanslarda mükemmellik gereklidir. Bu mükemmellik de yukarıda bahsettiğim, kişinin modifikasyon sürecine bağlıdır.

Konservatuvar eğitimi hakkında buraya kadar yapmaya çalıştığım açıklamalar dahi, büyük ihtimalle bir üniversitenin her hangi bir bilim alanıyla en ufak bir benzerlik göstermemektedir. Zira özellikle enstrüman ve bale eğitimi, en uzun bilim dalı eğitimi olan tıptan bile uzun sürmektedir.

Verilen eğitimin sınavları ve değerlendirmeleri de, bilim alanlarından farklıdır. Her sene sonu 1 saati geçen konser programlarını veya eserleri hazırlanıp profesyonel seviyeye getirmeniz ve sanat alanının hocalarıyla oluşturulan kalabalık bir jüriyi performansınızla ikna etmeniz sizden beklenir. Zira mezuniyet sonrası o jürinin yerini yüzlerce seyirci alacaktır.

Yorumunu yaptığınız eseri sadece teknik olarak kusursuz sergilemeniz yeterli değildir. Bunun yanında eserin bestecisi yazarı ya da koreografi kimse onun stiline ve yaşadığı dönemin kültürel işaretlerini de göz önünde bulundurmanız ve her bir farklı dönem yapıtını, sanki o dönemin yorumcusuymuşsunuz gibi sergilemeniz gereklidir. Bu da sizin, eserin dönemine ve türüne göre farklı kişiliklere bürünmeniz anlamına gelir.

Jürinin kararına göre göre ya sınıf geçer veya sınıfı tekrar edersiniz. Sınavlar aslında birer temsil ya da konserdir. Bütün bununla birlikte

sınavlarda ya da temsillerde yükselen adrenalininiz yüzünden meydana gelen titremenizi ve heyecanınızı kontrol altına almayı da öğrenmeniz gerekir.

Buraya kadar anlattığım 10 senelik eğitim süreci bir yaşam tarzıdır ve her hangi bir bilim alanında yaşanamayacak kadar farklı bir dünyadır. Yaşam tarzı haline gelen bu kültür, dünyanın sahne üstü performans sanatçısı yetiştiren her Müzik, Dans- Bale, Opera, Tiyatro, okullarında neredeyse bire bir aynıdır.

Şimdi bu kadar açıklamadan sonra gelelim Konservatuvarların 1982 yılında YÖK sonrası Üniversitelere bağlanmasının sonuçlarına:

- 1- Bakanlıklara bağlı iken kendi bütçesi ve ek bütçesi olan konservatuvarlar, üniversitelere bağlandıktan sonra son derece düşük bütçelere sahip olmuşlardır.
- 2- Öğrencilerden enstrümanı olmayanlara enstruman imkanı sağlanır, parasız yatılı öğrencilerin sarf malzemeleri de Konservatuvar tarafından yani devlet tarafından karşılanırdı.
- 3- Bakanlıklar döneminde kurulan konservatuvarların binaları şehrin merkezindeyken üniversitelere bağlandıktan sonra bu binalardan bir şekilde çıkarılmışlar, üniversitelerin şehir merkezine uzak kampüslerine ya da hiç de uygun olmayan yetersiz binalarına taşınmıştır. Bu durum özellikle orta ve lise öğrencilerinin okula erişimi zora sokulmuştur. Uzun çalışmanın gerekli olduğu bir eğitim alanı için yapılabilecek en kötü şey budur.
- 4- YÖK sonrası kendi bütçesi olmayan Konservatuvarlara üniversiteler sadece günlük elzem ihtiyaçlar için; elektrik, su, ısınma, temizlik malzemesi gibi ihtiyaçlarını karşılayabilecek kadar bütçe vermekte, diğer mesleki gereklilikler doğrultusunda harcama kalemleri bulunmadığı için özel ek bütçelerle işler yürütülmeye çalışılmaktadır. Piyano, klavsen, nefesli çalgı veya benzeri enstruman alımları için üniversitelerden ek bütçeye ihtiyaç duyulmakta, rektörlük kapıları aşındırılmaktadır
- 5- YÖK, ÜAK ve Üniversiteler, Konservatuvarları, asıl ihtiyaç olan performansa dayalı değerlendirme sistemini uygulamak yerine, kendi anladıkları ve tek bildikleri yazılı sisteme zorlamaktadırlar.

6- Bu durum, Sanat eğitiminde hem lisansüstü öğrenci değerlendirmelerinde, hem de öğretim elemanı istihdamında kalitesizliğe, alan dışılığa, sebep olmakta, bunun sonucunda, düşük performanslı, bol bilimsel makalesi olan kişiler tercih edilmektedir

Kısacası Bilim ve Sanat Dalları arasındaki farklar yok sayılmaktadır.

Kanun ve Yönetmeliklerde Konservatuvar.

İlk olarak 2914 sayılı YÖK Personel Kanunundan başlayalım.

Bu kanunda Konservatuvar kelimesi sadece bir kere 15. Maddede geçmektedir.

15. Madde: “Devlet konservatuvarlarının öğretim elemanları” ara başlığı ile şöyle yazılmıştır:

“Yükseköğretim kurumlarının 657 sayılı Devlet Memurları Kanununun değişik ek geçici 16 ncı maddesinde unvanları belirtilen personeli, Yükseköğretim Kurulunun onayı ile sözleşmeli olarak istihdam edilebilir. Bu elemanların sözleşme esasları, bunlara ödenebilecek ücretin üst sınırları ve sağlanacak sosyal yardımlar ile diğer mali haklar; Cumhurbaşkanınca kararlaştırılır.”

15 Maddede atıfta bulunulan “657 sayılı Devlet Memurları Kanununun değişik ek geçici 16 ncı maddesi” de şöyledir:

*“Teknik bünyeye dâhil olmayan ve haklarında Devlet Memurları Kanunu hükümlerinin uygulanması gerekenler hariç, bu Kanunun Ek Geçici 12, 13 ve 14 ncü maddeleri kapsamına dâhil personel ile Kültür Bakanlığının sanatla ilgili merkez ve taşra birimlerine bağlı olarak çalışan **orkestra, koro ve topluluk sanatçıları, sanatkârları ve sanatçı öğretmenleri ile Devlet sanatçıları söz konusu maddelerin mali hükümlerine bağlı kalınmaksızın sözleşmeli olarak çalıştırılabilirler.**”* denilmekte, 3 üncü fıkrasında ise *“Yukarıdaki fıkralara göre sözleşmeli olarak çalıştırılacakların sözleşme esasları, bunlara ödenebilecek ücretin üst sınırları ve sağlanacak sosyal yardımlar ile diğer mali haklar; ilgili Bakanlığın önerisi ve Maliye Bakanlığının görüşü üzerine Bakanlar Kurulunca kararlaştırılır.”*

Kısacası ve anlaşılır şekilde, YÖK personel kanununun 15. Maddesine göre devlet orkestraları sanatçıları, devlet opera ve balesi sanatçıları, devlet tiyatroları ve devlet sanatçıları, Yükseköğretim Kurulu onayı ile

konservatuvarlarda sözleşmeli sanatçı öğretim elemanın olarak istihdam edilebilir denilmekte.

Ancak Yükseköğretim Kurulu bu maddeye çok uzun bir süredir, onay vermemektedir. Zira Üniversiteler bu kadroyu istememektedir. Gerek maaş gelirin doçentlerle aynı olması, gerekse uluslararası ölçme değerlendirmelerde öğretim üyesi sayılarının düşük çıkması bahanesi ile konservatuvarların sanat dallarında, devlet kurumlarının değerli solist sanatçılarından faydalanmak mümkün olamamaktadır.

Bu durumda üniversite kadrolarında geriye; araştırma görevlisi, okutman, öğretim görevlisi, doktor öğretim görevlisi, doçent ve profesörlük kadroları kalmakta, ancak bu kadrolar için gerekli değerlendirmelerin hiç birinde konservatuvarların özel durumunu gözeten performans sınavları bulunmamaktadır.

Bir yandan da, 2547 sayılı Kanunda konservatuvarların özel bir yer tuttuğu, eksikleri olsa da mevcut hali ile bile konservatuvar kültürünün koruyabileceğini düşünüyorum. Şöyle ki

- 1- İlk önemli madde “tanımlar” alt başlıklı 3. Madde, h) bendidir: “Konservatuvar: Müzik ve sahne sanatlarında sanatçı yetiştiren bir yükseköğretim kurumudur. “

Neredeyse az önce bahsettiğimiz 1940 tarihli “Devlet Konservatuarı Kanunun” 3. Maddesi ile son derece benzer. Zaten 2547 sayılı kanununda Konservatuvar tanımının yeride 3. Madde. Güzel bir tesadüf. Doktora programlarının geçerli olduğu, Fakülteler için aynı maddenin f) bendi ise şu tanıma yapmaktadır: “Fakülte: Yüksek düzeyde eğitim - öğretim, bilimsel araştırma ve yayın yapan; kendisine birimler bağlanabilen bir yükseköğretim kurumudur. “ demektedir. Bu detay birazdan çok önem kazanacak.

Öğretim üyesi olmak için gerekli olan, lisansüstü programların da, 2547 Sayılı Kanundaki tanımlarına da bir göz atmamız gereklidir.

Kanunda Yüksek lisans için tek bir tanım yapılmakta. Yine tanımlar alt başlıklı 2. Maddenin (1) paragrafında : “Yüksek Lisans: (Bilim uzmanlığı, yüksek mühendislik, yüksek mimarlık, master): Bir lisans öğretimine dayalı, eğitim - öğretim ve araştırmanın sonuçlarını ortaya koymayı amaçlayan bir yükseköğretimdir” denilmektedir.

Arkasından YÖK'ün 20.04.1916 tarihli Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğine baktığımızda, iki farklı Yüksek Lisans tanımı görüyoruz; ilki tezli ikincisi tezsiz. İki programında alanı farklı değerlendirilmiş:

a- Tezli yüksek lisans programı alt başlıklı,

MADDE 6 – (1) Tezli yüksek lisans programı öğrencinin bilimsel araştırma yöntemlerini kullanarak bilgilere erişme, bilgiyi derleme, yorumlama ve değerlendirme yeteneğini kazanmasını sağlar. **b- Tezsiz yüksek lisans programı alt başlıklı**

MADDE 11 – (1) Tezsiz yüksek lisans programı, öğrenciye mesleki konularda bilgi kazandırarak mevcut bilginin uygulamada nasıl kullanılacağını gösterir.

Konservatuvarların performansa dayalı eğitim verdiklerini düşündüğümüzde ve 2547 sayılı Kanunun Konservatuvar tarifini göz önüne aldığımızda burada sanat dalları için uygun olanın bilimsel araştırma değil, mesleki eğitimi destekleyen Tezsiz Yüksek lisans programı olduğu görülecektir. Bunu söylediğim zaman o zaman nasıl doktora yapılacak deniyor.

Zaten Konservatuvar mezunları sanat dallarında doktora yapmazlar. Sanatta Yeterlik yaparlar. Ve ilgili yönetmelik Sanatta Yeterlik için her hangi bir Yüksek Lisans programı şartını aramaktadır.

2547 sayılı Kanunda doktora ve sanatta yeterliğin tanımlarına bakalım. Yine tanımlar alt başlıklı 3. Maddenin (2) bendinde:

*(2) Doktora: Lisansa dayalı en az altı veya yüksek lisans veya eczacılık veya fen fakültesi mezunlarınca Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı tarafından düzenlenen esaslara göre bir laboratuvar dalında kazanılan uzmanlığa dayalı en az dört yarıyıllık programı kapsayan ve **orijinal bir araştırmanın sonuçlarını ortaya koymayı amaçlayan bir yükseköğretimdir.***

Denilmekte ve bu haliyle konservatuvarın eğitim amaçlarına hizmet etmediği anlaşılmaktadır.

*(4) Sanatta Yeterlik: Lisansa dayalı en az altı, yüksek lisansa dayalı en az dört yarıyıllık programı kapsayan ve **orijinal bir sanat eserinin ortaya konulmasını, müzik ve sahne sanatlarında ise üstün bir uygulama ve yaratıcılığı amaçlayan doktora düzeyinde lisansüstü bir yükseköğretim eşdeğeridir.***

Şeklinde açıklamaktadır.

Görüldüğü üzere Sanatta Yeterlik programı sahne üstü performans sanatçıları için uygun olan programdır.

Sanatta Yeterlik programı, 2016 senesine kadar kanunda tarif edildiği şekliyle uygulanmış, ancak YÖK'ün 20.04.1916 tarihli Lisansüstü Eğitim ve

Öğretim Yönetmeliği ile işler değişmiş, kanundaki tanımına göre müzik ve sahne sanatlarında üstün bir başarı ve performans göstermek gerekirken, buna aykırı olarak bilimsel tez zorunluluğu konulmuştur.

Tez TDK sözlükte: Üniversitelerde öğrencilerin hazırlayıp genellikle bir sınav kurulu önünde savundukları bilimsel eser olarak açıklanmıştır. Bilimsel çalışmalar bilim dallarının alanıyken, ana sanat dalları olan konservatuvarlardan ana bilim dallarını ilgilendiren bilimsel çalışmalar beklemek son derece yanlış bir ölçümlemedir.

Yönetmelikte çelişkiler bununla kalmamaktadır.

Örneğin: Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin Sanatta Yeterlik ara başlıklı 25, 26, 27 ve 28 maddelerinde eğitim verilen ana dallardan, anabilim/anasanat şeklinde bahsedilmektedir.

Oysa ülkemizde sanatta yeterlik programları hiçbir koşulda anabilim dalı altında açılmaz. YÖK kendisi buna izin vermemektedir. O yüzden burada yazılan anasanat dalı /anabilim dalı ibaresi kopyala yapıştır türü bir hatadır. Diğer yandan anabilim dalı konservatuvarlarda sadece Müzikoloji Bilim Dallarında mevcuttur ve devamında sadece Doktora programı açılabilir.

Yönetmelikte anabilim/anasanat dalı hatası Doktora ara başlıklı maddelerde de yapılmıştır. Doğrusu, Sanatta Yeterlik için anasanat dalı, Doktora için anabilim dalı olmalıdır.

Bir sanatçı adayına, 2547 sayılı kanuna rağmen tez yazdırma çabasına girilince aşağıdaki gibi tuhaf ve anlaşılmaz sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Yönetmeliğin Sanatta yeterlik çalışmasının sonuçlanması ara başlıklı 28. Maddesi şöyledir:

(1) “Tez hazırlayan öğrenci elde ettiği sonuçları, sergi, proje, resital, konser, temsil gibi çalışmasını açıklayan ve belgeleyen metni ilgili senato tarafından kabul edilen yazım kurallarına uygun biçimde yazarak, tez, sergi, proje, resital, konser, temsil gibi çalışmalarını jüri önünde sözlü olarak savunur.”

Öğrenci hem tez hazırlayacak hem de sergi, proje, resital, konser, temsil gibi çalışmasını açıklayan ve belgeleyen bir metni hazırlayacak, dahası her iki metni de, “...senato tarafından kabul edilen yazım kurallarına uygun biçimde yazarak, tez, sergi, proje, resital, konser, temsil gibi çalışmalarını jüri önünde sözlü olarak” savunacaktır. Bu durumda yönetmeliğin bu maddesine göre öğrencinin, sergi, proje, konser, temsil çalışmaları uygulamalı değil yine bir metin haline getirilmiş olmalıdır ve sözlü olarak sunulmalıdır.

Aynı maddenin (2) bendinde ise:

(2) “Sanatta yeterlik çalışmasının savunmasından önce ve düzeltme verilen tez ve çalışmalarda ise düzeltme ile birlikte öğrenci **tezini/çalışmasını** tamamlayarak danışmanına sunar. Danışman tezin savunulabilir olduğuna ilişkin görüşü ile birlikte tezi enstitüye teslim eder.”

Anlaşılması zor bir diğer cümlede budur. Tez ve sanatta yeterlik çalışması mı yoksa tez veya sanatta yeterlik çalışması mı? Anlamak gerçekten çok zor.

(5) numaralı bend de ise işler daha da karışmaktadır:

(5) Jüri üyeleri, söz konusu tezin veya metnin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi sınava alır. Sınav, sanatta yeterlik çalışmasının sunumu ve bunu izleyen soru-cevap bölümünden oluşur. Sınav öğretim elemanları, lisansüstü öğrenciler ve alanın uzmanlarından oluşan dinleyicilerin katılımına açık olarak yapılır.

Hâlbuki 28. Maddenin 1. bendinde sanatta yeterlik çalışmasından yazım kurallarına uyulması gereken bir metin olarak bahsedilirken, 5. Bendde sanatta yeterlik çalışması sunumu denilerek sanki uygulamalı bir sınavdan bahsedildiği düşüncesi de akla gelmektedir.

Hukuken bu kadar çelişkili bir metinle yapılacak değerlendirmelerin

konservatuvar amaç ve hedeflerine hiçbir şey katmayacağı ve hali hazırda katamadığı ortadadır. Öncelikle Sanatta yeterlik yapan öğrenciler neden sanat dalında bir tez yazıp üzerine birde resital, konser, sergi yada proje yapmak zorundadırlar anlamak mümkün değildir.

Hâlbuki Doktora öğrencileri sadece tez yazarak programlarını tamamlamaktadır. Onlardan asla sanatsal bir çalışmada talep edilmemektedir.

Bu durum öncelikle Anayasanın eşitlik ilkesine uygun olmamakla birlikte, bilimsel tez yazmanın bir sahne üstü performans sanatçısı için değerlendirme kriteri asla olamayacağı son derece açıktır.

YÖK sonrası Konservatuvar kültürüne balta vuran bir diğer sorun ise, öğretim üyesi seçimidir. Performansa yönelik Sanatta Yeterlik yapmak yerine, sadece tez yazarak gerçekleştirilen doktora programlarını bitirenler de sanat dallarında görev almaya çalışmaktadırlar. Zira Sanatta yeterlik yapmak görüldüğü üzere doktoradan daha zor bir programdır. Zorluğu yazmakta değil performanstadır.

Özellikle son zamanlarda açılan Konservatuvarlarda Doktora yaptığı anlaşılan DR. ünvanlı birçok öğretim üyesi bulunmaktadır. Hâlbuki YÖK'e göre Sanatta Yeterlik yapanlar DR. ünvanını kullanmazlar. Çünkü doktor ünvanı bilimsel ve farklı bir tezi ortaya koyup bunu savunan bilim adamlarına verilir.

O zaman Sanatta Yeterlikte yapılan tez ise ve komisyonlar kurulup onanıyorsa, neden Sanatta yeterlik yapanlar da Dr. ünvanı kullanamıyor.

Bu karmaşık konuda YÖK'ün üniversitelere yolladığı bir yazıyı paylaşmak isterim.



T.C.
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU BAŞKANLIĞI

Sayı : B.30.0.EÖB.0.303.01.01.03-
Konu : Dr.Unvanı Hk.

3194

18.05.2012-021795

SINOP ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE

- İlgi :a) Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü'nün 02/02/2011 tarih ve B.30.2.DEÜ.0.71.00/263-2601 sayılı yazısı.
b)Hacettepe Üniversitesi Rektörlüğü'nün 27/02/2012 tarih ve B.30.2.HAC.0.00.00.00/105.01-919 sayılı yazısı.

Dokuz Eylül Üniversitesi ile Hacettepe Üniversitesi Rektörlükleri tarafından Kurulumuza gönderilen yazıda; Üniversiteleri bünyesinde Sanatta Yeterlik programını bitirenlerden "Sanat Doktorası" karşılığı olarak Dr. unvanını kullanıp kullanmayacakları konusundaki yazıları 09/05/2012 tarihli Yükseköğretim Yürütme Kurulu toplantısında incelenmiş ve 2547 sayılı Kanun'un 2880 sayılı Kanun'la değişik 43/b maddesi uyarınca, Üniversitelerarası Kurul Başkanlığı'nın görüşü de dikkate alınarak, Sanatta Yeterlik programını bitirenlerin Dr. unvanını kullanamayacaklarına karar verilmiştir.

Bilgilerinizi rica ederim.


Mehmet ÖZVEREN
Genel Sekreter V.

DAĞITIM:

- Üniversite Rektörlüklerine
- ÜAK Başkanlığına

Aslında YÖK Sanatta Yeterliğin sanatsal bir program olduğunu bilmekte, bilimle ilgisi olmadığı için Dr. ünvanının kullanılmasına izin vermemektedir.

Aslına bakarsanız Sanatta Yeterlik programında tez yazma fikri üniversite senatolarının fikridir. Tez yazmanın tek belirleyici değerlendirme şekli olduğunu zanneden akademisyen yöneticiler, performans sınavları ile mezun olmayı son derece basit ve değersiz bulmuşlar bir değerlendirme

kriteri olarak asla kabul edememişlerdir. Bu anlamsız ve sanatın ruhuna aykırı durum hala devam etmektedir.

Bu sayede gerçek performans sanatçıları ve gerçek konservatuvar mezunları maalesef konservatuvarların dışında bırakılmaktadırlar.

Onların yerini yıllardır konservatuvar kadrosuna geçmek isteyen eğitim bilimleri müzik öğretmenliği mezunları, yani ilk-ortaokul ve lise seviyesinde sınıf dersi vermek üzere eğitim alan ve hiçbir sanat dalı üzerine profesyonel eğitim almamış kişiler almaya başlamıştır.

Bu aşamada Eğitim Bilimleri mezunları için 2547 sayılı Kanunun Doçentlik şartları sorun olmaktadır.

2547 sayılı Kanunun “Doçentlik ve atama” ara başlıklı 24 Maddesi başvuru şartları için şöyle demektedir:

“Doçentlik ve atama (2) Madde 24 – (Değişik: 22/2/2018-7100/5 md.) a)

*Doçentlik başvuruları, Üniversitelerarası Kurulca belirlenen takvime göre yılda en az iki kez yapılır. Doçentlik başvuruları için aşağıdaki şartlar aranır: (3) (1) Bir lisans diploması aldıktan sonra, doktora ile tıpta, diş hekimliğinde, eczacılıkta ve veteriner hekimlikte uzmanlık unvanını veya **Üniversitelerarası Kurulun önerisi üzerine Yükseköğretim Kurulunca tespit edilen belli sanat dallarının birinde yeterlik kazanmış olmak**”*

Görüldüğü üzere Kanunda ilgili maddenin son cümlesi son derece nettir; “Yükseköğretim Kurulunca tespit edilen belli sanat dallarının birinde yeterlik kazanmış olmak.”

Bu cümle son derece belirleyici olduğu ve konservatuvarlarda performans alanında sadece sanat dalları bulunduğu için bir sanatta yeterlik olmaksızın baş vurmak imkânsızdır.

Kanunda yazan bu yeterlik şartı da, o zamana kadar yönetmeliğe hiç ihtiyaç duymayan ÜAK’ın 07 Şubat 2015 tarihli Doçentlik Yönetmeliği ile aşılmıştır. Bu yönetmelikte ufak bir kelime oyunu ile kanundaki belirleyici yeterlik şartı aşılmıştır Nedir bu madde ?

7 Şubat 2015 CUMARTESİ

Resmî Gazete

Sayı : 29260

YÖNETMELİK

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığından:

DOÇENTLİK SINAV YÖNETMELİĞİ

Başvuru zamanı ve şartları

MADDE 4 – (1) Doçentlik başvurusu, nisan ve ekim ayının on beşinci günü başlayıp, en geç ilgili ayın son çalışma günü mesai saatine kadar devam eder.

(2) Doçentlik başvurusu için;

a) Türkiye’de doktora, tıpta veya dış hekimliğinde uzmanlık veya sanatta yeterlik öğrenimini tamamlamış veya yurtdışında yapılmış olan doktora, tıpta veya dış hekimliğinde uzmanlık veya sanatta yeterlik öğreniminin denkliliğinin kabul edilmiş olması,

Görüldüğü gibi bu maddede bir sanat dalına başvurmak için yeterlik şartı aranmıyor gibi görülmekte. Veya denilerek tüm alanlar bir tutuluyor, elinde ne diploma varsa onunla gel baş vur gibi anlaşılmaktadır.

Bu konuda YÖK’e yaptığım itirazlarda her zaman kanun maddesini hatırlattım, bana her defasında yönetmelik maddesi hatırlatıldı. Kanun maddesinin yönetmeliğe göre daha bağlayıcı olduğunu hatırlattığımda ise bana daha önce size cevap verilmiştir denildi. Denetleme kuruluna yaptığım şikâyetler için de asla bir geri dönüş yapılmamıştır.

Hiçbir sonuç alamayınca bu konuyu farklı konservatuvarlarda görev yapan öğretim elemanlarıyla paylaştım. Yapılan birçok doktoralı başvuru 2547 sayılı kanunun ilgili maddesi gösterilerek red edilmeye başlanınca, nihayet 15 Nisan 2018 tarihinde ÜAK yönetmelik maddesini Kanuna göre güncelleme ihtiyacı duydu.

15 Nisan 2018 PAZAR

Resmî Gazete

Sayı : 30392

YÖNETMELİK

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığından:

DOÇENTLİK YÖNETMELİĞİ

Başvuru zamanı, şartları ve usulleri

MADDE 4 – (1) Üniversitelerarası Kurul başka bir tarih belirlemedikçe doçentlik başvurusu, yılda iki kez olmak üzere Mart ve Ekim aylarının on beşinci günü başlayıp, en geç ilgili ayın son çalışma günü mesai saatine kadar devam eder.

(2) Doçentlik başvurusu için;

a) Türkiye’de doktora ile tıpta, dış hekimliğinde, eczacılıkta ve veteriner hekimlikte uzmanlık unvanını veya Üniversitelerarası Kurulun önerisi üzerine Yükseköğretim Kurulunca tespit edilen belli sanat dallarının birinde yeterlik kazanmış olmak veya yurt dışında yapılmış ise denkliliğinin kabul edilmiş olması,

Ancak bu arada batı müziği alanında 30 küsur konservatuar kuruldu. Yeni kurulanlar içinde sadece 3 tanesi tüm sanat dallarını kurabilmiş durumda geri kalanı kendi görev yaptığım konservatuvar da başta olmak üzere tamamen eksik sanat dalları, ve çoğunluğu eğitim fakültesi mezunu, orkestra ile solist olarak çalmamış, görev almamış bir opera ve tiyatro eserinde başrol almamış, eğitim bilimleri mezunu öğretim üyeleri ile doldurulmuştur. Bu durumda geldiğimiz nokta, bu yolculuğa çıktığımız 1936 senesi ile kıyaslanamayacak kadar kötü bir durumda olduğumuzu göstermektedir.

SONUÇ

Bakanlıklar dönemi diye adlandırdığım dönemde de konservatuvarların durumu elbette harika değildi, ancak en azından kendi iç dinamiklerine yani kurumsal kültürüne karışılmıyordu.

Ancak 1982 sonrası Üniversitelere bağlanan konservatuvarlar için iyi olmamıştır. Maalesef gittikçe, dünya ile entegre olabilecek sanat kurumları olmaktan çok uzaklaşmaktadırlar.

Bu nedenle kısa vadede her ne kadar eksikliği olsa bile 2547 sayılı YÖK kanunun tanımlar kısmında bahsedilen konservatuvarlara ait maddelerin hedef ve amaçlarına uygun yorumlanmasına ve çıkarılacak yönetmeliklerin kanunun ruhuna uygun, konservatuvarların kültürel kimliklerine ters düşmeyecek şekilde düzenlenmesine, daha da önemlisi bu sanat kurumlarının kültürünü kollamaya ve muhafaza etmeye yönelik yapılan yerinde ve hukuki şikâyetlerin dikkate alınmasına, kanun veya yönetmelik dışı yapılan işlemlere öncelikle YÖK'ün müdahale etmesi gerekmektedir. Ama kısa ve orta vadede bu pek mümkün görülüyor.

MÜZİK ALANINDAKİ KURUMSALLAŞMADA YAŞANAN KAOS NASIL AŞILABİLİR?

Şefik KAHRAMANKAPTAN

Kültür ve Sanat Yazarı

GİRİŞ

Harp başlangıcında yapılan hata, harp boyunca devam eder. Siz bu harbi kazanabilirsiniz ama o hatalarla malûl olarak... Müzik alanındaki kurumsallaşmada da durum böyle. Sonuç olarak günümüzdeki kaosu yaşamaktayız.

Kurumsallaşma kavramı müzikte hem eğitimi, hem de icra alanını, dolayısıyla üniversiteleri ve Devlet Sanat Kurumlarını kapsıyor.

Başlangıçta, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde büyük çabalarla kurulmuş ilk konservatuvar (1936) ve müzik öğretmeni yetiştiren bir MMM (1924), vardı. Sayı arttıkça, kurulan yeni okullar ve statüleri de çeşitlendi.

Şu anda 49 tane Konservatuvar, bir Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi bulunuyor. Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri 'nde 16 tane Müzik Bölümü var. Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde 24 tane Müzik Eğitimi

Ana Bilim Dalı yer alıyor. Alanla ilgili bir de üniversite kuruldu: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi. Güzel Sanatlar Liseleri'nin sayısı da 105. Konservatuvarların bazılarında ilk-ortaöğretimden itibaren öğrenci alımı yapılabilmektedir.

Ama önemli olan sayılar değildir. Önemli olan eğitimin kalitesi ve belirli bir standardın altına düşmemesi gereğidir. Kalitenin sağlanabilmesi de, tek tek bu çatıların altında mümkün olamamaktadır.

Sistemin tüm olarak gözden geçirilmesi ve toplumla, saha ile ilişkinin kurulması gerekmektedir.

Birinci öncelik toplumda sanata, müziğe karşı duyarlılığın arttırılmasıdır. Bunun da yolu, ilköğretimden itibaren sanat dersi konularak, sınıfların düzeyine göre hazırlanmış kitaplarla öğrencilere sanat dalları hakkında bilgilerin verilmesinden geçmektedir.

Müzik eğitimi alanındaki karmaşa, konservatuvarların 12 Eylül döneminde YÖK'ün kuruluşu sonrası üniversiteler çatısı altına alınmasıyla başlamıştır. Mevcut konservatuvar öğretmenlerine akademik unvanlar dağıtılmış, çalgıcı yetiştiren öğretmenlerin bazılarına bir gecede doçent, profesör unvanları dağıtılması öğretim kadroları arasına nifak sokmuş, tüm öğretim üye ve görevlilerinin pozitif bilim dallarındaki akademik ilerleme koşullarına uymaları beklenmiştir. Yani bir viyolonselciden, bir fizik akademisyeninin yapması gerekenler beklenmiştir!

Sonuçta gelinen noktada dikkatimi çeken sonuçlardan biri şudur: Bir yığın birbirine benzeyen, birbirini kaynak gösteren, akademik standartlara sadece biçimsel olarak uygunluk gösterebilen, üç-beş sayfalık yüksek lisans tezleriyle master derecesi alan mezunlar... Sonrasında da eğer icracı ise sanatta yeterlilik. Ama sanatta yeterlilik, konservatuvar değil de, MSSF bünyesinde yapılabilmişse doktora derecesi olarak kabul ediliyor.

Konservatuvarlar öncelikle icracı yetiştiren okullar olduğu için ana eğitimci kaynağı, orkestralar ve opera evleridir. Bu gerçek gözardı edilerek kurumsallaşmanın yaygınlaştırılması yoluna gidilmiştir. Üniversite ve konservatuvar bulunan pek çok ilde, orkestra bulunmamaktadır. 49 konservatuvarın pek çoğu eğitimci sıkıntısı içindedir.

DOBGM'nün web sitesine girin, teşkilat şemasına baktığınızda gri ile gösterilen üç müdürlük görürsünüz. Gaziantep, Sivas ve Van. Bu müdürlüklerin kurulması, Bakanlar Kurulu'na kabul edilmiş, karar Resmî Gazete'de yayımlanmış, kadroları çıkarılmıştır. Ne zaman? 2001 yılında... Şimdi 2023'teyiz... Bu müdürlükler kurulmuş, kadrolara vize verilmiş ve etkinliklerine başlamış olsa, o üç ildeki konservatuvar veya muadili müzik okulları için gerekli öğretmen kaynağı da bulunmuş olacaktı. Çünkü teorik olarak opera orkestralarına müzisyenler sınavla alınmakta ve çalgılarında ders verebilecek düzeye sahip bulunmaktadır.

Halen bazı konservatuvarlarda adama göre iş icat edilebilmekte, uluslararası alanda geçerliliği bulunmayan sertifika programları açıldığı görülmektedir.

Tıp fakültesi bulunan üniversitelerde genellikle rektörler bu alandan seçilmektedir. Son yıllarda başka bilim dallarından, ya da ilahiyatçılardan seçilenler dikkati çekmektedir. Ancak, âdeta padişah yetkileriyle donatılmış rektörlerin genellikle konservatuvarlara önem vermediği, gereksinimlerini karşılama yolunda gerekli ve yeterli ilgiyi göstermediği görülmektedir. Kişiyi neredeyse ayakkabı numarasına kadar tanımlayan bilgilerle açılan kadrolara yetersiz elemanların alınması, bazı Rektör ve Konservatuvar Müdürlerinin haklar ve kadro konusunda kişiyi “sevip sevmeme” gibi ölçütlerle hareket etmeleri, bu durumların denetlenmemesi, âdeta özendirilircesine YÖK tarafından göz ardı edilmesi, bazı müdahalelerin “yukarlardan” gelen istekleri karşılamak üzere yapılması önemli bir sorundur.

RahmetliMuammerSunhocamızın,AnkaraDevletKonservatuvarı’ndan mezuniyetinin 50. yılında düzenlenen törende yaptığı konuşmada bir önerisi vardı. Bu sistem böyle devam edecek ise, tüm konservatuvarların üniversite çatıları MSSF olarak yer almasıyla, diğer fakültelerle eşit söz hakkına sahip olabilmelerinin sağlanabileceğine dikkati çekmişti. Çünkü halen konservatuvarlar, üniversitelerde “yüksekokul” statüsünde yer almakta ve eşit temsil olanağından yararlanamamaktadır.

Konservatuvarlarda ister teori, ister icra bölümlerinde olsun, öğrencilerin hem Batı hem Türk müzik kültürünü edinmeleri idealdir. Ancak bazı üniversitelerdeki konservatuvarlarda Türk Müziği Bölümleri açılırken, uygulamada dengenin sağlanamadığı görülmektedir. Öğrencilerin tamamının Batı müziği yanında Türk halk ve geleneksel müzikleri hakkında belirli düzeyde bilgi sahibi olmaları sağlanmalıdır.

Müzik öğretmeni yetiştiren okullarda da çeşitliliğin artması, değişik standartlara ve karışıklığa yol açmıştır. Öyle ki, öğretmen olarak yetiştirilmiş bir müzikçi, icracı yetiştiren konservatuvara çalgı öğretimi yapmak üzere alınabilmekte, akademik ünvanları verilerek yükseltilebilmektedir. Bu duruma YÖK de göz yummakta ve yaşanan karmaşayı görmezden gelmektedir. Müzik öğretmeni yetiştirme alanındaki tüm uygulama ve mevzuat derinlemesine incelenerek yenilenmeli ve düzgün bir standart sağlanmalıdır.

Tüm örgütlenmenin yeniden gözden geçirilerek, müzik alanında yükseköğretimdeki eğitim kurumlarının amacına göre örgütlenme ve program olarak standardize edilmesi gerekmektedir. Bu panelde

dinlediğimiz Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektör Yardımcısı, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Barış Demirci'nin öğretmenlik mesleği ve ülkedeki durum hakkındaki konuşmasında yaptığı saptamalar gayet gerçekçidir. Diğer yandan gene panelde dinlediğimiz Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürü Ömer Faruk Belviranlı, kendi yapılarının Anadolu kentlerindeki topluluklarla birlikte çok geniş bir örgütlenmeyi kapsadığını anlattı. Bu yapının da yeniden gözden geçirilmesi, devlet orkestralarının kurulacak ayrı bir genel müdürlük çatısı altına alınması, ilgili mevzuatın müzisyenlerin haklarını zedelemeyecek biçimde günün ve sanatın koşullarına göre yeniden düzenlenmesi yerinde olacaktır.

Devlet Sanat Kurumları'nda halen uygulanmakta olan mevzuatın da verimliliği arttıracak, yetkin ve yeterli olanların özendirileceği, hak edenin sanatsal yükselmesinin önünün kesilmeyeceği biçimde düzenlenmesi için ciddi çalışma yapılması bir gerekliliktir.

Her yeni siyasal dönemin, kendinden önceki dönemde yapılmış çalışmaları, hazırlanmış projeleri gözardı etmesi Türkiye'ye önemli zaman kaybettirmektedir. Örneğin, 2002 yılında Kültür Bakanlığı'nca Ankara'da yabancı orkestra ve opera evi yöneticilerinin de katıldığı sempozyumun bildirileri "Devlet Müzik ve Sahne Sanatları Kurumlarının Yapılanma ve İşleyişinde Çağdaş Modeller" başlıklı tam 701 sayfalık kitapta toplanmıştır. Bilmem aradan geçen 21 yılda gelip geçen ilgili bakanlık yöneticilerinden kaç tanesi bırakın okumayı, bu kitaba göz atmıştır?

SONUÇ

Sanatın siyaset ötesi bir olgu olduğu dikkate alınarak, gerek müzik öğretmeni, gerekse icracı ve teorisyen-besteci yetiştirme bağlamında yeni bir örgütlenme modelinin geliştirilmesi şarttır. Buna koşut olarak devlet sanat kurumlarında da yeni örgütlenme modeli oluşturularak uygulamaya konulmalıdır.

TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE PROFESYONELLEŞME/ MESLEKLEŞME SÜRECİ ÜZERİNE İLİŞKİN BİR ARŞİV ÇALIŞMASI

Prof. Dr. Ahmet FEYZİ

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi

Özet: Tarihin her safhasında mûsikî sanatı ve ilmi, toplumun her kesimi tarafından fazlasıyla değer görmüş fakat toplum nezdinde bu ilim ve sanat dalının meslek olarak kabul edilme süreci modern zamanlara kadar uzamıştır. Oysaki tarihin her döneminde bu ilimle gerek teorik gerekse icra anlamında meşgul olan kişiler, dönemin yönetim erki ve ileri gelenleri tarafından maddi ve manevi olarak destek görmüştür. Hatta Türk müzik kültüründe birçok önemli mûsikîşinas üst düzey bürokrasinin en yakınında bulunmuş ve bu zümrenin maddi-manevi lütfuna mazhar olmuştur. Bu maddi-manevi hediyelendirme veya ödemeler çoğu zaman sistematik hale getirilmemiş ve belli düzen içerisinde yürütülmemiş olsa da kendi iç tutarlılığını zaman içerisinde oluşturmuş, süreç içerisinde mûsikîyi yazmak ve icra etmek fiiliyatlarının meslekleşmesinde önemli bir itici güç olmuştur. Nitekim bürokratik zümre ve ekâbir tarafından yapılan maddi-manevi bu lütuflar Osmanlı arşivlerine de yansımıştır.

Bu araştırmada musıkîşinaslığın meslekleşme sürecine dair geçirilen tarihsel süreç, etken uygulamalar çerçevesinde kısaca açıklanmış ve bu süreci belgeleyen arşiv vesikalarından bazı örnekler verilmeye çalışılmıştır. İlgili arşiv vesikaları ışığında patronajdan başlayıp meslekleşmeye kadar uzanan bu süreç ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Elde edilen arşiv belgelerinden de anlaşılacağı üzere diğer birçok müzik kültüründe olduğu gibi Türk müzik kültüründe de yazılı kural ve kaidelere dayanmasa da profesyonelleşme sürecinin temayül ve uygulama olarak yaşandığı,

19. yüzyıl sonrasında bu sürecin daha da sistematik hale gelerek 20. yüzyıldaki okullaşma ile nihayete erdiği anlaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Meslekleşme, Profesyonelleşme, Kurumsallaşma, Arşiv belgeleri

Abstract: At every stage of history, the art and science of music have been highly valued by all segments of society, but the process of accepting this branch of science and art as a profession in the eyes of society has extended until modern times. However, in every period of history, people who were engaged in this science both theoretically and in practice were supported materially and morally by the administrative power and notables of the period. In fact, many important musicians in Turkish music culture were in close proximity to the high-level bureaucracy and were granted the material and moral favor of this group. Although these material and moral gifts or payments were not systematized and carried out in a certain order most of the time, they formed their own internal consistency over time and became an important driving force in the professionalization of the acts of writing and performing music in the process. These material and moral blessings made by the bureaucratic group and the elite were also reflected in the Ottoman archives.

In this research, the historical process of the professionalization of music industry has been briefly explained within the framework of effective practices and some examples from archive documents documenting this process have been tried to be given. In the light of relevant archive documents, this process, starting from patronage and extending to professionalization, has been tried to be revealed.

As can be understood from the archive documents obtained, it is understood that in Turkish music culture, as in many other musical cultures, the professionalization process was experienced as a tendency and practice, even though it was not based on written rules and regulations, and that this process became more systematic after the 19th century and ended with schooling in the 20th century.

Keywords: Vocationalization, Professionalization, Institutionalization, Archive documents

GİRİŞ

Meslekleşme ve Profesyonelleşme

Meslekleşme ve profesyonelleşme sürecinin hangi kıstaslar sağlanarak geliştiği ve ilerlediği konusu tarih içerisinde birçok kez ele alınmıştır. Fakat bu ele alış biçimleri genellikle farklı bakış açılarını temel aldığından, profesyonelleşme ve meslekleşme olgularının var olduğunu ortaya koyabilen net bir kıstaslar dizini çıkarmak pekte mümkün olmamaktadır. “1950’lerde bazı sosyologlar, mesleklerin toplumsal düzeni korumaya sağladıkları katkı anlamındaki işlevsel önemine vurgu yapmışlardır. Meslekleri özellikler yaklaşımı ile inceleyen bu sosyologlar, bir işin meslek sayılabilmesi için taşıması gereken özerklik, özgecilik, uzmanlık bilgisi, sorumluluk, toplumda söz sahibi olma, kültür gibi bir dizi özelliklere sahip olup/olmama durumuna göre değerlendirmeler yapmışlardır. Taşınması gereken özellikler ile ilgili olarak çoğunlukla -meslek olarak geniş kabul gören-tıp ve hukuk alanları referans alınmıştır (Greenwood, 1957; Whitty, 2000; Robson, 2006’dan Akt: Hoşgörür, 2017, s. 5). Bu referans meslekler toplumun birçok kesimi için meslek algısı açısından olağan olsa da toplumsal ihtiyaçlar göz önünde bulundurulduğunda farklı kriter dizilerinin gerekliliği de ortaya çıkmaya başlamıştır. Yine de genel anlamda bahsi geçen meslekler kriter olarak ele alınmıştır. Ancak, “farklı iş guruplarının doğaları arasındaki farklılıklar üzerinde ya da örgütlerin yapısı, sosyal kabul gören durumlar ve insanların anlayışlarında zaman içerisinde ortaya çıkan değişimlerin üzerinde yeteri kadar durulmamıştır” (Robson, 2006’dan Akt: Hoşgörür, 2017, s. 5). “Birçok yazar yerleşik meslekleri basitçe inceleyip bunların profesyonel statülerinin izahını belli karakteristik özellikleri ile yaptıklarından, ayırıcı özellik modelleri teorik olmaktan uzak ve totolojik (eşsöz şeklinde) görülmektedir” (Herdman, 2012, s. 4). Yine de ortaya çıkan bu farklı özellikler toplumsal alanda geniş kabul görmekte ve meslek sahibi veya profesyonel olarak nitelendirmekte bu ayırd edici kriterler de esas alınmaktadır.

Konunun daha net anlaşılması adına meslekleşme ve profesyonellik hakkında ortaya konan kıstaslardan bazılarını ele almak faydalı olacaktır. Genel olarak uğraşları meslek statüsüne taşıyan ve profesyonelleşme sürecini etkileyen bu kıstaslar Wilensky tarafından, “uğraşın tam zamanlı bir iş haline gelmesi, mesleki bilginin üyelere kazandırıldığı eğitim ve içselleştirmek için sürenin olması, meslek teşkilatlarının kurulması, meslek

alanının diploma ve yetkilendirme gibi araçlarla sınırlandırılması ve mesleki uygulamalar için etik kodların oluşturulması” şeklinde verilmiştir (1964, s. 137). Barber’a göre ise profesyonel davranış dört asıl özelliğinin koşulları içerisinde tanımlanabilir. Bunlar “yüksek derecede genelleştirilmiş ve sistematize edilmiş bilgi, her şeyden önce bireysel çıkarlardan ziyade toplum çıkarlarına yönelme, kendi kendine davranışlarını kontrol edebilme eğilimi, bir bedellendirme sisteminin varlığıdır” (1963, s. 672). Flexner’a göre ise; “Bireysel sorumluluğun olması, bilgi bütünü temelinde öğrenilmiş olması, kuramsal bilginin yeniden üretilebilir olması, eğitimsel bir disiplin doğrultusunda tekniklerin öğretilebilir olması, örgütlenmesinin çok iyi yapılmış olması, alturizm (özgecilik) yoluyla üyelerin birbirlerine yardım etmeye eğilimli ve toplum yararına çalışmaya istekli olması” profesyonelliğin değerlendirilmesinde temel alınan belli başlı altı kıstastır (2001, s. 156-157).

Greenwood ise; yapmış olduğu araştırmada bir uzmanlık alanının ayırt edici temel özelliklerini beş ana başlık altında toplamaktadır. “Sistematik kuramsal bilgi, mesleki yetkinlik, topluma uygunluk, ahlaki kodlar ve kültür” bu beş temel özelliiktir (1957, s. 45). Yukarıda verilen bu kıstaslar içerisinde bir genelleme yapıldığında ortak bazılarının ortak olduğu ve bazılarının da bunlara ek olarak sunulduğu görülmektedir. Bu sınıflama sonrasında oluşan genel kıstaslar dizini şu şekildedir.

- Genelleştirilmiş ve sistematize edilmiş bilgi temelinde inşa edilmiş olması ve bu bilginin üyelere kazandırılması ve içselleştirilmesinin sağlanması,
- Meslek teşkilatlarının kurulması ve bu teşkilatın kendi iç düzen ve hiyerarşisinin bulunması,
- Mesleki uygulamalar için ahlaki kodların oluşturulması ve bu ahlaki düzen içerisinde iş kolunun yürütülmesi, □ Bir bedellendirme sisteminin bulunması, □ Tam zamanlı bir iş haline gelmesi.

Bahsi geçen bu kriterler genel meslekleşme ve profesyonelleşme açısından genel bir çerçeveye ortaya koymaktadır. bu kavramlar açısından daha da özelleştirilmeye gidildiğinde ise ilgili meslek gurubunun detay özellikleri ortaya çıkmakta ve alana özgü daha spesifik meslekleşme ve profesyonelleşme gereklilikleri ortaya konulabilmektedir. Her ne olursa olsun meslek kavramının zamanla Freidson’a göre; “bir toplumsal statüyü,

bir toplumsal kategoriyi ifade etmeye başlaması” ve toplum içerisinde bir kimliklendirme aracı olarak kullanılması, meslekleşme konusunu daha da önemli hale getirecek ve muhtemeldir ki yukarıda verilen kıstaslar büyük ölçüde değişime uğrayacaktır (1986, s. 25).

Türk müzik kültüründe meslekleşme ve profesyonelleşme ve arşiv vesikalarına yansması

Türk müzik kültüründe meslekleşme veya profesyonelleşme süreci, tam olarak, bilinçli ve sistematige dayalı bir şekilde olmasa da tarih içerisinde kendi yörüngesi içerisinde irticali olarak gelişmiştir. Daha açık bir ifadeyle Osmanlı sarayının temayül olarak benimsediği uygulamalar ve oluşturduğu kurumsal/yarı kurumsal yapılar öncülüğünde musikişinaslık mesleği toplumsal açıdan zaman içerisinde kabul görmüş ve teşkilati olarak gitgide somutlaşmaya başlamıştır. Öncelikli olarak Osmanlı sarayına bağlı ve icra ile ilgili birimlerin ortaya çıkışı belirginleşmiş daha sonrasında ise süreç, sivil hayatta okullaşma olgusunun oluşumu ile devam etmiştir. Dolayısıyla meslekleşme, kurumsallaşma ve profesyonelleşme sürecindeki bölümlene genellikle Osmanlı müzik kurumları üzerinden okunmalıdır ki bu kurumsal/yarı kurumsal yapılar içerisindeki temayüller ve uygulamalar asıl itibariyle meslekler sosyolojisinin de kabul ettiği profesyonelleşme şartlarının alt yapısını oluşturmuştur. Bu bölümlene çerçevesinde ise osmanlı'nın mûsîkî kurumları yani sırasıyla Mehterane-i Humâyun, Enderun Mektebi ve Musika-i Humâyun'daki uygulamaları inceleme altına almak kurumsallaşma sürecindeki gelişmeyi yeterince ortaya çıkaracaktır.

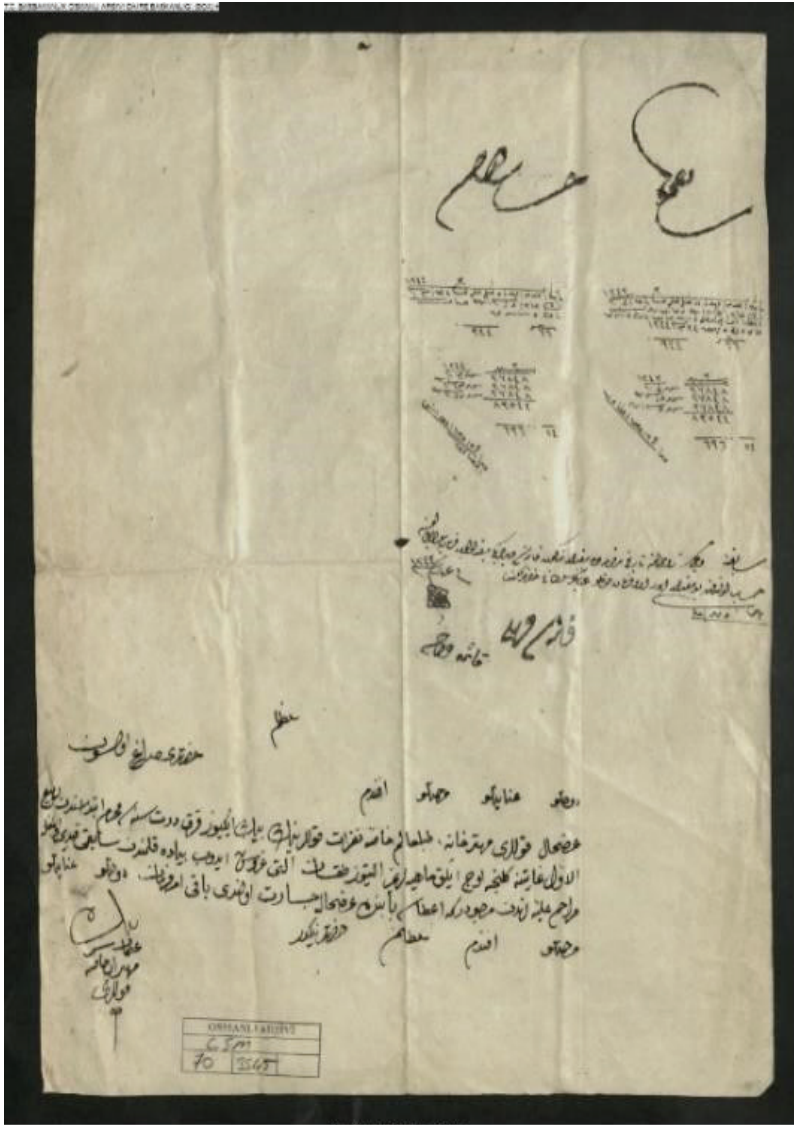
Bu açıdan bakıldığında Osmanlı arşiv vesikaları çok zengin bir kaynak olarak önümüzde durmaktadır. Kurumlar içerisinde yapılan uygulamalar, bu uygulamalarda etkin olan kişiler, ödemeler, tayinler, yatay ve dikey geçişler ve daha birçok olay ve olguyla ilgili arşiv vesikası bulunması ve bu vesikaların günümüze kadar gelmesi, bu çalışmada incelenen meslekleşme ve profesyonelleşme olgularını da rahatça belgelemektedir.

Mehterhane ve Çalıcı Mehterler

Saray bünyesinde kurulan ve musikişinaslık mesleğinin resmi statü olarak ilk defa yönetim erki tarafından tanındığı kurumsal yapı Mehterhâne-i Humâyun'dur. Bu kurum, kökleri Selçukluya kadar uzanan ve devletin törenteşrifatlarını üstlenen, aynı zamanda halk ile saray arasındaki kültürel bağı da müzikal olarak sağlamlaştıran topluluğu da

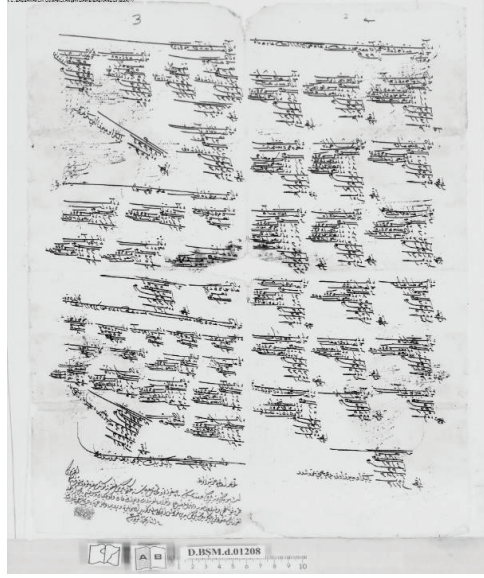
barındıran teşkilat yapısıdır. Bu nedenledir ki çalıcı mehterler Türk müzik tarihinde ilk defa devlet güvencesi altında, tam zamanlı ve özlük haklarına sahip olarak Mehterhâne-i Hümayunda görev almıştır. Çalıcı mehterlik mesleği bu sayede saray tarafından profesyonel bir meslek olarak kabul görmüş ve saray çatısı altında görev yapan bu mûsikîşinaslar tıpkı diğer askeri personel gibi özlük haklarının tümünden yararlanmıştır.

Profesyonellik kriterlerinin birçoğu bu kurumda işlerlik kazanmıştır (Feyzi 2019). Elbette ki bu süreç doğrudan olmasa da zaman içerisinde Osmanlı saray yazışmalarına da yansımıştır. Nitekim saraya ait resmi vesikalar içerisinde bu yönlü bilgi barındıran yüzlercesine rastlamak mümkündür. Bu arşiv vesikaları içerik bakımından genellikle maaş ödemesi, tayinat, yatay ve dikey ilerleme/yer değiştirme, ödül ve ceza gibi konuları içermektedir ki bu konular kurumsallaşma ve meslekleşme sürecini doğrudan doğruya etkilemektedir. Nitekim çalıcı mehterler özelinde verilen özlük hakların tanınması ve ilgili kişilere bu hakların teslim edilmesine dair arşiv vesikası örnekleri ise şu şekildedir:

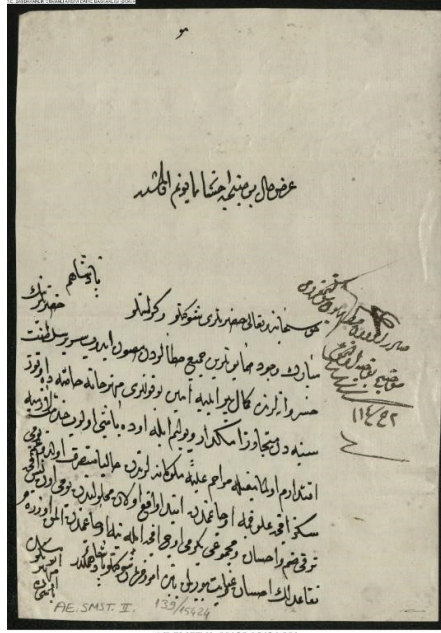


C.SM.00070.03545.001

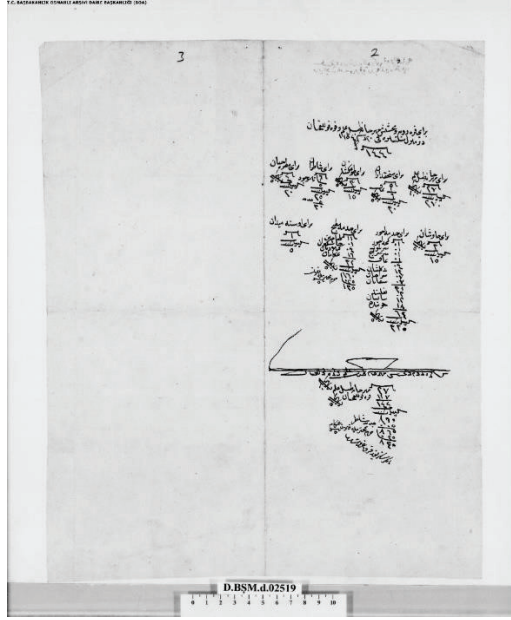
Belge 1: Hassa mehteran tabl-ı alem neferatının üç aylık maaşlarının verilmesi



Belge 2: Karakullukçu, Hademe-i ahur-ı sadr-ı ali, Levendat ve Mehteran-ı tabl-ı alem cemaatlerinin mevaciclerini gösterir defter



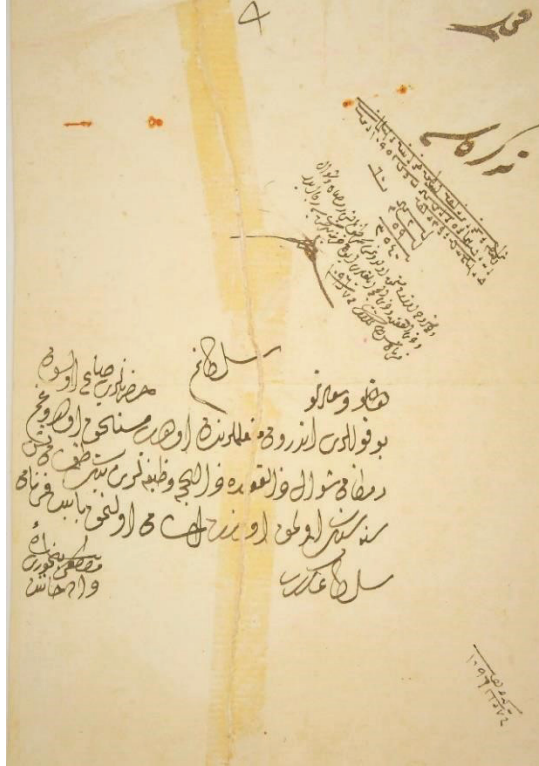
Belge 3: Tekaiüdlük istidasında bulunan mehter onbası Ebubekir 'in arzuhalı üzerine hatt-ı hümayun.



Belge 4: Silistre'den Bender'e giden karakullukçıyan ve mehterhaneyi
tabl-ı alem'e verilen bahşiş ve kara rubayı gösterir defter.

Osmanlı sarayına bağlı olarak hizmet veren ve genellikle saray içi mûsikî faaliyetlerinin odak noktasında olan diğer bir yarı kurumsal yapı Enderun Mektebi'dir. Bir nevi özel okul niteliği taşıyan Enderûn Mektebi Mehterhane kadar olmasa da mûsikîşinaslık mesleğinin icra edildiği yarı kurumsal yapılar içerisinde yer almaktadır. Enderun Mektebi içerisinde verilen müzikal eğitim Türk müzik kültürü açısından kurumsallaşma anlamında önem arz etmektedir. Bu mektep her ne kadar siyasi anlamda devletin ihtiyaç duyduğu elemanları yetiştirmekle mükellef bir kurumsal yapı olsa da Enderun'a alınan gençlerin gerek müzikal eğitime tabi tutulması gerekse Enderun içerisindeki meşklerde görevlendirilen yarı zamanlı mûsikîşinaslar için yapılan ödemeler ve verilen tayinatlar önemli birer uygulama niteliği taşımaktadır (Akkutay 1984). Özellikle XVIII. yüzyıl başlarına kadar dışarıdan görevlendirilen mûsikîşinaslar için yapılan ödemeler ve ayrılan tayinatlar arşiv vesikaları içerisinde dikkat çekicidir. Çünkü dönem itibarıyla yarı veya tam zamanlı musikişinaslık mesleğinin ücrete bağlı olarak yapılabildiği kurumsal yapıların başında Enderun mektebi gelmektedir. Mehterhanede görev alan çalıcı mehterler kadar olmasa da Enderun mektebinde saray eşrafının müzikal eğitimi ve diğer

müzikal faaliyetlerini yürüten bu kişiler, nihayetinde bir takım ödemeler ve sosyal haklardan faydalanmış hatta tayin ve atama yoluyla saray içerisinde önemli görevlere kadar yükselmişlerdir. Dolayısıyla kurumsallaşma ve meslekleşme/profesyonelleşme sürecinde önemli bir noktada yer almışlardır. Enderun mektebinde gerek eğitim gerekse icra faaliyetleri kapsamında görevlendirilen kişilere yapılan ödemeler ve tanınan diğer haklar ile ilgili arşiv vesikası örnekleri şu şekildedir:

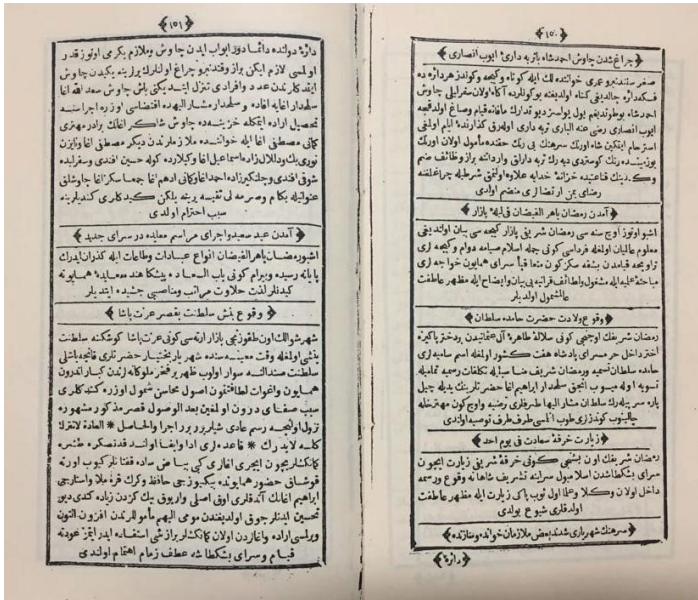


Belge 5: Enderun-ı Hümayun muallimlerinden Buhurizade Mustafa Efendi'nin 1095 senesi Ramazan, Şevval, Zilkade ve Zilhicce mevacibinin ödenmesi.

Enderun mektebindeki müzikal faaliyetler XVIII. yüzyıl ortalarına kadar genellikle dışardan görevlendirilen mûsıkîşinaslar tarafından yürütülmüşse de yüzyıl ortalarından sonra daimi görevlendirme anlayışı benimsenmeye başlamıştır. Yapı içerisine daimi görevliler alınmış ve bu görevliler zaman içerisinde yaptıkları işteki maharetleri ve kişisel özellikleri de dikkate alınarak bazı özlük haklarından faydalanmaya başlamıştır. Enderun'daki

daimi mûsikişinas görevlendirmeleri de bu dönem itibarıyla yapılmaya başlamıştır. Kapalı bir yapı olması nedeniyle Enderun içerisindeki olaylar, olgular ve konularla ilgili her ne kadar arşiv belgesi çok fazla bulunmasa da dönemin diğer önemli yazılı kaynakları bu görevlendirmelere ilişkin bilgiler barındırmaktadır. Bu yazılı kaynaklardan en önemlisi Letaif-i Enderun adlı eserdir ki bu eser içerisinde Enderun içerisindeki profesyonelleşme adına var olan hareketlilik net bir şekilde görülebilmektedir. Bazı örnek olayların aktarımı şu şekildedir:

Kurumsallaşma, meslekleşme ve profesyonelleşme çerçevesinde Türk müziği kültüründe en fazla ele alınması gereken kurum belki de Musika-i Hûmayun'dur. Bunun nedeni; Türk müzik kültüründe kurumsal işleyişin tam olarak Mûsik-i Hûmayun da görülmeye başlamasıdır. Osmanlı sarayının mehterhane yerine teşkil ettirdiği bu kurum, tam zamanlı çalışma, sabit ücretlendirme, yatay dikey ilerleme, nizamnamelere bağlılık, hizmet içi eğitim ve diğer özlük hakları açısından farklılaşmakta ve tabiri caizse Türk müzik kültürünün kurumsallaşmasındaki büyük rol bu kurum tarafından üstlenilmektedir. Nitekim kurum açılışı sonrasında günümüze kadar gelene süreçteki ilerleme ve değişimlerin temel noktasında bu kurumsal yapı bulunmaktadır.



Belge 6: Enderundaki bazı musikişinaslara çavuşluk rütbesi verilmesi

﴿ ۱۷۸ ﴾

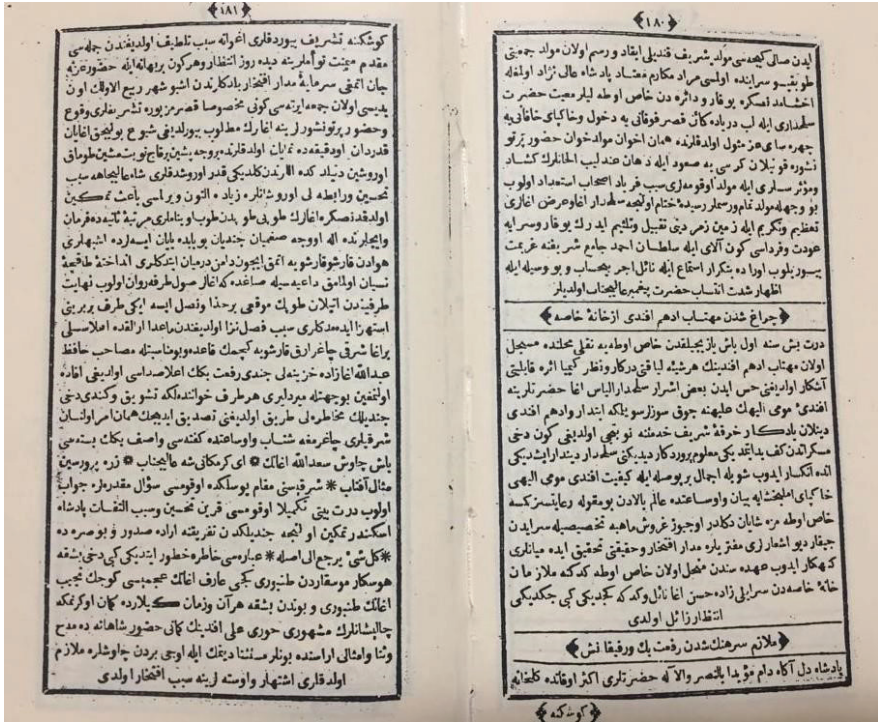
﴿ چراغ شدن دلبند اغاسی طاشچی زاده مصطفی اغا ﴾

بکری بش قاریخنده کیلاردن خاص او طه به نعل ایلله سرفراز و آورده
 بولی ایلله دلبند اغا غنی مسندی احرار ایدن طاشچی زاده هزار قند مصطفی
 اغا میدان معارفده بیکتا و مصور لکده بیهمتا اولمقله هراستاد بهر زاد
 نهسا دیادی شیلره لایعین رأث و لا اذن سمعت دیدکلری مقازن
 صحت اینده بودرجه ده اولان شهرت انشهره آفة قبیاندن بر کیفیت
 اولدیغندن کوزلرینه نظر اصابت ایدوب بردخی او یله شی یاغنه
 قدرت قالدیغندن بشقه کوندن کونه بودرجه ده اولان ضمهف بصیر
 جمع املدن صرف نظرا ندریدیکی آشکار و بویله علل اولدیغنی معلوم
 شهر یار کردون و قار اولیق مقربان حضرت کلمه طیبه اعانه سله
 چراغ اغلغنه همت ایدوب بو کونلرده مخلول دوشن برتوایت ایلله دیده زری
 روشن وظلام ایل بویله ذیل اولان کوکلی بنه شن اولدقده دلبند
 اغا لغنه انختر اغاسی راسخ افندی صاعد و اومندک خیر و شری ذاتنه
 عائد اولوب انختر اغا لغنه بشکیر اغاسی عبد الرحمن اغا نائل و بشکیر
 اغا لغنه ده کوشه بشکیر اغاسی تورک ابراهیم اغا قابل و نا قابل اولدیغنی
 حالد کیمسه رحائل اولوب مغل اولان کوشه بشکیر اغا غنی
 ایلله کامی احد افندی مساهات و آجق قلان خاص او طه کدی ایلله
 ملازم خاص او طه لیلردن متولی محمود اغا ناره حیات بولدیغنی چکیدیکی
 زحمتنه مکافات کی اولدی

﴿ توجیه مسند سر مؤذن بسر هنک شهر یازی شاکر اغا ﴾

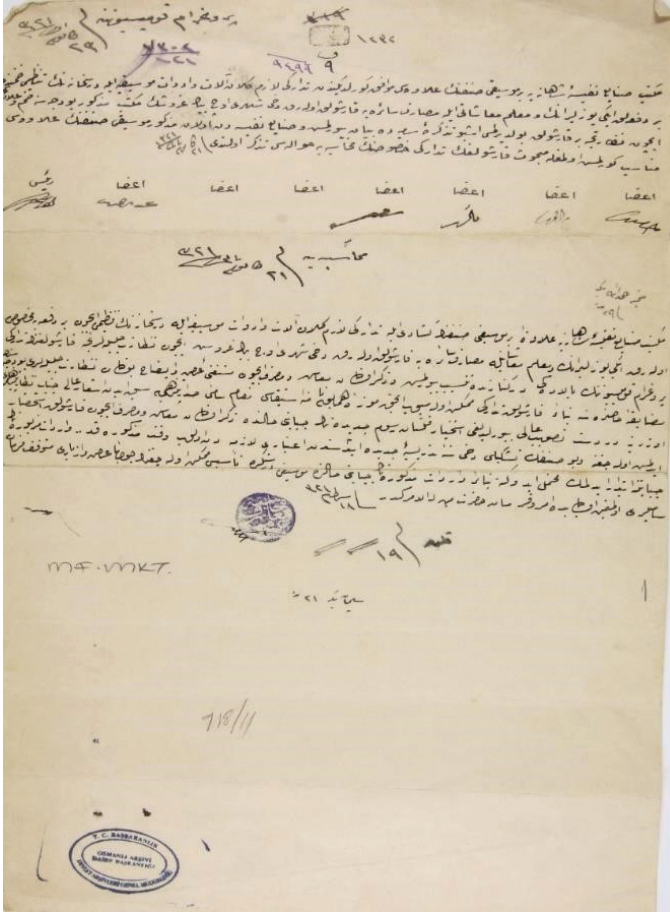
سکز سنه دنیرو مؤذن باشلیق مسندی کترویه مقدر و اوقات خیمه ده
 التفات شه دورانه نائل اولیق بهر اولان جوص امین اغا ناک خاص
 او طه جمه بولی بنش بشکیر اغا غنی راده سنه رسیده و بوند بویله مؤذن
 باشلیق اول رتبه لر ایلله جمع اولیه جنی اذان پرده سبله کوشنه کشیده
 اولدیغندن جوصک کوز بنه اوبغو کیره دیککی خفی و جلی حرادث و بونک
 اوزرینه تلاشی زیاده اولسیچون خواننده چارشلردن خزینه ده شاکر
 اغا غنه و عدیورلنه باعث اولوب انجیق بیچاره ما بین مؤذنلری نعلشی
 اعتدکلرینه چاره بوله مبوب اکثر حضوره ما یوننده قات کتوریر ایکن

﴿ در اینجا بر ﴾



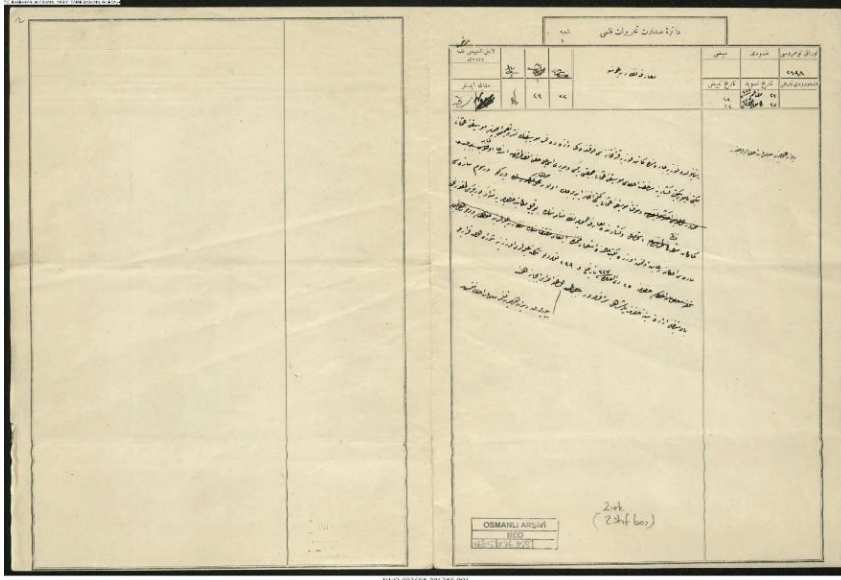
Belge 8: Binicilikten şarkıcılığa tayin edilen Rıfat Bey

Musika-i Humâyûn'un iyiden iyiye kurumsal nitelik kazanması ve toplumsal anlamda bütün sanat dallarının yanı sıra mûsikî uğraşının bir meslek olarak görülmeye başlamasıyla Türk müzik tarihinde okullaşmaya dair kurumsal adımlara atılmaya başlamıştır. Bu adımların en önemlilerinden birisi sanayi-i nefise mektebinin kurulmasına dair ön hazırlık çalışmalarıdır. Türk tarihinin ilk resmi sanat mektebi olan sanayi-i nefise kuruluş aşamasında her ne kadar sadece diğer sanat dallarının eğitime yönelik olarak tasarlanmışsa da ilerleyen süreç içerisinde mûsikî sınıfı da eklenerek yoluna devam etmiştir.



Belge 9: Sanayi-i Nefise mektebine musiki sınıfı açılmasına dair arşiv evrakı

Süreç içerisinde sadece resmi anlamda değil özel girişimlere de rastlamak mümkündür. XIX. yüzyıl ortalarından başlayıp XX. yüzyıl ortalarına gelinceye dek birçok dernek ve cemiyet açılmış bu dernek ve cemiyetler içerisinde birçok müşikîşinas yetişerek kurumsal veya yarı kurumsal yapılar içerisinde bu mesleği icra eder hale gelmiştir. Ebetteki bu girişimler de Osmanlı arşiv vesikalarına yansımıştır. Örnek arşiv vesikaları şu şekildedir.



Belge 10: Musiki-i Osmani Mektebinin kuruluşu

Bu dönem sonrası daha da belirginleşen okullaşma olgusu ise burada kısa ele alınamayacak derecede geniş bir konudur. Sanay-i Nefise'nin açılması ile birlikte başlayan bu süreç Dârü'l Elhan'ın kurulması ve ardından Musikî Muallim mektebi ve diğer okul tipi kurumların kuruluşuna dek uzanan bir süreci kapsamaktadır ve bu süreci belgeleyen binlerce arşiv vesikası da incelenmeyi beklemektedir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Türk müzik tarihine ilişkin birçok spesifik konu yazılı yayın literatüründe yer almasına rağmen, bu alanın baş yapıt olarak sayılabilecek kronoloji içeren eserleri yok denecek kadar az miktardadır. Bu duruma neden olan faktör bu kronolojinin oluşturulmasında kullanılan belge ve bilgilerin yeteri kadar analiz edilmemesi ve kronoloji yazımında bu materyallerin yeteri derecede kullanılmamasıdır. Sadece kronoloji yayınların yazımında değil alana özgü olay ve olguların yazımında arşiv vesikalarının yeteri derecede kullanıldığını iddia etmek te zordur. Oysaki resmi kurum ve kuruluşlara ait arşiv kayıt ve vesikaları Türk müzik kültüründeki birçok konuyu yazılı olarak belgelemeye yeter derecededir. Bu vesikalar ele alınarak yazılı yayınlarda yeteri kadar üzerinde çalışılmayan bir konu da Türk müzik kültüründe profesyonelleşme/meslekleşme ve kurumsallaşma konusudur.

Asıl itibarıyla Türk müziği tarihinin ana çatısını da oluşturan profesyonelleşme/meslekleşme ve kurumsallaşma, yüzyıllar öncesinden başlayıp günümüze kadar gelen tarihsel sürecin bir nevi anatomisidir. Yani bahsi geçen olguların geçirdiği evreleri yapılan uygulamalarla birlikte anlamak, aslında Türk müziği tarihini ve kültürünü de anlamaktır. Profesyonelleşme/meslekleşme ve kurumsallaşma kavramlarının oluşabilmesi için gerekli olan kriterler ise uygulamalar anlamında Türk müzik kültürünün ana damarlarıdır ve Osmanlı arşivlerin bu anlamda binlerce örneklendirici vesika barındırmaktadır.

Profesyonelleşme/meslekleşme süreci kurumsallaşma üzerinden analiz edilmeye çalışıldığında belli başlı kurumsal ve yarı kurumsal Osmanlı teşekkülleri ele alınmalıdır. Çünkü Mehterhane'den başlanarak sırasıyla Enderun Mektebi, Musika-i Hümayun Sanayi-i Nefise Mektebi, Özel Dernek, Cemiyetler ve Dâru'lElhan gibi kurumlar ve bu kurumların iç işleyişleriyle ilgili vesikalar asıl olarak profesyonelleşme/meslekleşme sürecini örneklerken aynı zamanda kurumsallaşma ve bütün bir Türk müzik tarihini de aydınlığa kavuşturmaktadır. Bu vesikaların ayrıntılarıyla ele alınması ve bir bütün olarak konuların ve kavramların aydınlatılmasında kullanılması rivayete dayalı müzik tarihi anlatımının önüne geçmesinin yanı sıra olay ve olguların detaylarıyla kavranması ve betimlenmesine ciddi derecede katkı sağlayacaktır. Vesika bakımından Osmanlı arşivlerindeki zenginlik te düşünüldüğünde çok kıymetli eserlerin bu vesikalar yardımıyla ortaya çıkarılabileceği olası görülmektedir.

KAYNAKÇA

Akkutay, Ü. (1984). Enderun Mektebi, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Barber, B. (1963), Some Problems in the Sociology of the Professions, Daedalus, Vol. 92, No. 4, The Professions, pp. 669-688.

Feyzi, A. (2019), Türk Müzik Kültüründe Meslekleşme ve Profesyonelleşme Tarihi Çerçevesinde Bir Kurumsal Yapının Tahlili - "Mehterhâne-i Tabl ü Âlem". Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 9(3), 411-426.

Flexner, A. (2001). Is social work a profession?, Research on Social Work Practice, Vol. 11, No. 2, March, 152-165.

Freidson, E. (1986). Professional Powers-A Study of Institutionalization of Formal Knowledge, The University of Chicago Press. Chicago and London.

Greenwood, E. (1957). Attributes of a Profession. Social Work, 2(3), 45-55. Anne Herdman, E. (2012). Meslekler ve Profesyonellik. Hemşirelikte Eğitim ve Araştırma Dergisi, 9, No 2, 3-7.

Hoşgörür, T. (2017). Correlation Between Occupational Professionalism of Teachers and Their Fear of Loss of Dignity. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi, 23(3), s. 387-424.

İlyas, Hızır (1860). Letâif-i Enderûn, Dâru't-Tıbaatül Âmire Matbaası, İstanbul.

Koray, K. (2001). Profesyonelleşme Olgusu ve Kamu Yönetimi, Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları, Ankara.

Robson, J. (2006). Teacher Professionalism in Further And Higher Education: Challenges to Culture And Practice. Routledge, Abingdon.

Whitty, G. (2000). Teacher Professionalism in New Times. Journal of in-Service Education, Volume 26, Number 2, 281-295.

Wilensky H. L. (1964). The Professionalization of Everyone. The American Journal of Sociology, 70, 137-158

KURUMSALLAŞMADA YENİ BİR YAKLAŞIM: OTİZM VE MÜZİK TOPLULUĞU

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

Özet: Üniversitelerden üç önemli alanda çalışmalar yapması beklenir. Nitelikli eğitim vermek, bilimsel araştırma ve yayınlar yapmak, topluma katkı sağlayıcı etkinlikleri gerçekleştirmek. Bununla birlikte; özellikle topluma katkı sağlayıcı çalışmaların istenilen nitelikte ve düzeyde olmadığı da yaygın bir görüş olarak dile getirilmektedir.

Müzik bilim insanları birçok vakıf ve dernekte çalışmalar gerçekleştirmektedirler. Akademide, sadece yayın ve konser değil, sosyal etkisi olan çalışmalarında daha çok yer edinmesi gerektiği düşüncesinden hareketle bir araya gelen ilgili ve yetkili kişilerden oluşan Otizm ve Müzik Topluluğu bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Topluluk, vakıf veya dernek çatısı altında değil, gönüllük esasına dayalı olarak resmi olmayan bir yapıda kurulmuştur. Bununla birlikte dikkatlice incelendiğinde içindeki tüm dinamiklerin ve yapılanmasının son derece açık, erişilebilir, şeffaf, rol model olabilecek yapıda olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada, Otizm ve Müzik Topluluğu kurumsallaşma temelli incelenecektir. Çalışmanın, amatör ve profesyonel müzik eğitimini ilgilendirdiği, farklı öğrenenler, gönüllük, kurumsallaşma ve müzik eğitimi konularında çalışmalara kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

Araştırmacının da topluluk üyesi olması nedeniyle otoetnografik bir özellik taşıyan nitel ve betimsel çalışmada, içerik analizi tekniği de kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Otizm, kurumsallaşma, gönüllülük

Abstract: Universities are expected to carry out studies in three important areas. These include providing quality education,

conducting scientific research and publications, and carrying out activities that contribute to society. However, it is a common opinion that studies that contribute to society are not of the desired quality and level.

Music scientists carry out studies in many foundations and associations. The Autism and Music Community, which consists of interested and authorized people who come together with the idea that the academy should gain more space not only in broadcasts and concerts but also in studies that have a social impact, is at the centre of this study. The community was established in an informal structure on a voluntary basis, not under the roof of a foundation or association. However, when examined carefully, it is thought that all the dynamics and structuring within it are extremely clear, accessible, transparent and can be a role model.

In the study, Autism and Music Community will be examined based on institutionalization. It is thought that the study concerns amateur and professional music education and will be a source of studies on different learners, volunteering, institutionalization and music education.

Content analysis technique will also be used in the qualitative and descriptive study, which has an autoethnographic feature since the researcher is also a community member.

Keywords: Autism, institutionalization, volunteering

GİRİŞ

Üniversitelerden üç önemli alanda çalışmalar yapması beklenir. Nitelikli eğitim vermek, bilimsel araştırma ve yayınlar yapmak, topluma katkı sağlayıcı etkinlikleri gerçekleştirmek. Mesleki müzik eğitimi veren okullar daha çok nitelikli eğitime ve bilimsel çalışmalara odaklanmakta, diğer amaç üzerinde yeterince durmamaktadır.

Oysa farklı öğrenenlerin en önemli yetenekleri arasında müzik olduğu ilgili herkes tarafından bilinmekte ve dile getirilmektedir. Toplum söz konusu olduğunda kültür, sanat ve müziğe ilgi duyan birçok vakıf ve dernek olduğu görülür. Birçok vakıf ve dernek festival, şenlik, konser, dinleti gibi etkinlikler üzerinde yoğunlaşmakta ve maalesef, farklı öğrenen bireyler ve müzik konularında çalışmalar yapmamaktadırlar.

Bu eksiklik doğrultusunda kurulan “Otizm ve Müzik Topluluğu” bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Topluluk, vakıf veya dernek çatısı altında değil, gönüllük esasına dayalı olarak resmi olmayan bir yapıda kurulmuştur. Bununla birlikte dikkatlice incelendiğinde içindeki tüm dinamiklerin ve yapılanmasının son derece açık, erişilebilir, şeffaf, rol model olabilecek yapıda olduğu düşünülmektedir.

ÇALIŞMADA METODOLOJİ

Araştırmacının da topluluk üyesi ve kurucusu olması nedeniyle otoetnografik bir özellik taşıyan nitel ve betimsel çalışmada, içerik analizi tekniği kullanılmıştır.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğu

2021 yılında müzik eğitimcisi Uğur Türkmen tarafından kuruldu. Müziğe yetenekli otizmlı çocukları mesleki müzik eğitimi veren okullarda okuyan yedi aile kurucu üyeler olarak belirlendi. İlk Toplantı ise 8-10 Temmuz 2021 tarihleri arasında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ev sahipliğinde gerçekleşti.

İlk toplantıda üç önemli konu üzerinde duruldu. Topluluğun amacı, kurumsal kimliği ve yönetim sistemi.

Topluluk kamuoyuna duyurulduktan sonra çok büyük bir ilgi gördü ve ülke genelinde kurulan telefon grubuna katılma isteği geldi. Resmi bir üyelik olmamasına rağmen çok büyük bir talebin olması oldukça şaşırtıcı bir gelişme olarak görüldü.

Bazı temel ilkeler toplulukça benimsendi: Etkinliklerden gelir elde edilmemesi, ticari bir kaygı ve beklenti içinde olunmaması, bilgi ve tecrübe eksikliklerinin her geçen yıl tamamlanabileceği bilincinde olunması, proje ve üretim odaklı işler yapılması, sürdürülebilir, gelişim ve değişime açık, gönüllülük esasına dayanan bir anlayışın hâkim olması, tüm paydaşların sistem içerisinde aktif olarak yer alması, popüler kültür unsuru olmadan yola devam edilmesi bu ilkelerden bazılarıdır.

Süreç içerisinde topluluğun “rehberlik edebilme” temelli felsefesi daha da benimsenmeye başladı.

Topluluğun amaçlarının ulaşılabilir olmasına gayret edildi.

Müziğe yetenekli otizmlı bireyleri keşfetmek,

Müziğe yetenekli otizmli bireylerin profesyonel müzik eğitime yönlendirmek, Amatör veya profesyonel müzik eğitimi alan otizmli bireylerin farklı eğitimcilerin bakış açılarını bilmesini sağlamak,

Otizm ve müzik odaklı eğitimcilerin yetişmesine yardımcı olmak,

Otizm ve müzik odaklı gönüldaşların yetişmesine yardımcı olmak,

Mesleki müzik eğitimi veren kurumların ilgisini ve dikkatini otizm ve müzik konusuna çekebilmek,

Bilimin farklı disiplinleri ile otizm ve müzik konusunu buluşturabilmek bu amaçlardan bazılarıdır.

Otizm ve müzik konusuna duyarlı, doğrudan veya dolaylı ilgili; eğitimci, öğrenci, aile, gönüldaş, kişi kurum ve kuruluşlar topluluğa ve yaz okuluna başvuru yapabilmekte.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğu Yönetim Organizasyonu

Bu bölüm topluluğun web sitesinden alınmıştır. <http://otizmuzikokulu.com> Onur Kurulu

Otizm ve Müzik Yaz Okulu'na maddi ve manevi desteği olanlardan oluşur.

Yürütme Kurulu

Yaz Okulu en üst yürütme organıdır. Bilim Kurulu Başkanı belirler. Bilim kuruluna üye önerebilir. Yaz Okulu tarihi, içeriği ile Yaz Okulu kapsamındaki tüm organizasyonlar hakkında öneri ve eleştirileri değerlendirerek nihai kararı verir. Bilim kurulu başkanı ve düzenleme kurulu başkanının yapacakları işlerde kendilerine yardımcı olabilir. Bilim kuruluna üye önerebilir. Sürecin tüm kriterlere uygunluğunu kontrol ederek Yaz Okulu'nun bilimsel/sanatsal ilkelere uygunluğunu sağlar. Düzenleme kurulu başkanı doğal üyedir ve kurulun tüm toplantılarına katılır.

Düzenleme Kurulu Başkanı

Yaz Okulu'nun tüm bileşen ve süreçlerinden sorumludur. Başkanı olduğu Yaz Okulu başta olmak üzere sorumlu olduğu Yaz Okulu bileşenlerinin sağlıklı çalışmasını sağlar. Tüm toplantılara düzenli olarak katılır. Yürütme kurulunun önerisi ile her yıl belirlenir. Edindiği tecrübe ve deneyime bağlı olarak; Otizm ve Müzik Yaz Okulu faaliyetlerine (konser,

konferans, seminer, panel, çalıştay, atölye çalışması, davetli konuşmacı vb. önerilerde) bulunabilir.

Bilim Kurulu Başkanı

Akademik işleyişten sorumludur. Bilim kurulunun sağlıklı bir şekilde işleyişini sağlar. Otizm ve Müzik Yaz Okulu'na önerilen faaliyetlerin konferans, seminer, panel, çalıştay, atölye çalışması, davetli konuşmacı, vb. Yaz Okulu amacına uygun olup olmadığı hususunda bilim kurulu ve yürütme kurulu üyelerine danışarak karar verir. Gerekirse alt komisyonlar kurabilir. Düzenleme kurulu başkanı ve yürütme kurulu ile uyum içinde çalışır. Bilim kurulu başkanı yürütme kurulu tarafından belirlenir.

Bilim Kurulu

Akademik bir bakış açısı ile yaz okuluna dair önerileri değerlendirerek etkinlikte sunulmak, sergilenmek, yayımlanmak üzere kabul veya ret kararı verebilir. Bilim kuruluna bilim kurulu başkanı önerisiyle yürütme kurulu tarafından üye seçilir. Üyeler; akademik ve mesleki üretimleriyle Otizm ve Müzik temasına uygun oluşur *Düzenleme Kurulu*

Yaz Okulu'nun sağlıklı bir şekilde planlanması ve yürütülebilmesi amacıyla organizasyonla ilgili ağırlama, konaklama, tanıtım, araç-gereç temini, takdim, mekan tespiti ve sistem kurulumu, yeme-içme, sanal ortam kullanımı, harcama, muhasebe, yönlendirme, hizmet alımı vb tüm idari ve teknik işleri yürütür. Düzenleme kuruluna başkanının önerisi ve yürütme kurulunun onayıyla yeni üye alınabilir.

Danışman

Yaz Okulu'nun sağlıklı bir şekilde planlanması ve yürütülebilmesi amacıyla özellikle müzik eğitimi boyutunu ele alır, bilim kurulu ve düzenleme kurulu ile koordineli

Gönüldaşlık

Otizm ve Müzik yaz Okulu topluluğun en temel unsurlarından biri hiç kuşkusuz gönüldaşlardır. Her öğrenciye bir ihtiyaç halinde iki gönüldaş verilir. Gönüldaşlar; öncelikli olarak, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda okuyan veya mezun olanlar arasından tercih edilir.

Eğitimcilik

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda okuyan ve mezun olanlar eğitimci olarak toplulukta yer alabilirler.

Aileler

Yaz Okuluna aktif veya pasif olarak katılabilirler.

Program İçeriği

Öğrenciler; çalgı ve ses eğitimi, eşlikli çalma, koro, solfej, bahçede oyun ve dans, ritim ve müzik eğitimleri,

Aileler; konferanslar, koro, bahçede oyun ve dans, ritim ve müzik, beyin fırtınası, panel, fikir paylaşımları etkinliklerine katılırlar.

Etkinlikler

Açılış ve kapanış konserleri, konferanslar, söyleşiler, geziler etkinlik süresince ihmal edilmez.

Bütçe

Katılımcı aile ve öğrencilerden hiçbir şekilde ücret alınmaz

En Önemli Üç Hedef

OMYO konserlerini ülke ve yurt dışı geneline yaymak, Resmi bir okul olmak.

Ülke ve dünya genelinde rehber bir merkez olmak.

Bilim-Bilgi ve Beceri Üzerine

Otizm ve müzik söz konusu olduğunda; bilimden yeterince yararlanılmadığı, bilgi ve beceri eksikliğinin olduğu dile getirilirdi. “Bilim organize edilmiş bilgiler bütünüdür. Bilim gerçeği arama faaliyetidir. Bilim insan hayatına kolaylık sağlayan teknik buluşlardır. Bilim olayları anlama ve açıklama yoludur. Bilim elde bulunan sistemli bilgi bütününe katkıda bulunma faaliyetleridir. Bilimsel yöntemlerle toplanmış bilgilerin tümüdür. Gözlem yoluyla ve gözlemlere dayalı aklı yürütme ile önce evrenle ilgili olguları sonra da bu olguları birbirine bağlayan yasaları bularak, geleceğin önceden kestirilmesini olanaklı kılma girişimidir. Bilim; dil, din, ırk ve çeşitli toplum özelliklerinden bağımsız bir insan faaliyetleridir” (Gökçe, 2004: 1).

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğu çalışmaları bize bilgileri organize edebilme fırsatı sundu. Otizm ve müzik konusunu daha iyi anlayabilme, kavrayabilme, bilgileri organize edebilme fırsatları verdi. Veri toplama imkanlarımız oldu. Toplanan veriler; bilimsel çalışmalarda kullanıldı.

“Bilim adamı somut, soyut ve gelecekte olacak olan gerçeklerin her biriyle uğraşabilir” (Sönmez, 2010:2) Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğunda yer alan bilim kurulu üyeleri başta olmak üzere hemen her ilgili bilim insanı topluluk çalışmalarından yararlanarak yeni ve özgün çalışmalar yaptılar. “otizm ve müzik” somut olarak ortada idi ve gelecekte de hemen hiç gündemden düşmeyecek bir gerçeklikti.

Sönmez bilgiyi, “özne ile nesne arasında bağ kurma süreci ve bu sürecin sonucunda ortaya çıkan bir üründür. Bağ kurma algılama, anlama ve açıklama şeklinde olabilir” (2010: 2) diye açıklar. Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğu çalışmaları bize algılama, anlama ve bu dünya ile bağ kurabilme fırsatları sunmuştur.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğunda Edinilen Beceriler

Öğrenme ve yenilik becerileri, yaşam ve kariyer becerileri topluluğun tüm paydaşlarına kazandırdığı beceriler olarak görüldü. Genelde farklı öğrenen bireyler özelde ise otizimli bireyler üzerinde eleştirel düşünme, analitik düşünme, problem çözebilme, iletişim kurabilme, dinleme, anlama, yaratıcılık, okuryazarlık, esneklik ve adapte olabilirlik, girişimcilik, sosyal ve kültürel etkileşim, liderlik, sorumluluk gibi beceriler topluluk paydaşlarınca edinildiği düşünülmektedir.

Liderlik

Otizm ve müzik yaz okulu topluluğu üyelerinin ortak özellikleri “aidiyetlik” duygularının son derece güçlü olmasıdır. Topluluk kurullarında özellikle yürütme kurulunda görev alanlar; otizimli çocukları olan ailelerdir. Başkanlıklarını da ülkemizde adeta bir umut ışığı olan Buğra Çankır’ın babası Kemal Çankır yapmaktadır. Kemal Bey önemli bir liderdir. “Liderlik: bir grubu bir görevi başarmak için yönetme kavramıdır. Çoğu etkili lider ileri görüşlülük, bu görüş hakkında konuşabilme becerisi ve diğer insanları harekete geçirmek için ilham verme yeteneğine sahip olmaktadırlar” (Abeles vd., 1994: 181). Kemal Bey yaşadıkları ile; topluluğu idare edebilme, yönetebilme becerilerini daha da geliştirmiştir.

Otizm ve müzik yaz okulu topluluğu yeni liderler de yetiştirmekte; özellikle lisansüstü öğrenciler lider olarak sorumluluk almaktadırlar.

Ekip Çalışması

Otizm ve müzik yaz okulu topluluğunun başarısında grup kimliği kazanması vardır denilebilir. “1. Kendiliğinden oluşan gruplar, 2. Belirli gereksinimler çerçevesinde bilinçli talep ve eğilimlerle ortaya çıkan gruplar” (Doğan, 2010: 103) vardır. Topluluk; bilinçli olarak ve belli eğilimler içinde oluşmuştur.

Networking Ağ Kurma

Otizm ve müzik yaz okulu topluluğu yeni ve özgün bir ağ oluşturma amacındadır. Daha hiç düşünülmeyen ve denenmeyen bir eğitim modeli geliştirme, bu modelle ilgili tüm kişi, kurum, kuruluşları belli bir ağ içerisinde tutma geleceğe önemli bir yatırım olarak görülmektedir.

Özgeci Davranış

Üniversitelerin en önemli amaçları arasında topluma katkı sağlayıcı çalışmaların yapılması vardır. Bu nedenle her üniversite sosyal sorumluluk projelerini destekler. Öğrenci toplulukları kurar. Sivil toplum kuruluşları ile iletişim halinde olur.

“Herhangi bir biçimde ödüllendirilme beklentisi (belki iyi bir şey yapmış olmanın verdiği duygu dışında) olmaksızın bir başkasına yardım etme özgeci davranış adını alır” (Göktaş, 2004: 103). Otizm ve müzik yaz okulu topluluğu üyelerinin tamamı bir beklenti içinde değildir. Duygu yoğunluğu yeterli olabilmektedir.

Sosyal Etki ve Güç

Müziğe yetenekli otizimli öğrenciler ve ailelerin varlıkları uzun yıllar mesleki müzik eğitim veren kurumlarca göz ardı edildi. Müzik öğretmeni yetiştirme işinde de, programlarımızda da yeterince bu konu yer almadı.

Bu aile ve öğrenciler deyim yerinde ise iğne ile kuyu kazarak kendilerini ifade edebilme yolunda gayretle çalıştılar. “Diğer insanların söylediklerinin, eylemlerinin ya da yalnızca varlıklarının, düşüncelerimiz, duygularımız, tutum ve davranışlarımız üzerinde etkisi” (Aronson vd., 2012: 30). Sosyal etki olarak tanımlanır.

Bu aile ve çocuklar; söylemleri, eylemleri, varlıkları ile toplumun her kesimini etkilediler, etkilemeye de devam ediyorlar.

TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğunda kariyer planlama önemli bir alan oldu. Gönüldaşlardan bazıları bilimsel çalışmalarını bu alana yönlendirdiler. Akademik hayatlarını bu alanda sürdürme kararı aldılar. Özel müzik evleri açtılar ve otizimli çocuklar üzerinde uzmanlaşmaya başladılar.

Gelecekte; robot öğretmenler, hibrit öğretim, sanal sınıf, araçlarda teknolojik ilerleme, daha fazla hastalık, iklim sorunları, ezberlemek yerine farklı yaklaşımlar, teknoloji çok daha entegre, teknolojiyi etkili kullanmak öğretmenler için en önemli beceri olacaktır. Topluluk içinde konuşulan konular atasında bu başlıklarda var.

Topluluk öz eleştirisi sürekli yapıyor. Anketler, görüşmeler, yüz yüze ve çevrimiçi yapılan toplantılarda hemen her detay görüşülüyor.

Tüm bu gelişmeler ve açıklamalar doğrultusunda öneriler;

Mesleki müzik eğitimi kurumlarında otizimli öğrenciler hakkında daha fazla bilimsel ve sanatsal etkinlikler yapılmalı. Ortaokul ve lise programları olan konservatuvarlara özel bir alan açılmalı ve eğitim seminerleri, konferanslar, konserler yolu ile bilgilendirme etkinlikleri yapılmalı.

Yetenek sınavları başta olmak üzere otizm ve müzikle ilgili hemen her başlık için alt komisyonlar oluşturulmalı.

Mesleki müzik eğitim veren kurumlarda; Girişimcilik, gönüllülük çalışmaları, kariyer planlama gibi derslerde otizm ve müzik konusu ele alınmalı, örneklerle rehberlik verilmeli.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğu çalışmaları hakkında bilgilendirici yayınlar yapılmalı.

Otizm ve Müzik Yaz Okulunun önemli bir veri kaynağı olduğu; deneysel çalışmalar dahil birçok bilimsel çalışmanın yapılabileceği bilgisi ve fırsatı olduğu sürekli gündem de tutulmalı.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğu kurumsallaşma temelli incelenmeye devam edilmeli.

Otizm ve Müzik Yaz Okulu Topluluğu kurumsallaşmasının ve çalışmalarının amatör, genel ve profesyonel müzik eğitimini ilgilendirdiği, farklı öğrenenler, gönüllük, kurumsallaşma ve müzik eğitimi konularında

çalışmalara kaynaklık edeceği düşünülmeli ve ilgililerle sürekli paylaşılmalıdır.

“Otizm ve Müzik Eğitimi” konulu sertifika programları geliştirilebilir.

KAYNAKÇA

Abeles, H.F., Hoffer, C.F., Klotman, R.H., (1994). Foundations of Music Education, An Imprint of Macmillan Publishing Company, New York.

Aronson, E., Wilson, T. D., Akert, R. M. (2012). Sosyal Psikoloji, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Doğan, İ. (2010). Sosyoloji, Pegem Akademi, Ankara.

Gökçe, B. (2004). *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*. Savaş Yayınevi, Ankara.

Göktaş, R. (2004). *Özgeci Davranış*, Sosyal Psikoloji, Editör: Sezen Ünlü, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını, No:826, Eskişehir Sönmez, V. (2010). Bilim Felsefesi, Anı Yayıncılık, Ankara.

<http://otizmuzikokulu.com> (10.10.2023, saat, 09.00)

TANBUR ÇALGISININ AKUSTİK ÖZELLİKLERİ VE SES ÜRETİMİ: GELİŞİM SÜRECİ

Öğr. Gör. Ümit BAYKARA

Doç. Dr. Müslüm AKDEMİR

İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Konservatuvar

Özet: Tanbur çalgısı, ülkemizde genellikle Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği'nin yanı sıra, çeşitli dünya müziklerinde ve orkestralarında da görülmektedir. Ancak, tanbur çalgısının uluslararası müzik camiasında daha geniş yelpazede yer alması hedefimiz olmalıdır. Bu nedenle çalışmamızda, tanbur çalgısının akustik özelliklerini ve ses üretimini araştırarak, karakteristik sesinin müziğe olan katkısına yönelik farkındalık oluşturulması amaçlanmaktadır.

Günümüzde halen gelişimini sürdürmekte olan tanbur çalgısının fiziksel yapısı, tellerin titreşimi, rezonans ve kullanılan perdeleme sistemleri üzerinde durulmaktadır. Tanbur çalgısının yapımında, gelişmeye yönelik gerçekleştirilen çalışmalar gerek icracılar vasıtasıyla gerekse çalgı yapımcıları tarafından yürütülmektedir. Bu çalışmalar, tanbur çalgısında fiziksel değişimlere sebep olmaktadır. Yapımcı ve icracıların daha iyiye ulaşma isteği, tanbur çalgısının yapımına yönelik üzerindeki etkisi hızlanarak devam etmektedir. Ayrıca, çalgıyı icra eden sazandelerin performansındaki gelişmeler artarak devam etmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, fiziksel değişimlere uğrayan tanbur çalgısının kökeni açıklanacaktır. İkinci bölümde; yöntem, çalışma modeli ve sınırlılık yer alacaktır. Üçüncü bölümde, tanburun tarihi gelişimi ve tanbur çalgısının yapı elemanları aktarılacaktır. Son olarak, tanbur çalgısında ses üretimi ve etkileri açıklanarak, çalgının genel tonalitesine sunduğu katkı tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Tanbur, Çalgı Yapım, İcra, Ses, Akustik.

Abstract: The tanbur instrument is commonly observed in Turkey, primarily in the realms of classical Turkish music and Turkish folk music, and it also finds its place in various global musical genres and orchestras. However, our objective should be to enhance the international recognition of the tanbur within the global music community. Consequently, this study endeavors to cultivate awareness regarding the distinctive sound characteristics of the tanbur by scrutinizing its acoustic properties and sound production, with a particular focus on its contribution to music.

Presently, the tanbur instrument, undergoing continual development, is examined in terms of its physical structure, including aspects such as string vibrations, resonance, and the employed fretting systems. Advancements in tanbur construction are actively pursued by practitioners and instrument craftsmen alike. These endeavors result in tangible modifications to the physical attributes of the tanbur instrument. The shared aspiration of craftsmen and performers to attain superior outcomes propels a hastened trajectory of evolution for the tanbur. Furthermore, ongoing enhancements in the performance capabilities of musicians proficient in tanbur playing continue to unfold.

In the first section of this study, the origin of the tambour instrument undergoing physical changes will be explained. The second section will cover the methodology, the study model, and limitations. The third section will focus on the historical development of the tambour, transferring the structural elements of the tambour instrument. Finally, by explaining sound production and effects in the tambour instrument, the contribution it makes to the overall tonality of the instrument will be discussed.

Keywords: Tanbur, Instrument Making, Performance, Sound, Acoustic.

GİRİŞ

Tanbur çalgısı, günümüzde gerek icracılar tarafından gerekse yapımcılar tarafından kişisel denemeler ve istekler yoluyla dinamik bir değişim sürecine maruz kalmaktadır. Bu değişim süreci çalgının fiziksel özelliklerini etkilediği gibi akustik özelliğini de etkilemekte ve çalgının standart bir yapıdan ziyade özgür ifade biçiminin bir dışavurumu olarak

ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Özgür ifade biçimi zaman içerisinde tanburun gelişimine direk etki etmiş ve günümüzde de yoğun olarak kendini göstermektedir.

Çalgıların kökenine yönelik çalışmalar oldukça zorlu olabilmektedir. Geçmişe ait kalıntılar genellikle oldukça yıpranmış olmakla birlikte kısmi parçalar halinde de günümüze ulaşmış örneklerine rastlamak mümkündür. Fakat tartışmaya kapalı bütün ve iyi denebilecek örnekler ise oldukça azdır. Çalgı kalıntılarının yanı sıra gravür, resim, heykel ve madalyalar gibi insanların kendilerini ifade etmek için kullanmış oldukları nesnelerde çalgıların kökenlerine ait veriler bulmak mümkün olmaktadır. (Öksüz, 1998: 3)

Çalgıların kökeni ile ilgili araştırmalar göz önüne alındığında sadece çalgının fiziksel yapısının değil aynı zamanda ismiyle ilgili de değişimleri görmek mümkün olabilmektedir. Tanbur kelimesinin kökeniyle ilgili birçok farklı araştırma bulunmakla beraber en dikkat çekici ifadelerden biri Sümer müziği üzerine çalışmalar yapan Francis Galpin tarafından ortaya atılmıştır. Galpin'e göre Sümer Türkleri tanbur çalgısına pantur ismini vermişlerdir. Kelime ise bölündüğünde pan: yay, tur: küçük şeklinde anlaşılmakta ve küçük yay anlamını ifade etmektedir. (Galpin, 1937: 35)

Tanbur, çalgı sınıflandırmasında “cordophones-telli çalgılar” içerisinde yer almaktadır. Günümüzde dil kurallarına göre Türk dil kurumunda yazılışı “tambur” olarak ifade edilmekle beraber tarihi kaynaklar incelendiğinde bu çalgının adının “tanbur” olduğu görülmektedir. (Tüfekçioğlu, 2021: 2485)

YÖNTEM

Tanbur çalgısının gelişimini, günümüzdeki durumunu, akustik özelliklerini, ses üretimini ve çalgının ne ifade ettiğini ortaya koymak için nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılacaktır.

Bu çalışmada, tanbur çalgısının tarihsel süreci ve bu süreçteki gelişiminin ortaya çıkartılmasında nitel araştırma desenlerinden kültür analizi ile birlikte tarihsel yöntem kullanılacaktır.

Araştırmamızın literatür sürecinde, tanbur yapımı ve tarihi hakkında kaynak taraması yapıldıktan sonra kaynaklar üzerine okuma yapılmıştır.

Sosyokültürel açıdan önemli bir çalgı olan tanbur, günümüzde Klasik Türk Müziği'nde, Türk Halk Müziği'mde, birçok farklı tarzda müzik

yapan orkestralarda, üniversitelerin müzikle ilgili bölümlerinde ve bireysel performanslarda icra açısından zengin bir üsluba kavuşmuştur. Bu zengin üslup beraberinde performans açısından daha iyi çalgıları ortaya çıkarma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. İyi performans verebilecek çalgılara olan ihtiyaç beraberinde yeni yöntemleri ve bu sayede dinamik bir değişim sürecini beraberinde getirmiştir. Araştırmada, tanburun akustik ve ses üretimi üzerine yapılan bu çalışmalar yoluyla ortaya çıkan tarihsel gelişim, yapısal özellikler ve şekil farklılıkları problem durumu olarak belirlenmiştir.

Araştırmamızın problem cümlesi ise ‘Tanbur çalgısının akustik özellikleri ve ses üretiminin gelişim süreci nasıl gerçekleşmektedir?’ olarak belirlenmiştir.

Araştırmamızın kapsamı; tanbur çalgısının akustik ve ses üretimi alanında gelişim sürecini inceleyen literatür ile sınırlandırılmıştır.

BULGULAR

Tarih boyunca pek çok çalgı tanbur veya tanbura olarak isimlendirildiği görülmektedir. 15. yüzyıldan önce biçimlerinin birbirinden farklı olmasına rağmen uzun sapa sahip ve gövdeli çalgıların birçoğunun bu şekilde adlandırıldığı ve tanbur çalgısının kökenine inildiğinde ilk telli çalgıların doğuşuna kadar gidilebileceği düşünülmektedir. Ancak bu durum göz önüne alındığında dahi tanburun atasını tespit etmek için yeterli veri bulunmamaktadır. (Tuğrul, 2020: 5)

Araştırmalarda 10. ve 20. Yüzyıl Türk müziği tarihinde kullanılmış olan tanbur formları incelendiğinde fiziksel olarak armudi, dairevi ve damla şeklinde üç farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. 10. yüzyılda Fârâbi’nin Horasan tanburu ve 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu Dönemi’nde Konya Köşkü çinilerinde betimlenen tanburlar armudi şeklindeki tanburlara örnek olarak gösterilebilir. Dairevi tanburlar ise 17. Yüzyıldan başlayarak 18. ve 19. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Son olarak damla tipi tanburlar ise 18. Yüzyıl Kantemir Edvârı, Charles Fonton Şark Mûsikisi Kitabı, Kevserî ve 19. Yüzyıl Haşim Bey Mecmuası’nda görülmektedir. (Güneygül, 2020: 109-111)

Abdülkadir Meragi 15. yüzyılda Tanbur-i Şirvaniyan ve Tanbur-i Türki adlı iki türden bahsetmiştir, fakat bunlar günümüzdeki tanburlardan ziyade armudi şeklinde olup halk çalgısı olan bağlamaya benzer çalgılar olarak karşımıza çıkmaktadır. (Tüfekçioğlu, 2021: 2485)

Tanbur çalgısı kronolojik olarak 17. yüzyıldan günümüze kadar form olarak gözle görülür değişimlere uğramıştır. 17. yüzyılda teknesinin armudi biçiminde olması, kapağın sağ ve sol tarafında genellikle ardıç ağacından yanakların bulunması, kapak bölümünün günümüze oranla daha kalın ve düz olması, perdelerin bağırsaktan bağlanması ve kaynaklarda farklılık görülmekle beraber genellikle beş telli olarak kullanılması değişimin ne denli büyük olduğunun anlaşılmasını sağlamaktadır. (Yıldırım, 2019: 47)

18. yüzyılda Derviş Mehmed Emin tarafından yazılmış olan Tanbur Risalesi'nde ve yine yakın dönemlerde yazılmış olan Hızır Ağa Edvârî'nda çalgıların perde düzenlerinin işlendiği görülmektedir. (Güneygül, 2020: 92-94) Dolayısıyla 18. yüzyılda tanbur nazari açıdan perdelerin gösterildiği daha itibarlı bir saz olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasvirlerde çoğunlukla sekiz telli olarak karşımıza çıkan tanbur, kapaktaki yanakların kullanımdan kalkması ve teknenin armudi formdan yarım küre formuna geçmesiyle günümüzde kullanılan forma yaklaşırken, ses deliklerinin mevcudiyeti önemli bir değişim olarak bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. (Yıldırım, 2019: 47)

Tanbur ile ilgili geçmiş örnekler araştırıldığında Londra'daki Victoria&Albert Museum'da bulunan Türk tanburu, sağlamlık bakımından günümüze ulaşan en eski örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhtemel olarak bu tanburun yaklaşık olarak 1850 yıllarında saraylı bir sazende için yapılmış ve bir süre kullanıldıktan sonra 1867 Paris sergisinde diğer Osmanlı eserleri ile birlikte teşhir edilmiştir. Bu sergi vesilesiyle South Kensington Museum tarafından satın alınmıştır. (Karakaya, 1988: 554)

Tanburi Cemil Bey ile 19 yüzyılın sonlarında önemli bir icra boyutu kazanan tanbur, form olarak nispeten büyük değişimlere uğramamıştır. Bu dönemde genellikle yedi telli olarak karşımıza çıkan tanburun teknesi büyük bir damla formunu andırırken perde sayısının net değildir. (Yıldırım, 2019: 48)

20. yüzyılda tanburun radyo icra topluluklarında kullanılmasıyla öneminin bir hayli arttığı görülmektedir. Bu dönemlerde kapağın kalınlığının azalmasıyla beraber teknedeki dilim sayısı arttırılmış, üst eşikte değişikliğe gidilmiş, bağırsaktan bağlanan perdeler yerini naylon perdelere bırakmış, cila ve tutkal çeşitleri artmıştır. Görülen bu önemli gelişmelerle birlikte günümüzde de sıklıkla karşılaşıldığı gibi tel sayısı yedi veya sekiz olarak belirli bir aşamaya ulaşmıştır. Bu veriler göz önünde bulundurulduğunda

tanburun günümüzdeki formuna ulaşmasında en belirgin değişimlerin 20. yüzyılda ortaya çıktığını söylemek mümkündür. (Yıldırım, 2019: 48)

Tanbur Çalgısının Yapı Elemanları

Tanbur çalgısı yapısal olarak incelendiğinde, karşımıza belirli yapı elemanları çıkmaktadır. Bu yapıda; tekne, kapak(göğüs), sap, perdeler, burgular, eşikler, teller, cila ve mızrap önemli bileşenler olarak ele alınabilir. (Kahyaoğlu, 2017: 72-83) Bu yapılar sese etkisi bakımından birbirlerinden ayrılan ve farklı görevleri üstlenerek çalgı performansının artırılması için üzerine geliştirmeler yapılan elemanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanbur genel olarak mikrotonal ses sistemine uygun bir perde düzenine sahip olan bir çalgıdır. Belirli bir akort standardı olmamakla beraber perdeler de yapımcılara göre farklılık gösterebilmektedir. (Özdemir, 2009: 27) Ayrıca perdelerin hareket ettirilebilir olmasıyla icracılar da perdeleri istedikleri yerlerde konumlandırabilmektedirler. Özellikle Türk müziği özelinde düşünüldüğünde hareketli perdelerin bulunması bu alanda icranın kişisel özelliklerini de ön plana çıkartabilmektedir.

1976 yılında ilk kez kurulan İstanbul'daki Türk Müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Yapım Bölümünde Türk Müziği çalgılarıyla ilgili önemli çalışmaları bulunan Cafer Açın'ın da tanbur çalgısı ile ilgili önemli çalışmaları bulunmaktadır. (Işık ve Uslu, 2012: 26) Açın'a göre tanbur sazının tekne yapımında genellikle vengi, tik, sedir, pelesenk, gül, erik, dut, çınar, ceviz, ardıç, abanoz, akçaağaç, kiraz, karaağaç, köknar, makase, maun, meranti, okalıptüs, paduk ve paorosa ağaçları tercih edilmektedir. Ses tablasında ise sesin iletkenliği bakımından ladin veya köknar ağaçları kullanılmaktadır. Sap bölümünde esnemeyecek ve direnci yüksek tercihen hafif ağaçlar işlenmektedir. Eşik olarak akçaağaç, ardıç, gül, paduk, paorosa, pelesenk gibi ağaçlar tercih edilirken burgular akgürgen ağacından faydalanılmaktadır. (Açın, 2002: 23-110)

Görüldüğü gibi Türkiye'de çalgı yapımı için kullanılan ağaç türlerinin çok çeşitli olduğu ortadadır. Gerek coğrafyası ile gerekse iklimi ile Türkiye'nin ağaç çeşitliliği açısından zengin olması, bu durumu etkileyen önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla ülkemizin, çalgı yapımı için kullanılan malzeme açısından iyi bir konuma ulaştığı söylenebilir. (Işık ve Uslu, 2012: 39)

Günümüzde kullanılan tanbur çalgısı, gövde ve sap boyutu oranı

açısından yaklaşık olarak 1/3 şeklinde karşımıza çıkmaktadır. zerinde genellikle 8 tel olmakla beraber kimi icracılar tarafından 7 telli olarak kullanılmaktadır. Perdeleri genellikle misinadan sarılsa bile tercihen bağırsak kullanmakta mümkündür. Mızrapla alınan bu çalgı için kaplumbağa kabuğu önemli bir malzemedir. Çünkü icracılar bu malzemeden yapılan mızrapları tercih etmektedirler. (Kakı, 2012: 17)

Tanbur algısında Ses retimi

Tanbur algısı, gövde ve teller ile birbirine bağlanmış bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Tellere uygulanan kuvvetle oluşan titreşim, gövdenin de titreşmesini sağlayarak sesin güçlenmesini sağlar. Dolayısıyla gövdenin yapısal özellikleri ve gövde yapımında kullanılan malzemeler karakteristik tınının belirlenmesinde önemli rol oynar. (Eden, 2011: 9)

Akustik müzik kavramına uygun olarak karşımıza çıkan tanbur, icracılar tarafından da deneysel yöntemlerle test edilmektedir. Eski Yunancada akustik “işitme” anlamını taşımaktadır. Ses dalgalarının oluşumu, iletimi ve ölçüm yöntemlerini inceleyen bu bilimin temellerini filozof ve fizikçi Aristoteles atmıştır. Galileo, Pisagor, Newton, Hertz ve Edison gibi önemli birçok bilim insanı ses dalgalarının kuramsal ve deneysel yönlerini inceleyerek bu alana katkı sunmuşlardır. (Kurra, 2009: 2)

Çalgıların ses karakterlerinin belirlenmesinde, seçilen ağaç ve diğer malzemelerin önemli bir ölçü oluşturduğu düşünülmektedir. Kullanılan malzemelerin zktle, esneklik gibi özelliklerinin yanı sıra gövde şekli ve belirli elemanların kalınlıkları da çalgıların seslerine etki edebilmektedir. (Değirmenli, 2017: 24)

Tanburda st yüzey işlemi olarak cila, koruyuculuk, estetik ve sese etki bakımından önemli bir katmandır. Geleneksel olarak gomalak cila kullanılmakla beraber günümüzde selülozik vernik ve polyester vernik gibi cilalarda kullanılmaktadır. (Buyruklar, 2014: 53-54) Cila uygulamasında sazın sesinin kesilmemesi ve koruyuculuğun zayıf olmaması için kalınlığın dikkatli bir şekilde yapılması gerektiği görülmektedir. Çok kalın uygulanacak cila katmanı sazın volümünün düşük kalmasına sebep olacağı gibi çok ince olması da sesin istenilenden fazla yayılmasına sebep olabilmektedir. Dolayısıyla ideal cila katmanının ağacın yapısına göre uygun olarak ayarlanması ve uygulanması ses açısından önemli bir etki olarak görülebilir.

Gelene ksel tanbur icrasında ezgi genellikle en alt sırada bulunan iki tel üzerinde gerçekleştirilmektedir. Nadiren kullanılan üst teller ise rezonatör görevi görerek titreşmektedir. Bu etkiyle beraber tanbur çalgısının kendine has tını meydana gelmektedir. (Eden, 2011: 70)

Telli Çalgılarda Ses Üretimi



Tanbur çalgısının kendine has tınısının ortaya çıkmasında önemli bir etken olan rezonans yani öz titreşim, bir sisteme uygulanan anlık kuvvetten sonra oluşan serbest titreşimleri ifade etmek için kullanılan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Her nesnenin kendi öz titreşimi bulunmaktadır. Öz titreşim enerjisi zamanla azalarak titreşim durma noktasına gelir. (Zeren, 1997: 36)

Nesnelerde titreşimler karmaşık bir biçimde meydana gelmektedir. Bu titreşimler basit bir uyumla titreşmemektedirler. İki ucundan sabitlenmiş bir telin titreşimi düşünüldüğünde tel temel frekansın yanı sıra başta frekansa da yayılım göstermektedir. Bu yayılım neticesinde ortaya çıkan diğer titreşimler, doğuşkan veya titreşim modları olarak adlandırılmaktadır. Doğuşkanlar, temel (fundamental) ve harmonik (uyumlu) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Temel doğuşkanlar en düşük sahip frekansa sahipken temelin tam iki katındaki üst doğuşkanlara ise harmonik adı verilmektedir. Ayrıca birbirinin iki katı olan harmoniklere de oktav denmektedir. (Eden, 2011: 8)

Tanbur çalgısında rezonatör görevi gören tellerin salınım özelliklerinin fazla olması ve çalgının fiziksel yapısı dolayısıyla zengin bir duyuma sahip olması gerek yapımcılar gerekse icracıların deneysel yöntemlerle akustik açıdan daha iyi bir netice aramalarına sebep olabilmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Tanbur çalgısı gerek yapımcılar gerekse icracılar tarafından dinamik bir değişim süreci içerisinde. Bu değişim sürecinin altında yatan en önemli sebep daha iyiye ulaşma isteğidir. Günümüzde birçok yapımcı gelişen yeni yöntemler sayesinde ses üretimi açısından daha zengin tanburlar üretmeyi

hedeflemektedir. İcracılar için ise sadece daha iyi bir ses elde etmek değil aynı zamanda icra açısından da daha rahat sazlar edinmek önemli bir durumdur.

Rezonans açısından çok zengin olan tanburda akordun sağlıklı bir şekilde yapılması ve korunması geleneksel burgularla her ne kadar mümkün olsa da, Wittner firmasının üretmiş olduğu geleneksel burgu görünümündeki mekanik burgular, özellikle icranın yoğun olarak yapıldığı en alt iki telde kullanılmasıyla daha rahat bir icraya olanak sağlayacaktır.

Tanburun ses üretimi açısından kullanılan en önemli yapı elemanlarından biri olan eşik, çok farklı ağaçlardan üretilmekle beraber ses üretimi için önemli bir iletken olmasıyla dikkate alınması gereken çok önemli bir parçadır. Ses tablasının eğimli olması, eşiğin yerine düzgün oturtulmasında en önemli zorluk olarak karşımıza çıkmaktadır. İyi oturtulmayan bir eşik ses üretiminde kayıplara sebep olacaktır. Ayrıca eşik boyu yükseldikçe telleri daha gergin bir hale getireceğinden hem rezonans kayıpları yaşanacak hem de kapak üzerinde oluşan baskı artacaktır. Bunun sonucu olarak kapağın daha hızlı deformasyona uğraması ile karşılaşılabilir. Tanbur çalgısının genel olarak çok yüksek eşiklerle kullanılmasının tekrar gözden geçirilmesi çalgının uzun ömürlü kullanımı açısından önemlidir.

Çalışmamız tanbur çalgısı alanında yapılacak çalışmalar için bir kaynak olabileceği gibi yapısal olarak tanbur çalgısının ses gelişimine farklı bir yaklaşım ve farkındalık getirmektedir. Bu sayede sınırlı literatürün zenginleştirilmesi ve yeni bulgularla alanın hak ettiği değere ulaşması önemlidir.

KAYNAKÇA

Açın, C. (2002). *Tanbur Yapım Sanatı ve Sanatçıları*. Bilgi Basım Evi. İstanbul.

Akan, E. (2007) *Tanbur Metodu. Çağlar Mûsikî Yayınları*. İstanbul.

Aksüt, S. (1994). *Tanbur Metodu*. İnkılâp Kitabevi. İstanbul.

Aydemir, M. (2014). *Tanbur Metodu*. Pan Yayıncılık. İstanbul.

Buyruklar, A. T. (2014). *Kanun, Ud ve Tanburun 3/4 – 1/2 Boyutta Projelendirilmesi ve Yapımı*. Haliç Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul.

Değirmenli, E. (2017). *Türk Müziği Telli Çalgıların Akustik Analizlerinde Kullanılan Yöntemler*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, Cilt:5/2, 2335.

Eden, A. (2011). *Geleneksel Türk Müziği Çalgılarından Tanbur'un Sanal Çalgı Kitaplığının Oluşturulması*. İnönü Üniversitesi. Doktora Tezi.

Galpin, W. F. (1937). *The Music of the Sumerians*. Cambridge University Press.

Güneygül, G. (2020). *Osmanlı Müzik Kaynaklarında Bozuk-Karadüzen Çalgıları ve Buzuki Çalgısının Karşılaştırılması*. Yegâh Mûsikî Dergisi, Cilt:3/1

Güneygül, G. (2020). *Türk Mûsikîsinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form ve Perde Düzenleri*. Yegâh Mûsikî Dergisi, Cilt:3/2, s. 103-136.

Işık, S. T. ve Uslu, R. (2012). *Türk Müziğinde Ağaç ve Çalgı Yapım Bibliyografyası*. Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Yıl: 4, Sayı 2-2.

Kahyaoğlu, Y. (2017). *Uzun Sap Bağlama ve Tanburun Organolojik ve İcra Özellikleri Açısından Karşılaştırılması*. Atatürk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Kakı, S. (2012). *Türk Makam Müziği Çalgılarından Tanbur'un Müzik Prodüksiyonu İçin Kayıt Yöntem ve Teknikleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi. Doktora Tezi.

Karakaya, F. (1988). *Tanbur*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Ankara, Cilt:39, s.553.

Kurra, S. (2009). *Çevre Gürültürüsü ve Yöntemi 1*. Başakşehir Üniversitesi Yayınları. İstanbul.

Öksüz, M. A. (1998). *Türk Mûsikîsinde Tanbur Sazının Gelişimi*. Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Özdemir, U. U. (2009). *Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Tuğrul, O. (2020). *Günümüz Önemli Tanbur İcracılarının Uyguladıkları Etütlerin ve Egzersizlerin İncelenmesi*. Haliç Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.

Tüfekçioğlu, S. (2021). *Gelibolulu Mustafa Ali'nin Mevaidü'n-Nefais Adlı Eserinde Türk algıları*. Rast Müzikoloji Dergisi. Vol: 9/1, s. 2479-2495.

Yıldırım, Z. (2019). *Kemençe, Tanbur, Ud, Kanun ve Bağlama algılarının 20. Yüzyılda Geçirdiği Fiziksel Değişimler*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi.

Zeren, A. (1997). *Müzik Fiziği*. Pan Yayınları. İstanbul.

TRT NAĞME RADYOSU'NDA YAYINLANAN PROGRAMLARIN TÜRK MÜZİĞİ KÜLTÜRÜ AKTARIMI AÇISINDAN ANALİZİ

Günce YALINKILIÇ

TRT Nağme, Dış Yapımcı

Arş. Gör. Erdinç YALINKILIÇ

Başkent Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

Özet: Türkiye Cumhuriyeti adına yayınlar yapan bir kamu kuruluşu olan TRT'nin, bünyesinde barındırdığı radyolar günümüzde en çok dinlenen istasyonlar arasında yer almaktadır. Zengin bir çeşitliliğe sahip olan bu radyolar, Türkiye Cumhuriyeti'nin milli kimliği ve kültürünü tanıtmada önemli rol oynamaktadır. TRT Nağme Radyosu da 2009 yılından bu yana Türk müziği alanında yayınladığı programlarla milli kültürü ve müziği tanıtmaya amacı gütmektedir. Yapılan bu çalışmada, tematik bir kanal olan TRT Nağme'nin bir kamu yayın aracı olarak kuruluş vizyonunu sürdürme biçimi 2022-2023 yayın dönemi içerisinde bulunan programların içeriklerine göre ele alınmıştır. Kanalda, "kültür içerikli programlar"ın, "müzik akış programları"ndan sayıca daha az olduğu gözlemlenmiştir. Bu duruma sebep olan nedenler yasal, geleneksel ve yapımcı tercihleri açısından ele alınmıştır. TRT Nağme Radyosu'nda kültürel içerikli programlara ağırlık verilmesi yönündeki gerekçeler, TRT Kanunu ve mevzuatına dayandırılarak sunulmuştur. Çalışma, TRT Nağme'nin yayın yaptığı Geleneksel Türk Sanat Müziği türünde tanıtıcı ve geliştirici rol oynaması gerektiği hususuna dikkat çekmesi ve bunu uygulamasını engelleyen olguları ortaya çıkarması açısından önem taşımaktadır. Araştırma sonucunda, radyo bünyesindeki programlarda Geleneksel Türk Sanat Müziği kültürüne yer veren içeriklerin artırılmasının kültürel aktarım açısından önemli faydalar sağlayacağı düşünülmüş ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: TRT Nağme, Türk Sanat Müziği, Radyo Yayını, Kültürel Yayınlar, Türk Müziği Yayınları.

Abstract: The radios hosted by the Turkish Radio and Television Corporation (TRT), a public institution broadcasting on behalf of the Republic of Türkiye, stand out as some of the most listened-to stations today. These diverse radio channels play a significant role in introducing the national identity and culture of the Republic of Türkiye. Since 2009, TRT Nağme Radio has been dedicated to promoting national culture and music through its programs in the field of

Traditional Turkish Art Music. In this study, the approach of TRT Nağme, a thematic channel serving as a public broadcasting medium, has been examined based on the content of programs within the 2022–2023 broadcasting period. It has been observed that there are fewer “culture-themed programs” compared to “musicflow/musical content programs” on the channel. The reasons for this situation have been explored from legal, traditional, and producer preference perspectives. The justifications for emphasizing cultural content programs on TRT Nağme Radio have been presented based on TRT law and regulations. This study is crucial in highlighting the necessity for TRT Nağme to assume a promotional and developmental role in Traditional Turkish Art Music, the genre in which it broadcasts, and in uncovering the factors hindering its implementation. As a result of the research, it is suggested that increasing the content related to Traditional Turkish Art Music culture in radio programs would yield significant benefits for cultural transmission, and recommendations have been put forward.

Keywords: TRT Nağme, Traditional Turkish Art Music, Radio Broadcasts, Cultural Broadcasts, Traditional Turkish Art Music Broadcasts.

GİRİŞ

TRT, Türkiye Cumhuriyeti Devleti adına yayınlar yapan bir kamu kuruluşudur. TRT radyoları günümüzde en çok dinlenen istasyonlardır. Radyo kanallarındaki çeşitlilik, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin milli kültürünün kurulması ve tanıtılmasında önemli rol oynar (Resmî Gazete, 1983, Sayı: 18221 [2. mükerrer] 5. madde). Çalışmamıza konu olan TRT Nağme Radyosu, 2009 yılında bu görev anlayışıyla Türk sanat müziğini ve kültürünü aktarmak amacıyla yayına başlamıştır (TRT, 2023). Bu çalışmada, TRT Nağme radyosunun yayın anlayışı, 2022-2023 yayın dönemindeki programların içeriklerine göre incelenmiştir. Program içerikleri, TRT

resmi sayfası üzerinden ulaşılan bilgiler (TRT, 2023) ve dinleme yoluyla elde edilmiştir. İçeriğinde Türk sanat müziği kültürüyle ilgili anlatım ve açıklama bulunan programların oransal ağırlıkları tespit edilmiş ve bu programların yeterliliklerinin TRT Nağme radyosunun kuruluş amacıyla ne kadar örtüştüğü saptanmaya çalışılmıştır. Elde edilen verilere göre programların içerikleri göre iki gruba ayrılmıştır:

- 1) Kültürel İçerikli Programlar: Türk sanat müziği kültürü içerikli anlatım ve açıklamalı programlardır.
- 2) Müzik Akış Programları: Sadece müzik dinletisine yer verilen programlardır.

TRT Nağme radyosunun yayın akışı tasnifinden elde edilen bu veriler hakkında biri İstanbul, ikisi Ankara Radyosu'ndan olmak üzere; iki yapımcı ve bir Türk Sanat Müziği birim müdürüyle görüşme gerçekleştirilmiştir. Yapılan görüşmelerde yapımcıların program öneri-hazırlık süreçleri, kurumsal işleyiş gibi hususlar aydınlatılarak “Kültürel İçerikli Programlar”ın azınlıkta olmasının sebepleri aranmıştır.

TRT Radyolarının Misyon, Vizyon ve Görevleri

TRT Radyolarının kuruluşundaki görevleri 2954 sayılı Türkiye Radyo Televizyon Kanununun 9. maddesine göre şunlardır (Resmî Gazete, 1983):

“(…) e) Yurt içine yapılacak; haber, kültür, bilim, sanat, eğlence ve benzeri türlerde eğitici, aydınlatıcı ve eğlendirici nitelikte her türlü yayınlarla, (...)

3. Milli eğitim ve milli kültürün geliştirilmesine, (...)

f) Yurtdışına yapılacak yayınlarla:

1. Devletin her alanda tanıtılmasına, (...) yardımcı olmaktır.”

TRT Nağme Radyosunun Tarihçesi

1 Mayıs 1964 tarihinde özel bir yasayla devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını gerçekleştirmek üzere, tüzel kişiliğe sahip özerk bir kamu iktisadi teşebbüsü olarak Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) kuruldu. Kamu hizmeti yayıncılığının getirdiği sorumlulukla TRT, ülkemizin değerlerini, kültürünü, geçmişini anlatmak vizyonunu benimsedi ve bu vizyona bağlı olarak 2009 yılında TRT Nağme Radyosu'nu kurdu. (TRT, 2023)

RTÜK Radyo Dinleme Eğilimleri Araştırması Verileri

Çalışmada, RTÜK tarafından yürütölen Radyo Dinleme Araştırması'ndan faydalanılmıştır. 2019 tarihinde yapılan bu araştırmada, radyo yayınları hususundaki kamu eğilimleri ve radyo dinlemede meydana gelen önemli değışimleri ortaya koymak amaçlanmıştır. (RTÜK, 2020)

Tablo 35. En Çok Dinlenen Radyo İstasyonları (%)⁸²

Sorulara birden fazla cevap alındığından dolayı toplam %100'ü geçmektedir.

	Radyo İstasyonları	%
1	KRAL FM 	32,7
2	TRT RADYOLARI 	31,5
3	POWER TÜRK 	11,9
4	SÜPER FM 	9,0
5	SLOW TÜRK 	8,8
6	JOY TÜRK FM 	8,7
7	POWER FM 	8,5
8	BEST FM 	8,2
9	KRAL POP 	7,8
10	RADYO FENOMEN 	6,8

Şekil 1: RTÜK Araştırmasına Göre Türk Toplumunda Radyo Dinleme Eğilimleri (RTÜK, 2020)

Tablo 40. Program Türlerinin En Çok Dinlenildiği İstasyonlar (%)

2007 – 2009 – 2014 – 2019 Karşılaştırma

	2007	2009	2014	2019
Spor Müsabakaları	40,0 TRT	46,0 TRT	48,4 TRT	51,8 TRT
Dini Programlar	12,1 TRT	24,4 TRT	18,0 TRT	23,2 TRT
Ekonomi Programları	38,9 TRT	54,6 TRT	46,4 TRT	45,7 TRT
DJ / Talk Show Programları	13,4 TRT	20,2 TRT	14,6 TRT	14,4 TRT
Kültür - Sanat Programları	37,8 TRT	54,1 TRT	44,0 TRT	43,3 TRT
Radyo Tiyatroları	58,7 TRT	71,8 TRT	44,8 TRT	56,8 TRT

Şekil 2: RTÜK Araştırmasında Program Türlerine Göre Radyo Tercihleri (RTÜK, 2020)

Tablo 42. Müzik Türlerinin En Çok Dinlenildiği İstasyonlar (%)

2007 – 2009 – 2014 – 2019 Karşılaştırma

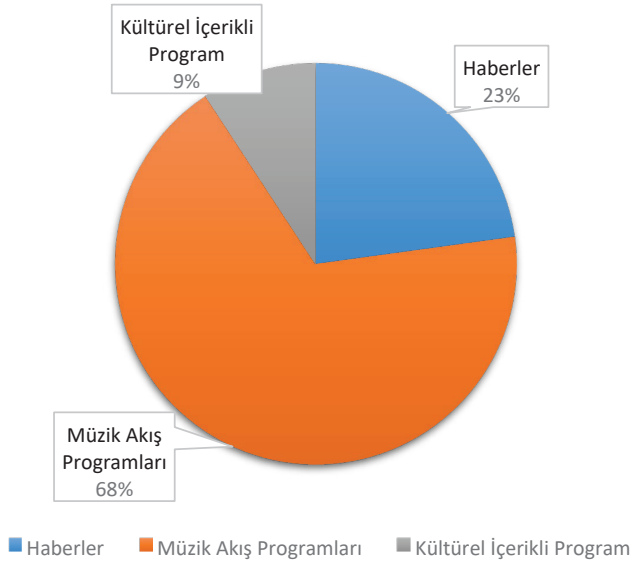
	2007	2009	2014	2019
Yerli Pop Müzik	16,2 SÜPER FM	19,4 KRAL FM	19,0 KRAL POP	16,4 KRAL FM
Arabesk Müzik	51,4 KRAL FM	50,5 KRAL FM	36,2 KRAL FM	45,7 KRAL FM
Türk Halk Müziği/Türküler	29,5 TRT	41,3 TRT	39,3 TRT	41,2 TRT
Türk Sanat Müziği	41,6 TRT	48,3 TRT	47,7 TRT	43,9 TRT
Yabancı Müzik	19,9 POWER FM	24,0 POWER FM	26,8 METRO FM	17,4 NUMBER 1
Özgün Müzik	19,5 KRAL FM	19,5 KRAL FM	14,6 TRT	14,8 TRT
İlahi ve Dini Müzik	9,9 TRT	17,7 TRT	13,2 TRT	12,3 TRT

Şekil 3: RTÜK Araştırmasında Müzik Türüne Göre En Çok Dinlenen İstasyonlar (RTÜK, 2020)

Tablolara göre TRT radyoları Kültür-Sanat alanında en çok dinlenen radyolar olup, Türk Sanat Müziği türünde de en çok tercih edilen istasyondur. Çalışmamıza konu olan ve Türk sanat müziği alanındaki yayınların büyük bir kısmını üstlenen TRT Nağme Radyosu’nun, Türk sanat müziği kültürünü aktarma konusunda sorumluluk taşıdığını söylemek mümkündür.

TRT Nağme Radyosu 2022-2023 Dönemi Programlarına İlişkin Elde Edilen Veriler

TRT Nağme radyosunda her gün farklı sayıda olmak üzere haftada toplam 184 program yayınlanmaktadır (TRT, 2023). Haftanın her günü 6 yayın olmak üzere toplam 42 kez yayınlanan “Haberler” programı dışında kanalın temasına uygun 142 program bulunmaktadır. Bu programların 125’i “Müzik Akış Programı” iken “Kültürel İçerikli Program” sayısı 17’dir.



Şekil 4: TRT Nağme 2022-2023 Program İçerik Oranları

TRT Nağme Programları Üzerine Görüşmeler¹

1) Kısaca kendinizden, TRT Nağme'deki görevinizden ve çalışma hayatınızdan bahseder misiniz?

Kurum Çalışanı I: Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği müdürüyüm. Çalışmalarına Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği Korosu'nda başladım. Gençlik Korosu'nda ve sonra TRT Nağme'de program yaparak devam ettim. 2018 yılında da TSM biriminden sorumlu müdür olarak atandım.

Kurum Çalışanı II: 1993 yılından beri TRT Ankara Radyosu'nda görev yapıyorum. 2009 yılında açılan TRT Nağme kanalında açıldığı yıldan beri yapımcılık görevini üstleniyorum. Daha öncesinde Radyo-4 kanalında programlar yapıyordum. Orası karma, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği içerikli yayınları yapan bir kanaldı, ben de oradaydım. Ardından TRT Nağme kuruldu ve o zamandan beri ben de bu kanaldayım.

Kurum Çalışanı III: 2019 yılından beri İstanbul Radyosu Türk Sanat Müziği müdürlüğünde TRT Nağme kanalında yapım sorumlusu unvanıyla çalışıyorum.

2) TRT Nağme'de yayınlanan hangi programların yapımcılığını üstleniyorsunuz?

Kurum Çalışanı I: Dilek Pınarı, Sizin İçin Seçtiklerimiz, Hoş Vefa, Hoş Sada programlarını yaptım.

Kurum Çalışanı II: Şu an, pazartesi günü canlı yayınlanan, 12:05'ten 13:00'a kadar süren Hoş Sada programını yapıyorum. Cuma günü yine Hoş Sada programlarını yapıyorum. Toplu bir program, şef ve koro eşliğinde canlı yayınlar oluyor. Pazartesi günü 13:00'dan 14:00'a kadar süren Zamansız Şarkılar programını yapıyorum. Çarşamba günü yine 13:00-14:00 arasındaki Dilimizdeki Şarkılar programını yapıyorum. Cumartesi günü Arşivdeki Hatıralar programını yapıyorum. O biraz daha farklı, açıklamalı bir program.

¹ Görüşmeler şu tarihlerde gerçekleştirilmiştir: (Kurum Çalışanı I, 25.11.2023; Kurum Çalışanı II, 23.06.2023; Kurum Çalışanı III, 25.11.2023)

Kurum Çalışanı III: Bu Benim Şarkım, Sazla Sözle Muhabbetle, Hem Sazdan Hem Sözden, Akşamın Sesi ve sezonda Radyo Sanatçıları Konseri programlarının yapımcılığını üstleniyorum. Radyo Sanatçıları Konseri televizyonla ortak yapım olarak ilerliyor.

3) “Hoş Vefa” programınızdan bahsedebilir misiniz?

Kurum Çalışanı I: Hoş Vefa programı Ankara Radyosu’nda yetişmiş, emek vermiş sanatçıları işleyen bir programdı. Hayatlarıyla, Ankara Radyosu’ndaki yıllarıyla, çalışmaları, eğitimlerini içeren bir vefa örneğiydi. O günlerde olan arkadaşlıkları ve hatıralarıyla program işlerdik. Bu onların yaşadıkları üzerineydi. Bir araştırma programı değildi.

4) “Arşivdeki Hatıralar” programınızdan bahsedebilir misiniz?

Kurum Çalışanı II: Arşivdeki Hatıralar’da Radyo Haftası Dergisi var. Sanıyorum ki 1945’lerde yayın hayatına başlamış ve 60’lı yıllara kadar devam etmiş. İçeriği magazin ağırlıklı bir dergi. Bu dergide İstanbul, Ankara ve İzmir Radyoları sanatçılarıyla yapılan röportajlar, kısa haberler gibi şeyler var. Söylediğim gibi, magazin ağırlıklı. Ben de dergideki haberleri oradan derliyorum ve haberlerde konusu geçen sanatçılardan, eğer ses sanatçısıysa şarkılarını, saz sanatçısıyla, besteciye, mesleğine göre bestesini, icra ettiği sazını, aralara uygun müzikleri vererek, serpererek 1 saatlik bir program hazırlıyorum.

5) “Sazla Sözle Muhabbetle” programınızdan bahsedebilir misiniz?

Kurum Çalışanı III: Sazla Sözle Muhabbetle aslında benim bir yapım sorumlusu olarak hazırlık aşamasında yardımcı olduğum bir program. Aslen radyomuzun iki değerli sanatçısı Çiğdem Yarkın ve Gül Yazıcı hazırlayıp sunuyorlar. Kendileri her hafta bestekar, makam/makam ailesi veya özel bayramlar gibi temalar üzerinden repertuar hazırlıyorlar. Uygun metinleri de ben yazıyor, montaj gibi süreçleriyle ilgileniyorum.

6) Programlarınızda yer alacak kültürel içerikleri hazırlarken, nasıl bir süreç izliyorsunuz?

Kurum Çalışanı I: O günün şartlarında, o günün gündeminde sanatçının, belki vefat etmişse, bunun üzerine ya da kendilerinin müsaitliği, çevresinden konuk alacağım kişilerin müsaitliği ön planda olurdu. Kişilerin yaşlı olmaları, rahatsızlıklarının olmaları büyük bir etkendi. Genelde kırmadılar. Programı işlerken kendileriyle ilgili konuşacak kişilerin de stüdyoya konuk gelmeleri bizim için büyük yardımcı bir etkendi. Eğer stüdyoya konuk edemezsek telefonla kendilerine ulaştık. Bu şekilde onların anlattıklarıyla programı işlemeye çalıştık.

Kurum Çalışanı II: Aslında Türk müziği dediğimiz şey hem Türk sanat müziği hem de Türk halk müziği oluyor, yani Türk müziği dediğinizde ikisi farklı birer tür. Elbette ki Arşivdeki Hatıralar'da da bunu gözeterek, biraz daha araştırmaya yönelerek, dergileri karıştırarak, haberleri derleyen ve içerisindeki müzikleri dinleyiciye uygun olup olmadığı konusunda ayırt ederek ilerlediğim bir program. Ufak hikayeleri, röportajları da katıp müzikle eğlendirmek de gerekli. Bunu yaparken de o dönemin sanatçılarından eserlerin icralarına yer vererseniz zaten o dönemde neler yapılmış, neler edilmiş programın içeriği buna yönelik, bunu gösteren oluyor. Tabii ki kültürle alakalı tek programımız bu değil. Ben bir yapımcı olarak kendi adıma şuna inanıyorum, Türk müziğini en doğru şekilde nasıl verebileceğinize mutlaka gayret etmeniz lazım. Bu kültür için yapılmış ilk adımdır. Elbette açıklama da olmalı, Türk müziğinin kültürüyle ilgili bilgilere yer verilmeli. Her zaman yapılmalı üstelik, sadece bu dönemde değil. Ama müzik bir kültürdür zaten. Bunu en iyi şekilde vererseniz, siz de kültüre hizmet etmiş olursunuz. Bunun yanında tabii ki araştırmalar yapmak, eski dergileri, bulduğum kaynakları karıştırmak, daha önceki programlarda bizden çok daha önce bu mesleği yapmış abi ablalarımızın yaptığı programlara bakmak, onların neler yaptığını, neler yazdıklarını karıştırıp göz gezdirmek, bilgi sahibi olarak ilerlemek de yaptığım çalışmaların bir kısmı.

Kurum Çalışanı III: Öncelikle internette, güvenilir kaynaklardan bilgi toplayarak ön hazırlık yapıyorum. Birçok kaynak arasında karşılaştırma yapıyorum. Bir tutarsızlık

sezersem, başvuracak büyüklerim oluyor sanat camiasından, akademik camiadan... Sorarak, tutarlı bir hale getirerek metnimi hazırlıyorum.

7) TRT Nağme Radyosu'nda yapımcılar kültürel içerikli programların arttırılması konusunda teşvik ediliyor mu?

Kurum Çalışanı I: Ediliyorlar ama üzerlerindeki işlerin yoğunluğundan dolayı çok eğilemiyorlar. Onlar da istiyor aslında ama şu anda çok da zaman ayıramıyorlar. Bir tane program var, Arşivdeki Hatıralar diye, onda kültürel içerik işleniyor.

Kurum Çalışanı II: Tabii ki ediliyor. Elbette biz de istiyoruz TRT Nağme'de açıklamalı programların olmasını, fakat 24 saat yayın yapan bir kanal burası... İstanbul, Ankara, İzmir ve Antalya Radyosu ile ortaklaşa devam ediyoruz. Yayınların büyük kısmını İstanbul, Ankara dönüşümlü olarak yapıyoruz. Dolayısıyla saatler önemli oluyor burada. Radyo Dairesi'nin kendi istediği programlar var, bizim yapımcılar olarak önerdiğimiz programlar var. Dolayısıyla yoğunluk oluyor ve programlarımız için istediğimiz gibi özenli hazırlanamayabiliyoruz ve çok iyi hazırlanamadığımız programları yapmayı ben doğru bulmuyorum. Hepimizin içimizde metin yazmayı, araştırma yapmayı ve araştırmalarımızda bulduklarımızı paylaşmayı istiyoruz. Fakat süresi daha az metinli, daha çok müzik içerikli programlar yapmaya yöneldik son dönemde. Ama tabii ki gelecekte de bunu sürdürmeyi, kültürü tanıtacak öğeleri barındıran programları daha fazla yapmayı isteriz.

Kurum Çalışanı III: TRT Nağme'de iç yapımcının görevi verilen yayın saatini doldurmak. Tabii ki kültürel anlatımlı şeylerle doldurmayı yapımcı da ister ama o metnin seviyesi değişebilir. Bu sebeple öncelik, yayını müzikle doldurmak oluyor.

8) Kültürü tanıtan, açıklamalı programlar içeren bir program yapmak ile sadece müzik akışı olan bir program hazırlamak arasında, bir yapımcı açısından ne tür farklar vardır?

Kurum Çalışanı I: Şöyle bir fark var, müziği de araştırıyorsun. Uyumlu olması, makamsal özellikleri, dinleyicinin beğenilerinin göz önüne alınması ve kültürü doğru yaşatan müziklerin okunması önem arz ediyor. Dikkat ediyoruz. Ama içeriği kültürel, musikinin mirasının aktarılması, bilgi vermesi ve musikinin gençlere sevdirmesi gibi konularda araştırma yapmak daha fazla zaman alıyor. Süreci daha uzun olan bir araştırma gerektiriyor. Dolayısıyla müzik akış programına nazaran daha fazla vakit kaybediyorsun.

Kurum Çalışanı II: İkisinin de farklı çalışma yöntemleri var. Kültürel içerikte bir şeyler hazırlayacaksanız eğer konuyla alakalı araştırma yapmalı ve buna vakit ayırmalısınız. Farklı kaynaklar araştıracaksınız, ardından ortaya belirli bir metin çıkacak, o çıkan metne uygun şarkıları bulup seçeceksiniz. Bu tür hazırlık süreci var. Ama sadece müziğe yönelik, içerisinde açıklama barındırmayan bir program yapacaksanız dahi yine de araştırma yapmanız önemli demektir. Çünkü eserlerin bestecisi, güftecisi, makamı arkaya arkaya gelebilir mi, gelirse uyuşur mu, peşrev gerekir mi başına bunları bilmek gerekir. Yayının da saati kaç olacak ise şarkılar daha mı hafif olmalı, daha enerjik mi olmalı, klasik bir takım mı olmalı, hazırladığınız listede bunlara dikkat ederek çalışmalarınızı yapmanız mümkün. Böylece ortaya özenli bir program çıkmış olur, içeriği ne olursa olsun.

Kurum Çalışanı III: Müzik akış programı hazırlamak nispeten daha kolay olur. Çünkü aklınızda bir konsept belirler, kendinizce uygun gördüğünüz eserleri art arda verirsiniz. Bunun hazırlık süreci çalma-listesi yapmak, seslendirmesini yapmak ve montajdır. Canlı yayın ise zaten olup biter. Ama kültürel içerik hazırlamak olduğu zaman, sağlıklı bir araştırma gereklidir. Ve vakitle yarışılıyorsunuz. Bu vakte sığdığı kadar internetten, akademik kaynaklardan teyit ederek bilgi toplayarak doğru bilgiye ulaştığınıza inandığınızda programınızı hazırlayabiliyorsunuz. Diğer süreçler yine aynı işliyor, aradaki fark budur. Bu sebeple kültürel içerikli programlar hazırlamak biraz daha çetrefilli olabiliyor.

9) Türk Müziği kültürünü tanıtan, anlatımlı içeriklerin olduğu programlardan, dinleyiciler mutlaka bir şeyler öğreniyor diyebilir miyiz?

Kurum Çalışanı I: Kesinlikle böyle geri dönüşler oluyor. Arayıp teşekkür ediyorlar. Özel gün veya haftalarda ya da eski yıllara ait bilgiler sanatçılarla ilgili anekdotlar minik bilgiler dinleyicinin hoşuna gidiyor. Bunu zaten bilen, ilgisi olan, takip eden kişiler daha çok kaçırıyor. Onlardan da olumlu ve güzel sonuçlar alıyoruz.

Kurum Çalışanı II: Mutlaka. Çünkü TRT'nin zaten hem radyolarının hem de televizyonlarının öyle bir misyonu vardır. Müziğimiz zaten kültürümüzdür. Bizim, TRT Nağme kanalı olarak söylüyorum, bunu yaşatmak, devam ettirmek, sevdirmek, asli görevimizdir. Bu sebeple de elimizden geldiği kadar bunları doğru şekilde yayınlıyor ve dinleyicilerle buluşturuyor olmak bile bir hizmettir. Bunun için de yapımcılar olarak elimizden geleni daima yapmaktayız.

Kurum Çalışanı III: Elbette oluyor. Çok sevilen, bilinen klasik veya başka dönemlerden bir bestecinin hiç okunmamış eserini seslendiriyor sanatçılarımız. Bunu duyan musiki meraklıları altın bulmuş gibi oluyorlar. “Böyle bir eser mi var, ilk defa duyduk” diyorlar. Tabii ki dönüşler alıyor, dikkat çektiğini deneyimliyoruz.

10) Türk Müziği kültürünü tanıtan programların müzik akış programlarına göre daha az sayıda olmasını neye bağlıyorsunuz?

Kurum Çalışanı I: Zaman yetersizliğine bağlıyorum. Tek programı olan insan kendini sadece ona araştırmaya verebilir. Tabii prodüktörün metin yazması da var. %30 oranı da var², biraz dinleyiciyi sıkmadan haber vermek gerek. Mesela minik bilgiler vererek dikkat çekerek devamında müzik dinletmek hoş bir şey aslında. İnsanların dinleme oranı ölçüldüğünde

² Söz konusu %30 oranı TRT Nağme radyosunda müziğin devamlı duyulması amacını güden, programlardaki anlatım sürelerinin toplam program süresinin en fazla %30'u kadar olması gerektiğiyle ilgili bir uygulamadır.

okulda ilk 5-10 dakika ilgi daha fazla oluyor. Sürekli anlatılan bir şey bir müddet sonra insanların dikkatini dağıtıyor ve dinleyici kaybediyorsun. Müzik çalan yere yöneliyor. Bunun için de küçük bilgiler verip müziğe bağlamak dinleyicinin kopmasını engelliyor, hoş vakit geçirmesini sağlıyor ve belki de öğrenmesini de kolaylaştırıyor. O bilgiyi öğreniyor, arkasından müzik dinliyor, yine bir kısa bilgiyle dikkat çekilmiş ve sohbet devam etmiş oluyor. Ben insanların dikkatini çektiğini düşünüyorum bu şekilde programların. Böyle işlenmesinin daha iyi olduğu düşüncesindeyim.

Kurum Çalışanı III: İç yapımcının görevi daha önce belirttiğim gibi yayın saatini doldurmak. Zamanla yarışınca ve birden fazla programla ilgilenince bu zor oluyor. Bazen haftada 5-6 program hazırlamak gerekiyor. Ortalama

1 saat olduğunu düşünsek bile 6-7 saat program çıkarmak zor olabiliyor. Hal böyle olunca kültürel içerikli programları hazırlamak dış yapım üzerinden ilerleyen bir hal alıyor.

11) Bir program önerisi yapacağınız zaman ilk olarak kültürel içerikte olmasını mı, yoksa müzik akışını mı önemsiyorsunuz?

Kurum Çalışanı II: Bu durum şöyle, önereceğiniz programa bağlı ilerliyor. Bir öneride bulunacağınız zaman, kafanızda hazırda bir proje olmalı ve bunu kime yönelik yapacağınız belli olmalı. Çünkü bu çok önemlidir. Bir programı kimlere yaptığınız çok önemli bir konudur. Gençlere yönelik bir program mı, çocukların ilgisini çekecek bir program mı ya da genel dinleyici, belirli bir yaş ortalamasının üstü mü? Çünkü içerikleriniz hitap ettiğiniz dinleyici kesimine göre şekilleniyor. Kültürel içerik verip vermeyeceğiniz veya verecekseniz ne kadar üzerinde duracağınız böyle şekilleniyor. Ve tabii ki, programın yayınlanacağı saat ve müzik çok çok önemli. Çünkü TRT Nağme Radyosu bir müzik kanalıdır sonuçta. Türk müziği yayınları yapmakla görevli bir müzik kanalı. Bu sebeple hem hitap edilen dinleyici yani hedef kitlesi hem de programın hangi saatte yayınlanacağı bu tercihi yaparken öne çıkıyor. Müzik akışı da çok önemlidir. Önemli çünkü her

türden şeyi yayınlayamayız TRT Nağme’de. Belirli bir seviyesi olmak durumundadır her zaman. Denetimden geçmiş olmalı ve doğru şeyler olmalı. Bunları göz önünde bulundurduğunuz zaman her iki türde yayın da önem arz ediyor.

Görüşme Değerlendirmeleri

TRT Nağme Radyosu yapımcıları ve birim müdürüyle yapılan görüşmelerde sorulan açık uçlu sorulardan elde edilen bilgilere göre;

- i. Programın içeriği belirlenirken programın yayın saati ve hedef kitlesi gözetilmektedir.
- ii. Yapımcıların “müzik akış” programlarını tercih etmesinde yayın yoğunluğu önemli rol oynamaktadır. Bir yapımcının üzerinde fazla yayın yükü olması, “kültürel içerikli” programların gerektirdiği geniş hazırlık sürecini etkilemektedir.
- iii. Bir müzik kanalı olarak kurulan TRT Nağme radyosunda müzik yayınının sürdürülmesi amacıyla, programlardaki anlatım süresinin, toplam program süresinin %30’unu geçmemesi gerekmektedir.
- iv. Dinleyicilerin kültürel içerikli programları takip ettiği, yayın organlarından ve kişisel iletişim araçlarıyla olumlu geri dönüşler verdiği de görüşmeden çıkarılan sonuçlar arasındadır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Çalışmamızda ilk olarak, RTÜK verileri ele alınarak, radyo dinleme durumları tespit edilmiştir. Türk sanat müziği alanında en çok tercih edilen radyonun TRT istasyonları olması sebebiyle, yayınlarını bu türde yapan TRT Nağme’nin alanında öncü olduğu görülmektedir.

TRT Nağme kanalındaki yapımcıların yayın yoğunlukları sebebiyle, kültürel içerikli programlar hazırlama tercihlerinin geri planda kaldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yayıncıların bu tür programları hazırlayabilmeleri için gerekli araştırma ve hazırlık süreçlerine sahip olması gerektiği düşünülmektedir.

Bir müzik kanalı olan TRT Nağme’de uygulanan “%30 sözlü içerik politikasının” kültürel içerikli programların azalmasında rol oynadığını söylemek mümkündür. TRT Nağme dinleyicilerinin dinleme alışkanlıklarını saptamak amacıyla kapsamlı araştırmalar yapılması önerilmektedir.

Geleneksel kültürümüzün önemli bir kolu olan Türk Sanat Müziği'nin gelecek kuşaklara kültürel ve bilgisel açıdan ulaştırılması için “kültürel içerikli programların” arttırılmasının önemli yararlar sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kurum Çalışanı I. (2023, 11 25). TRT Nağme Programlarının İçeriği Hakkında Görüşme. (G. Yalınkılıç, Röportaj Yapan)

Kurum Çalışanı II. (2023, 06 23). TRT Nağme Programlarının İçeriği Hakkında Görüşme. (G. Yalınkılıç, Röportaj Yapan)

Kurum Çalışanı III. (2023, 11 25). TRT Nağme Programlarının İçeriği Hakkında Görüşme. (G. Yalınkılıç, Röportaj Yapan)

Resmî Gazete, 18221 (2.Mükerrer) (11 14, 1983). T.C. Cumhurbaşkanlığı Mevzuat Bilgi Sistemi: <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=2954&MevzuatTur=1&MevzuatTertip=5> adresinden alındı

RTÜK. (2020). *Radyo Dinleme Eğilimleri Araştırması 2019*. Ankara: T.C. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Kamuoyu, Yayın Araştırmaları ve Ölçme Dairesi Başkanlığı.

TRT. (2023, 06 10). *TRT Kurumsal*. TRT: <https://www.trt.net.tr/kurumsal/tarihce> adresinden alındı

TRT. (2023, 6 10). *Yayın Akışı, TRT Nağme*. Radyo TRT : <https://radyo.trt.net.tr/yayin-akisi> adresinden alındı

ŞEVK-U TARAB KAR'DAKİ MAKAM GEÇKİLERİNİN İNCELENMESİ VE KANUN İCRASINA YÖNELİK ÖRNEK ETÜT OLUŞTURULMASI

Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi

Özet: Araştırmada; çalgı eğitiminin bir kolu olan Kanun eğitiminde; metot, yazılı kaynak ve araştırmalar incelenerek bu alanda özellikle geçki ve etüt kavramları hakkında teorik bilgi ve uygulamaların eksiklikleri tespit edilmiştir. Tespiti yapılan bu eksiklikler doğrultusunda; klâsik Türk müziği sözlü formlarından biri olan ve III. Selim'in bestelemiş olduğu Şevk u Tarâb Kâr üzerinde geçkiye yönelik bir inceleme yapılmıştır. İnceleme sonucunda ortaya çıkan geçkilerin, Kanun eğitiminde icraya sağlayacağı faydalarla birlikte esere hazırlık sürecini destekleyen bir etüt içerisinde kullanılması hedeflenmiştir. Ortaya çıkan etüt eserinde; toplamda 7 makâm geçkisi kullanılmış, bunlar eserdeki seyir akışına göre sıralanmış, temel çalım teknikleri kullanılarak farklı tartım kalıplarıyla desteklenmiştir. Araştırmanın sonucunda; Klâsik Türk müziği repertuarında bulunan saz eserlerinin yanı sıra sözlü eserlerin de, çalgı eğitiminde kullanılabilecek kaynak ve materyaller arasında oldukça önemli olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Kanun, Makâm, Geçki, Etüt, Şevk-u Tarâb Kâr

Abstract: In the research on Kanun education a branch of musical training, deficiencies in theoretical knowledge and applications, particularly regarding the concepts of “transition” and “practice” were identified by examining methods, written sources, and research. In line with these identified deficiencies, an investigation focused on “transition” was conducted on “Şevk u Tarâb Kâr,” a vocal form of classical Turkish music composed by Selim III. The goal is to use the insights gained from this study to support the preparatory process of

the performance within an “practice” that addresses the benefits of “transition” in Kanun education. The resulting “practice compose” incorporates a total of seven “maqam transition” arranged according to the flow of the composition, supported by fundamental playing techniques and different tuning patterns. The research concludes that, in addition to instrumental composes in the Classical Turkish music repertoire, vocal composes are crucial as valuable resources and materials for musical education.

Keywords: Qanun, Maqam, Transition, Practice, Şevk-u Tarâb Kâr

GİRİŞ

Günümüzde bilgi çağının gereği olarak; müzik eğitiminin temel boyutlarından biri olan çalgı eğitiminin, metotlu ve sistemli bir şekilde sürdürülmesi gerektiği düşünülmektedir. Büyükkaragöz ve Çivi (1999)’ye göre metotlu çalışma; insanın gereksiz yere masraf yapmasını, enerji ve emek harcamasını önlediği gibi yapılan çalışmaların verimini arttıran bir durumdur. Ayrıca öğrenciyi içinde bulunduğu eğitim sürecinde amacına en kısa ve güvenilir yoldan ulaştıran bir öğretim ögesi olduğuna inanılmaktadır (s.34). Bununla birlikte herhangi bir metodla ilgili çalgının eğitime-öğretime, ses alanına ve karakterine uygun melodiler ve evrensel kurallar uygulanmadan bilimsel ve teknik çalışmanın yapılamayacağı ve çalgı eğitiminde metod ihtiyacının giderilemeyeceği ifade edilmektedir. Koç’a göre (2000); geleneksel Türk müziği çalgıları alanında icra edilecek eserler üzerine yoğunlaşan repertuvar temelli bir eğitim söz konusudur ve dolayısıyla yazılı bir metot kullanılmasına duyulan ihtiyaç azalmaktadır (s.1). Bu durumun geçmişten günümüze uygulanan Meşk’ten kaynaklı olabileceğini de düşünmek yanlış olmayacaktır. Meşk; geleneksel Türk müziğinde hem ses hem de çalgı eğitimi için önde gelen sistem olmuştur. Sevinç (2012); ses ve saz eserleri repertuvarının kuşaktan kuşağa aktarımını sağlayan meşkin aynı zamanda ses/çalgı üslûplarının da şekillendirdiğini ifade etmektedir. Dönemin üslûbunu ve bestecileri bir arada tutan, birleştiren bir eğitim silsilesi görevini üstelenen meşkin önemi açıkça ortaya çıkmaktadır (s.4). Ancak bilgi ve teknoloji çağının gereği olarak yüzyıllardır sürdürülen bu geleneğin yanı sıra yazılı kaynak ve materyal ihtiyacının çalgı için büyük önem arz etmekte olduğuna inanılmakta ve

peşrev/saz semaisi vs. formlarda geçilen eserlerin çalgı eğitiminde standart hale gelmesinden ziyade çalgı özelinde oluşturulacak yeni repertuvarların düzenlenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Kanun çalgısı özelinde değerlendirildiğinde; metotlu bir eğitim sürecinin henüz istenen seviyeye ulaşmadığı ve hatta metodolojik materyal eksikliklerinin var olduğu görülmektedir. Çalgı eğitiminin önemli bir kolu olan kanun eğitiminde; yapılan her çalışmanın bilimsel temellere oturtulması, metodların içerisinde yer alan etütler ve alıştırmanın yanında çalgıya özel bir eser listesinin doğru tercihlerle belirlenmesi ve uygulanması gerektiğine inanılmaktadır (Çiftçi, 2020: 655). Günümüzde kanun eğitimi üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında; Kırımlıoğlu (2011), Batılı kaynaklarda enstrümanlar için yazılmış mevcut etüt sayısının çok fazla olduğu ancak klâsik Türk müziği için aynı durumun geçerli olmadığı ve hatta kanun çalgısı özelinde yetersiz bir alana dikkat çekmektedir (s. 1). Basılı kanun metotlarının incelenmesi sonucunda eksikliklerin giderilmesi yönünde yeni çalışmaların olması inancını taşıyan Kırımlıoğlu (2011); kanun çalgısına yeni başlayan kişilerin eğitimde kullanılmaya sunulmak üzere yeni etütlerin yazımını gerçekleştirmiş, bu etütler ile öğrencinin teknik gelişimi ve bu gelişim sırasında uygulanacak duatenin öğretimini sağlamaya çalışmıştır (s. 4). Çalgıya özel eser besteleme, bunun devamında teknik gelişim sağlayan etüt ve egzersizlerin geliştirilmesi yönünde metod izleme anlayışının ancak 20. yüzyıla gelindiğinde ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu konunun öncüleri arasında Şerif Muhittin TARGAN, Cinuçen TANRIKORUR ve Mutlu TORUN gösterilebilir. Hem icracı hem de besteci sıfatını taşıyan bu sanatçılar, klâsik Türk müziği repertuvarına kazandırdıkları saz eseri ve metodlarla çalgı icrasını ileri seviyeye taşıma konusunda adım atmışlar, çalgının metod ile çalışılabilen duruma gelmesini sağlamışlardır. Kanun çalgısı özelinde aynı görevi Ferit ALNAR'ın üstlendiği bilinmektedir. Alnar, kanun çalgısında çağının virtüözü olarak görülmektedir. Kanun çalgısına özel olarak “Kanun Konçertosu” nu bestelemiş; batılı bir anlayış içerisinde yazdığı eserinde, kanunun bütün teknik özelliklerini zorlamaya uğraşmıştır. Ancak eserin icrasında kullanılan teknikleri kazanmaya yönelik bir metot yazmamıştır (Beşiroğlu, 1999: 61). Bir diğer örnek ise Ruhi AYANGİL'dir. Ayangil, basılmamış kanun metodunu yeni tekniklere yer verme anlayışı içerisinde yazmıştır. Ayrıca Ayangil'in günümüzde kanun için yazılmış etüt eserleri mevcuttur. Bu etüt eserlerin teknik gelişimi sağlamasının yanında ezgisel yönden üslûba yönelik kazanım sağladığı, makâm ve perde

konusunda hâkimiyet sağlamada destek verdiği tespit edilmiştir (Ayangil, özel görüşme, 2023). Kanunda mızrapsız çalım tekniğini geliştirmeye yönelik yazılmış ilk örnek olarak Yalçın TURA'nın "Dalgaların Oyunu" isimli eseri gösterilebilir (Beşiroğlu, 1999: 61). Kanun çalgısına özel bestelenmiş eser ve etütlerin incelenmesi yönünde yazılan bilimsel tez ve makalelerin de bir nevi metod sayılabileceği de unutulmamalıdır.

Kanun çalgısına yönelik yazılmış metotlar incelendiğinde; kanunun tarihi, kanunun fiziksel özellikleri, çalgıya hâkimiyet sağlanması adına duruş-oturuş-tutuş pozisyonlarının anlatımı, nota değerleri, makam ve usûl bilgileri ile birlikte nota değerlerinin gösterimi, basitten karmaya ilerleyen ve tekrara yönelik alıştırımların olduğu görülmektedir. Sonrasında ise "saz eserleri" ağırlıklı olmak üzere eserlere geçildiği belirlenmiştir (Çiftçi, 2020:645). Konuya ilişkin Kahyaoğlu (2009); mevcut metotlarda icra teknikleri ve üsluplar üzerinde çok az durulduğuna dikkat çekmiştir (s.5). Kahyaoğlu kanun metotları üzerine yapmış olduğu çalışma sonucunda bu eksikliklerin giderilmesi yönünde önerilerde bulunmakla birlikte metotlardaki saz eserlerinin, aynı düzey ve kalitede etüt yazılmadığının bir göstergesi olarak kabul edilmesinde düşüncesini ifade etmiştir.

Etüt Fransızcadan tercüme edilen bir kavramdır ve "çalışma, öğrenme" anlamlarına gelmektedir. Birçok disiplin için geçerli olan etüt kavramı müzikte; *"bir çalgıda çok karşılaşılan teknik problemleri çözmek ya da belirli bir teknik beceriyi pekiştirip mükemmelleştirmek amacıyla hazırlanmış sözsüz bir kompozisyon anlayışını ifade etmektedir"* (Özdek, 2014: 5) Etüt; Batı müziği için başlı başına bir kompozisyon türüdür ve özellikle 19. yüzyıldan itibaren konser repertuvarlarında yer alarak eser şeklinde icra edilmiştir.

"Piyano için bestelenmiş olan büyük ölçekli etüdler, mütevazı salonlardan büyük konser salonlarına taşınmıştır. Etüdler program içeriğiyle zenginleşmiş ve farklı türlerle sentez edilerek konser programlarının vazgeçilmezi haline gelmiştir. Bu bağlamda Chopin ve Liszt'in etüdları dünya piyano literatürüne önemli katkılar sağlamıştır" (Aliyeva, 2022: 195-214).

Piyanoda Chopin, Debussy, Scriabin, Rahmaninov ve Liszt etütlerinin yanı sıra Paganini'nin keman, Popper'in viyolonsel etütleri ile her çalgıda konser etüdü kavramı geliştiği ifade edilmektedir (Feridunoğlu, 2004). Bununla birlikte etütlerin belirli bir biçimi olmadığı da belirtilmektedir.

Holdier (2016) müzikte türlerin ve biçimlerin anlatıldığı kitabında; etütlerin; iki ya da üç bölmeli lied biçiminde olabileceği gibi, daha az görülmekle birlikte rondo biçiminde de olabileceğini söylemektedir (s.36-37). Etüt, egzersiz ve alıştırma terimleri çoğunlukla birbirinin yerine kullanılmakla birlikte etüt kavramının, çoğunlukla melodik bir yapıyı ifade ettiği, aynı anlamı taşıyan egzersiz ve alıştırma terimlerinde ise melodik yapıdan bağımsız olarak teknik çalışmanın ön planda tutulduğu anlaşılmaktadır.

Klasik Türk müziği çalgı branşında bahsedildiği üzere etüt kavramı 20. yüzyılda anlam kazanmış, sayıları az da olsa besteci veya icracılar tarafından eserler ortaya konulmuştur. Batıda da zikredildiği üzere teknik gelişimin yanı sıra melodik/ritmik yönden düşünüldüğünde etüt; başlı başına estetik kaygıların ön planda tutulduğu, belirli üslûp özelliklerini barındıran ve esere hazırlık yönünde hâkimiyetin sağlanmasına imkân tanıyan eserlerdir. Aliyeva (2022)'nin konuya ilişkin olarak "Czerny ve Germer'in etütlerinin çalışılması Mozart, Clementi ve Beethoven'ın sonatlarının performansına katkı sağlarken Kramer ve Clementi'nin etütleri, romantiklerin virtüöz eserlerinde ustalaşmak için yardımcı olur" şeklindeki açıklamaları bu yöndeki düşünceleri doğrular nitelikte önem kazanmaktadır. Klâsik Türk müziği repertuvarında bulunan sözlü eserlere veya saz eserlerine bakıldığında; makâm, perde ve usûl açısından hâkimiyet gerektiren bir durumun ortaya çıktığı görülmektedir. Bunun yanı sıra eserin bestelendiği dönemin üslûbuna yönelik çalım tekniği ve nüans belirlemede yine ayrı bir hazırlık süreci gerektiğine inanılmaktadır. Daha da önemlisi makâm özelinde düşünüldüğünde; "geçki" unsurunun, icracı açısından hem teorik hem de uygulamada belli bir hazırlık ve kavrama süreci gerektirdiği düşünülmektedir.

Geçmişten günümüze kanun çalgısına yönelik yapılan çalışmalar incelendiğinde özellikle "geçki" konusuna yönelik özel ve uygulamalı bir çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir. Hem geçki becerisinin hem de teknik hâkimiyetin kazandırılmasına yönelik materyaller konusunda özellikle kanun çalgısı metotlarının yetersiz olduğu düşünülmektedir. Kanun icrasında öncelikli olarak düşünülen zorluklar sağ-sol elin koordinasyonu, mandal kullanımı, çalgıya hâkimiyet sürecinde fiziki güçlüklerin giderilmesidir. Sonrasında teknik becerinin kazanımı ve eser icrası gelmektedir. Bu süreçte teknik beceriyi geliştirmek adına eser içerisinde yer alan zorlayıcı kısımların analiz edilerek çözümlenmesine imkân sağlayan egzersizlerden faydalanmak mümkündür. Bunun dışında makam, usûl, geçki ve nüans adına

esere hazırlık sürecinde etüt çalışılması bir zorunluluk haline gelmektedir. Bu doğrultuda; geçkiye yönelik yazılacak her etüdün; kişiyi icra edeceği eserin makamına, dolayısıyla perde kullanımına ve ritmik unsurlarına hazırlayacak sistemler bütünü olması gerektiği düşünülmektedir.

Geçkinin, uygulama esnasındaki bilgiye dayalı tüm birikim modeli; eser hâkimiyetinin kazandırılması şeklinde bir alt yapının hazırlanmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla tüm bunların sonucu olarak; hem sözlü eserler için hem de saz eserleri için geçki hâkimiyetinin kazandırılmasına yönelik, bir hazırlık çalışması olarak tasarlanan etüt çalışmalarının daha yaygın hale getirilmesi ve bunların geçkinin teorik bilgilerinden ziyade uygulamadaki görünür hali bir materyal olarak düşünülmesi gerekmektedir.

Eser besteleme ile etüt besteleme arasında amaç yönünden farklılıklar olduğu; eser bestelenirken sanatsal kaygıların ön planda olduğu, etüt bestelenirken ise; çalgıda karşılaşılan teknik zorlukları çözmeye yönelik kaygıların daha fazla taşınarak çalgı eğitimine yönelik amaçların belirlendiği bilinmektedir (Yalçınkaya, 2012: 3). Eser hâkimiyetinin kazanılmasına yönelik düşünüldüğünde; eserin makâmı ve makâm içerisinde yapılan geçkilerin iyi bilinmesi önemlidir. Yapılan geçkilere hazırlıklı olma durumu; geçkilerin yer aldığı bölümlerin önceden belli bir teknik beceri ile icra edilmesiyle doğru orantılıdır.

Üzerinde çalışılan etüt; özellikle esere hazırlık niteliğinde hazırlanmış, eser icrasında karşılaşılmaması muhtemel geçki pozisyonları ile ilgili hâkimiyet kurma becerisine yönelik farklı tartım ve kalıplarla bir araya getirilmiştir. Günümüze kadar kullanılmış yöntem ve materyallerden farklı olarak, klâsik Türk müziği sözlü formlarından faydalanmayı tercih eden bu araştırmada; Şevk-u Tarâb Kâr'da tespiti yapılan geçkilerin, kanun icrâsında kullanılan temel çalım teknikleri ve perde kullanımı ile birlikte uygulamalı bir kaynağa dönüştürülmesi, bu yönde çalışmaların desteklenmesi ve geliştirilmesi hedeflenmiştir. Sözlü eser repertuarından klâsik formda seçilen bir eser üzerinden, teknik becerilerin kazanımı yanında, üslup, tavır, makam, perde, geçki gibi Türk müziği unsurlarının öğrenimine yönelik etüt oluşturma konusunda, tarafımızca yapılan üçüncü çalışma olması açısından önemlidir. Şevk u Tarâb Kâr'ın incelemesinde; birçok nota arşivinden faydalanılmış, nüshalar icralarla mukayese edilmiş ve ideal olan üzerinde durulmuştur. İcrâlarla örtüştüğü tespit edilen ve akademik platforma kaynak olarak sunulan bir tez çalışmasında bulunan nüsha, bu araştırma için tercih edilmiştir (Duran, Parmaksız, 2018).

Şevk-u Tarâb Kâr Hakkında

Kâr formu, makam - usûl geçkileri yapılabilen ve uzun terennümleri ile Türk musikisinin en sanatsal formlarından biridir. Özkan (2007); Kâr'ı din dışı sözlü eserlerin en büyüğü olarak tanımlamaktadır. Özkan'a göre; genelde büyük usûllerle bestelenmesi ve uzun olması sebebiyle bestecinin sanat gücünü göstermesine imkan tanıyan kârlar; öteki formlardan farklı olarak terennüm denilen bir kısım ile başlarlar. Bunun aksi durumlar da istisna olarak gösterilebilmektedir. Kârların belli bir şekli olmaması ile birlikte sözlerin ve formun büyüklüğü biçimin çeşitlenmesine yol açmaktadır. Ahmet Avni Konuk'un ifadesiyle; *“Bu çeşit eserler “Ten ten nâ, dir dir ta na, til lil lil len, düm dere lâ dere dim” gibi... Elfâz-ı terennümiye ile eş'ardan mürekkeb olup, ya terennümle ve yahut güfte ile ibtidâ eyler. Bunlar hissîdir. Bestekâr, güftelerde huruf-u kelimâtın med ve kasrıyla tenâfür hâsıl olmasından ihtirazen arzusuna göre negamat icra edebilmek üzere kârihasında vasi' bir sahai teganni teşkil eden elfaz-ı terennümiyeye mürâca'atla ibrâz-ı san'at eyler. İşte terennümât'ın hikmeti budur. Zaten eş'ar arasında elfâz-ı terennümiye isti'mâli o eseri tersi eder... Bu âsâr, Düyek, Devr-i Hindî, Sakîl, Hafîf, Nim Hafîf, Muhammes usûlleriyle bestelendiği gibi etvârı bunlara mümâsil olan diğer usûlat ile dahi bestelenebilir”* (Toz, 1999:46).

Ezgi (1940); bu formun, gayr-i dinî söz mûsikisinin en geniş ve sanatlı eserleri olarak, teşekkül sahasının büyüklüğünü belirtmiştir. Bu tarifte Kârların hâne veya bend tesmiye olunan iki veya üç, dört, beş mûsikî parçalarından mürekkeb olduğunu, her hânenin muhtelif mûsikî cümleleri içerdiğini belirterek, Kârların güftelerinin dörtlü, altılı ve sekizli şiir kıtaları içerdiğini ifade etmiştir. Her hâneği teşkil eden mûsikî cümle ve devrelerinin bazen müretteb bir terennüme ve bazen de şiirin mısralarına terfîk edilen lahinler olduğunu ve bu lahinlerin temli veya temsiz olarak inşa edilmiş olduğundan bahseden Ezgi, Kârların Düyek, Devrirevân, Devrikebir, Muhammes, Evsât, Hafîf, Sakîl, Nim Sakîl, Türkizarb vesaire usûller ile ölçüldüklerini ve her makâmda Kâr bestelendiğini, bu Kârların bazen ilk hânelerinde, ekseriya meyânhânelerinde yakın makâmlara geçkiler yapıldığını ifade etmektedir (s: 143).

Yavaşca (2002); kâr formunu, din dışı mûsikîde büyük formda eserlerin en büyüğü ve en sanatlısı olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte kârların kendi içinde yapı farkları olduğunu, genelde uzun terennümler ile

esere girildiğini, kuruluş alanının gayet geniş olduğunu, hâne veya bend ismi verilen 2-3-4-5 bölümden oluşabileceğini ifade etmiştir. Ayrıca Kâr güftelerinin, dörtlü, altılı, sekizli, vs. kıt'alardan, dörtlüklerden meydana geldiğini ve büyük usûlle bestelendiklerini söylemiştir. Kârların form açısından belirli bir yapı göstermemesi sebebiyle bestekârların geniş bir serbestî içinde san'attaki hünerlerini makâm ve usûl geçkileriyle gösterdiklerini de belirtmiştir. (s: 403-404).

Unutulmayan kârlardan birisi de güftesi Şeyh Gâlib'e ait olan III. Selim'in bestelediği Şevk u Tarâb makamındaki kârdır. Makam ve usûl geçkilerinin sıklıkla uygulandığı III. Selim'in bu kârı; nazarî bilgilerin öğrenilmesi, pekiştirilmesi ve uygulanması yönünde önemli bir kaynak olarak düşünülmektedir. Sultan III.

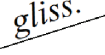
Selim'in, 1 Ayin, 1 Durak, 1 Tevşih, 2 İlâhi, 29 Peşrev, 29 Saz Semaisi, 1 Kâr, 10 Beste, 10 Semai, 20 Şarkı olmak üzere toplam 104 bestesi (Öztuna: 2006: 280) günümüze ulaşmıştır. Sultan III. Selim, şehzadelik döneminde almış olduğu ileri seviyede müzik eğitimi ile Osmanlı/Türk müziğinin teorik (nazarî) ve uygulamalı yönlerini en iyi şekilde öğrenmiş ve on beş yeni makam terkip edebilecek bir düzeye ulaşmıştır. Çeşitli makamlarda 1 Ayin, 1 Durak, 1 Tevşih, 2 İlâhi, 29 Peşrev, 29 Saz Semaisi, 1 Kâr, 10 Beste, 10 Semai, 20 Şarkı olmak üzere toplam 104 bestesi günümüze ulaşmıştır. Dinî ve din dışı çeşitli formlardaki bu eserler, günümüzde 18. yüzyılın Osmanlı / Türk müziği icra ve beste anlayışını yansıtmaları bakımından büyük önem taşımaktadır.

Şevk-uTarâb Etüt Hakkında

Araştırmada; esere bir ön hazırlık olarak düşünülen etüt, temel çalım teknikleriyle desteklenmiş, eser dışı farklı tartım ve kalıplar kullanılarak geçki hâkimiyeti güçlendirilmiştir. Bestelenen örnek etüt 4/4'lük usûlde yazılmıştır. Toplamda 67 ölçüden oluşmaktadır. Eser üzerinde takip eden seyir işleyişi etüdün oluşmasında esas alınmış, eserde gösterilen geçki sırası etüt üzerinde aynı şekilde uygulanmıştır. Oluşturulan etütte ajiliteden önce perde hâkimiyeti önemlidir. Bu sebeple oluşturulan etüdün metronomdaki hızı belirtilmemiş, icrâ eden kişinin kendine göre bir hız tâyin etmesi beklenmiştir. Eserin makâm seyri dışında kalan ve herhangi bir makâmı nitelermeyen sadece perde geçki olarak düşünülen yerleri etütte gösterilmemiştir. İlk 10 ölçü Şevk u Tarâb terkibinde seyretmiş; 10-17arası

ölçülerde Çargâh geçkisi; 18-24 arasındaki ölçülerde Şevk-i Dil geçkisi; 25-33 arası ölçülerde Şehnâzbûselik geçkisi; 34-39 arasındaki ölçülerde 2. Nevi Bûselikaşîrân geçkisi; 40-44 arasındaki ölçülerde düğâhta Rast geçkisi ile nevâ'da Nihâvende bağlantı geçkisi gösterilmiştir. 45-50 arasındaki ölçülerde Nihâvend-i Kebîr geçkisi; 51-59 arasındaki ölçülerde 2. Nevi Şevk u Tar'ab geçkisi gösterilmiş; 60. ölçüden itibaren 1. Nevi Şevk u Tarâb terkibine dönülmüş ve karar etmiştir. Ortak perde kullanımı olan makâm ve terkipler arasında yapılan geçkiler, aynı eserde olduğu gibi sadece perde tutularak veya perdeye vurgu yapılarak gerçekleştirilmiştir. Yani geçki için hârici bir köprü çeşni veya makâm kullanılmamıştır. Etüt; Şevk u Tarâb makâmında başlayıp aynı makâm ile son bulduğu için “Şevk u Tarâb Etüt” şeklinde isimlendirilmiştir. Etüt içerisinde sol el çarpması, fiske, çift el çalım, mandal vibrato ve glissando olmak üzere kanun icrâsında kullanılan temel çalım teknikleri uygulanmış, bunlara yönelik işaretlemeler notasyon üzerinde gösterilmiştir. Ayrıca sağ el ve sol el işaretlemeleri yapılmıştır. Kullanılan tüm işaretlemeler, mevcut metot kitaplarından ve müzikal ifadelerle yönelik hazırlanmış kaynaklardan faydalanılarak oluşturulmuştur.

Tablo 1. Etüt üzerinde gösterilen teknik ve işaretlemeler

Çift El Çalım	Fiske	Mandal Glissando	Mandal Vibrato	Sağ El	Sol El	Sol El Çarpması
						
						
						

BULGULAR

Şevk-u Tarâb Kâr'da Makam İncelemesi ve Geçkiler

Şevk u Tarâb; Sultan III Selim tarafından oluşturulan bir terkiptir. Sabâ ve Acemaşîrân terkiplerinin seyirlerini içerisinde barındıran makâm, özellikle Sultan III. Selim ve Hammâmizâde İsmail Dede Efendi tarafından tercih edilmiş ve kullanılmıştır.

Hâşim Bey'e göre makâm; "İbtidâ Sabâ üslûbu üzere hareket edip uzzâl, hüseyini, acem gerdâniyye, muhayyer'e kadar çıkıp tekrar muhayyer'den perde perde inip çargâh, kürdî, düğâh, râst açarak aşiran, yegâh ile yine hüseyinî-aşîrân'da karâr eder" (Tırışkan, 2000: 36)

Kâzım Uz'a göre makâm; "Evvelâ çargâh perdesi ile sabâ perdesini yekdiğerine kavuşturarak sonra Sabâ makâmı gibi başlayub düğâh'dan râst, acemaşîrân perdeleri ile acem-aşîrân perdesinde karâr eder" (Uz, 1954: 68).

H. Sadeddin Arel'e göre; "Sabâ makamının dizisiyle acem-aşîrân'daki Çargâh makamının dizisinden mürekkeptir ve inici-çıkıcıdır. Sabâ makâmı dizisinin bütün alanında dolaşıldıktan sonra çargâh veya düğâh gibi münasip bir perdeden acemaşîrân'daki Çargâh dizisine geçilerek acem-aşîrân'da karâr verilir. Bu çerçeve içinde başka geçici geçkiler yapılmasına mâni yoktur" (Akdoğan, 1993: 171-172). Ekrem Karadeniz'e göre; "Bu makâm, Çargâh ve Acem-Aşîrân makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Çargâh perdesinden terennüme başlayıp Çargâh makamının seyrini icra ederek dik şehnâz perdesine kadar yükseldikten sonra yine Çargâh seyri ile düğâh perdesine inip biraz durduktan sonra Acem-Aşîrân makamına geçerek, nim kürdî ve çargâh perdelerini kullanarak Acem-Aşîrân makamının seyrini de kısaca icradan sonra acem-aşîrân perdesinde karâr verir" (Karadeniz, 1983: 123)

Verilen tariflerde bahsedilen perde ve makâm seyirlerinin aynı olduğu görülmektedir. Tariflere göre; makâm seyri, Sabâ ile başlayıp Acemaşîrân terkîbi ile sonlanmaktadır. Burada bahsedilmeyen bir durum da terkîbin iki türlü karar perdesi olduğudur. Yani tariflerde; acemaşîrân perdesi dışında aşiran perdesinde karar ettiği de yazılmakla birlikte araştırmanın konusunu oluşturan Şevk-u Tarâb Kâr'a göre hareket edilmiş ve sadece acemaşîrânda karar eden seyirler gösterilmiştir.

Sultan III. Selim'e ait Şevk-u Tarâb Kâr incelendiğinde; makam seyrine düğâh perdesinden Sabâ seslerinde dolaşarak başlandığı görülmektedir. Çargâh perdesine yapılan vurgularla birlikte hüseyini perdesine gelinir ve bu perde üzerinde kalış gösterilir. Hüseyini perdesinden şehnâz perdesine dek ilerleyen seyirde; aşağıda hüseyini perdesine tekrar gelinerek hüseyini ve düğâh perdeleri arasında Sabâ seslerinde dolaşılır. Hüseyini ve düğâh perdeleri arasındaki gezinimde çargâh perdesine yapılan vurguların dikkat çektiği görülmektedir. Karar seyrine gelindiğinde kürdî perdesinin kullanımı ile birlikte düğâh ve yegâh arasında gezinilir, sonrasında acemaşîrân perdesinde karar verilir.

Şevk-u Tarâb Kâr'da 7 makâm geçkisi tespit edilmiştir. Bu geçkiler eser içerisindeki sırasıyla şöyledir:

Resim 1: 2. Nevi Çargâh Geçkisi

(T2-C)



(T3-D)



İkinci Nevi Çargâh Geçkisi: Eserin giriş terennüm bölümü ve sonrasında birinci mısranın işlendiği bölüm Şevk u Tarâb seyrinde devam etmektedir. İkinci terennüm bölümünden itibaren seyir, çargâh perdesi üzerinde devam etmekte ve bu perde üzerinde Hicaz seslerinde gezinim sürdürülmektedir. Çargâh üzerinde gösterilen ısrarlı vurgu ve kalışlarla 2. nevi Çargâh geçkisi gösterilmiştir.

Resim 2: 1. Nevi Şevk-i Dil Geçkisi



Birinci Nevi Şevk-i Dil Geçkisi: Eserin ikinci terennüm bölümünü iki kısımda incelediğimizde; ilkinde gösterilen Çargâh seyir sonrasında ikinci kısım Şevk-i Dil seyrinde ilerlemektedir. Çargâh perdesi üzerinde hisâr ve evç perdeleri ile birlikte seyir devam etmekte ve özellikle gerdaniye ve çargâh perdeleri önem kazanmaktadır.

Resim 3: Şehnâz-Bûselik Geçkisi

(T5-F)



(G)



Şehnâz Bûselik Geçkisi: Eserin ikinci mısraı ve sonrasında gelen 3. terennüm bölümü 1. nevi Şevk u Tarâb seslerinde ve seyrinde devam ederken terennümün son kısmından itibaren muhayyer perdesi tutularak Şehnâz Bûselik seyrine geçildiği görülmektedir. Eserin 3. mısraı tamamen bu seyrinde devam etmektedir. Muhayyer perdesi civarında şehnâz ve tiz buselik perdeleriyle gezinim sürdürülmüş, şehnâz perdesiyle hüseyinde kalınmış ve hüseyini perdesi sıklıkla vurgulanmıştır. Hüseyini perdesinde gösterilen kalışlarla bu perdeden düğâha kadar gelinerek bûselik ve nim zirgüle perdeleriyle düğahta kalınmıştır.

Resim 4: 2. Nevi Bûselik-Aşîrân Geçkisi

(T6-H)

TA DİR TEN TİL LİL LEN DE RE DİL LA DİR

DİR DİR TEN DE RE DİL LİL LEN DİR TEN NEN

NA DE RE DİL Lİ TEN

(T7-I)

DİR TE Nİ TA DİR TEN DİR TE Nİ TA DİR TEN GEL GEL MÂ Hİ MEN

DOST DOST ŞÂ Hİ MEN HEY YÂR HEY DOST CÂ NÂ Nİ MEN

İkinci nevi Bûselik-Aşîrân Geçkisi: Makam geçkileri açısından eserin dördüncü terennüm bölümü kısım kısım incelenmiş, oldukça uzun olan bu terennüm bölümünde üç makâm geçkisi tespit edilmiştir. Terennümün ilk girişinde Bûselik seslerinde bir gezinim görülmektedir. Bu gezinim ilk olarak dügâhta tamamlanmış, sonrasında hüseyini perdesine yönelmiştir. Hüseyiniden muhayyere, sonra tekrar hüseyiniye ve son olarak aşîrân perdesine gelinip burada tamamlanan seyirde hüseyini perdesi önem kazanmıştır. Muhayyer civarında şehnâz perdesi kullanılırken, dügâhtan aşağı aşîrâna giden seyirde rast perdesi kullanılmış ve acemaşîrân perdesi ile birlikte aşîrânda karar verilmiştir.

Resim 5: Nişâbürek Geçkisi

HEY YÂR HEY DOST CÂ NA Nİ MEN HEY HEY YÂR YÂR

GEL GEL Â Şİ KI Bİ ÇÂ RE NEM

Nişâbürek Geçkisi: Eserde dördüncü terennüm bölümünün ikinci kısmında kısa bir Nişâbürek geçkisi gösterilmiştir. Kullanılan nim hicâz ve mâhûr perdeleri ile birlikte seyir dügâh ve muhayyer perdeleri arasında ilerlemiş, dügâhta Rastlı kalınmıştır.

Resim 6: Nihâvend-i Kebîr Geçkisi

HEY Zİ SÜ Zİ DİL E GER Â Hİ

GÜ ZE... R KÜ NE... D Çİ ŞE VED AH Çİ ŞE VED AH

(J)

BE NÜ Rİ Â Rİ Zİ MÂ Hİ E SE... R KÜ NE... D

Çİ ŞE VED AH Çİ ŞE VED AH

Nihâvend-i Kebîr Geçkisi: Dördüncü terennüm bölümünün son kısmında bir önceki nağmelerin devamı olarak nim hicâz perdesi ile seyir sürdürülmüştür. Ancak bu perde ile birlikte ezgilerin nevâda toplandığı görülmektedir. Nevâ civarında başlayan Nihâvend seyir, nevadan aşağı rast perdesine gelinerek bu perde üzerinde de aynı şekilde devam etmiştir. Hem nevâ üzerinde hem de rast üzerinde tamamlanan Nihâvend seyri ile birlikte Nihâvend-i Kabîr geçkisi tespit edilmiştir. Eserin beş, altı, yedi ve sekisizinci mısraları tamamıyla Nihavend-i Kebîr seyirinde işlenmiştir.

Resim 7: 2. Nevi Şevk-u Tarâb Geçkisi

(T9-M)

AH DE RE DİR DE RE DİR TÂ NÂ TÂ NÂ

DİR DİR TEN DE RE DİL LÂ DİR DİR TEN NEN

NA DE RE DİL Lİ TEN

(T10-N)



Nevi Şevk-u Tarâb Geçkisi: Eserin sekizinci mısraından sonra gelen terennüm bölümünde 1. nevi Şevk u Tarâb seyrine dönülmüştür. Burası aynı zamanda beşinci terennüm bölümüdür. Sonrasında yeni bir altıncı terennüm bölümü başlamış ve bu bölümde ikinci nevi Şevk u Tarâb geçkisi tespit edilmiştir. Buna göre Şevk u Tarâb seyri aynı 1. nevide olduğu gibi sürdürülmüş ancak aşirân kararlar sonlandırılmıştır. Eserin dördüncü mısraı ve sonrasında gelen terennüm bölümü ile tekrar 1. nevi Şevk u Tarâb seyrine geçilerek karar edilmiştir.

2

33 *Büzelkâzıfın Geçkisi*

37 *Dügâtra Râst Geçkisi ile Nevâta Nihârendi Bağları*

41 *Nihârend-i Kâfir Geçkisi*

45 *2.Nevâ Şevk-u Tarab Geçkisi*

49

53

57 *Şevk-u Tarab (1. Nevâ)*

61

64

SONUÇ ve ÖNERİLER

“Şevk-u Tarab Kar’daki Makam Geçkilerinin İncelenmesi ve Kanun İcrasına yönelik Örnek Etüt Oluşturulması” konulu araştırmada;

- Günümüzde çalgı eğitiminin bir kolu olan Kanun eğitimine yönelik hazırlanmış yazılı kaynak ve uygulamalarda; özellikle “geçki” konusunda eksikliğin olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda “geçki” konusunda mevcut teorik bilgilerin dışında herhangi bir uygulama alanı yaratılmadığı sonucuna varılmıştır. Buna yönelik yapılan araştırmalarda; mevcut Kanun metotlarında yer alan egzersiz ve alıştırma dışındaki, ezgisel yönde hazırlanmış ve klâsik Türk müziği unsurlarını da içinde barındıran “etüt” çalışmalarının yeterli sayıda olmadığı ortaya çıkmıştır.
- III. Selim’in bestelemiş olduğu Şevk u Tarâb Kâr üzerinde yapılan makâm geçkisi incelemelerinde; 2. Nevi Çargah, 1. Nevi Şevk-i Dil, Şehnâz-Bûselik, 2. Nevi Bûselik-Aşîrân, Nişâburek, Nihâvend-i Kebîr ve 2. Nevi Şevk u Tarâb olmak üzere 7 makâm geçkisi tespit edilmiştir.
- Eserin içerisinde tespiti yapılan geçkiler doğrultusunda; temel çalım teknikleri ve eser dışı farklı tartım kalıpları kullanılarak güçlendirilen 67 ölçülük etüt ortaya çıkmıştır.
- Klâsik Türk müziği sözlü eserleri, sadece bir repertuvar zenginliğinden ibaret düşünülmemelidir ilkesinden yola çıkılarak hazırlanan bu araştırmada; Klâsik Türk müziği repertuvarında bulunan saz eserlerinin yanı sıra sözlü eserlerin de, çalgı eğitiminde kullanılabilecek kaynak ve materyaller arasında oldukça önemli olduğu sonucuna varılmıştır. Özellikle büyük formdaki sözlü eserlerin geniş bir seyir alanına sahip olması, araştırma konusu dâhilinde gerek makâm, gerek usûl gerekse geçki gibi Türk müziği unsurlarının daha sağlıklı çözümlenebilmesi yönünde imkân sağlamaktadır.
- Özellikle klâsik Türk müziği alanında çalgı eğitime yönelik hazırlanacak kaynaklarda; egzersiz, alıştırma vs. gibi çalışmaların yanında etüt eserlere de yer verilmesi, hatta hazırlanması önerilmektedir. Bunun yanı sıra klâsik repertuvarın sözlü eserlerinden sıklıkla faydalanılması, böylelikle çalgı eğitimi alanına daha fazla kaynak imkânı sağlanması gerektiğine inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1993). Hüseyin Sâdettin Arel “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aliyeva, M. (2022). Frederic Chopin ve Franz Liszt’in Piyano Müziğinde Etüt. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 15(89), 195-214. Beşiroğlu, Ş. Ş. İstanbul Türk Müziği Günleri (1999), “Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu” Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı”. Kültür Bakanlığı, Ankara.

Büyükkaragöz. S. ve Çivi, C. (1999). Genel öğretim metotları. İstanbul: Beta Yay.

Çiftçi, K.K. (2020). “Kanun Metotlarında Yer Alan Örnek Eserlerin İncelenmesi”, *International Social Sciences Studies Journal*, (eISSN:2587-1587) Vol:6, Issue: 56; pp:644-656.

Duran, F.N.; Parmaksız, N. (2018). Şevkutarab Kârın Form Ve Güfte Bakımından İncelenmesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, DOI: 10.7816/ulakbilge-06-30-04 ulakbilge, 2018, Cilt 6, Sayı 30, Volume 6, Issue 30

Ezgi, S. (1940). Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi. (c 1,2,3,4,5). İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul.

Feridunoğlu, L. Z. (2004). Müziğe giden yol, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Hodier, A. (2016). Müzikte Türler ve Biçimler, (çev. İlhan Usmanbaş). PanYayınları, İstanbul.

Kahyaoğlu, Y. (2009). Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 23–25 Eylül 2009, OMÜ.

Karadeniz, M. Ekrem. (1983). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Kırımlıoğlu, V. (2011). “Başlangıç Seviyesinde “Kanun” İçin Etütler”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Koç, A. (2000). Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özdek, A. (2014). Bağlama İçin Etüt Egzersiz ve Eserler, Plaka Matbaacılık, Ankara.

Özkan, İ. H. (2007). “Kâr”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (c.24), İstanbul.

Öztuna, Y. (2006). Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk Sanat Mûsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü. İstanbul: Orient Yayınları Cilt I – II.

Sevinç, H. D. (2012). Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslup Üzerine Bir Çalışma. Sanatta Yeterlilik Tezi. Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Tırışkan, A. Gürsel. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Toz, C. (1999). Ahmet Avni Konuk'un Hânende Mecmuâsı, Osmanlıcadan Türkçeye Çevirisi, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uz, K. (1954). Musiki İstılâhatı (Haz: Gültekin Oransay). Ankara: Küğ Yayını.

Yalçinkaya, B. (2012). Çalgı Eğitiminde Etüt Yazma Modeli. e-Journal of New World Sciences Academy 2012, Volume: 7, Number: 1, Article Number:D0082.

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

Салттуу кыргыз музыкасы: тарых жана дүйнө тааным

Кадыров Авдинаби

БатМУнун профессору. Кыргызстан.

Özet: Makale, geleneksel Kırgız müziğinin tarihini ve bunun halk bilinci ve dünya görüşü üzerindeki etkisini analiz ediyor. Kırgız geleneğinde, çocuk doğduğunda özel bir törenle beşiğe konulan bebek her gün ninni söylenerek uyutulur. Sünnet, düğün vb. Geleneklere şarkılar ve melodiler de eşlik ediyor. Pende öldüğünde bile onun yasını tuttular. Böylece Kırgız halkının hayatındaki tüm geleneksel törenlere müzik, şarkı ve ezgiler eşlik eder. Geleneksel müziğin yaratıcıları hikaye anlatıcıları, halk şairleri, şarkıcılar, şarkıcılar, hikaye anlatıcıları ve hikaye anlatıcılarıydı. Her birinin farklı bir tonu ve konuşma şekli vardır. Dünyanın en büyük destanı olan Manas, yarım milyondan fazla dizeden oluşmasına rağmen, baştan itibaren büyük bir güçle ve içsel bir büyüklük duygusuyla okundu. Kırgız ruhunu ve doğanın her ritmini taşıyan müzik eserleri, Kırgız toplumunun bilincinde, dünya görüşünde, ahlakında ve hayata bakışında önemli etkiler bırakmıştır. Müziğe yakın olan kişinin zengin bir iç dünyaya sahip olduğu, doğaya yakın olduğu ve bazı olumsuz alışkanlıklardan uzak durduğu anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kırgız müziği, tarih, dünya görüşü

Abstract: The article analyzes the history of traditional Kyrgyz music and its impact on public consciousness and worldview. In the Kyrgyz tradition, when the child is born, the baby is placed in the cradle with a special ceremony and is put to sleep by singing a lullaby every day. Circumcision, wedding etc. The traditions are accompanied by songs and melodies. Even when Pende died, they mourned him. Thus, all traditional ceremonies in the life of the Kyrgyz people are accompanied by music, songs and melodies. The creators of traditional music were storytellers, folk poets, singers,

singers, storytellers and storytellers. Each has a different tone and way of speaking. Although Manas, the world's greatest epic, consists of more than half a million verses, it was recited from the beginning with great power and an inner sense of greatness. Musical works that carry the Kyrgyz spirit and every rhythm of nature have left a significant impact on the consciousness, worldview, morality and outlook on life of the Kyrgyz society. It is said that a person who is close to music has a rich inner world, is close to nature and stays away from some negative habits.

Key Words: Kyrgyz music, history, worldview

кире бериш

Кытай саякатчысы Сюань-Цзянь б.з.ч. 630-ж. кыргыз жерине келгенде “Жергиликтүү калк мени кулакка жагымдуу, жүрөктү эргиткен лирикалык күү коштогон шаан-шөкөт менен тосуп алды”, – деп жазган. Салттуу кыргыз музыкасы жөнүндө маалыматтар X-XI кк. Абу Дулафтын, Гардизинин эмгектеринде, Махмуд Кашгаринин “Түрк элдеринин сөздүгүндө”, Жусуп Баласагындын “Кут алчу билиминде”, “Манас” эпосунда ж.б. эмгектерде кеңири кездешет.

Аталган теманын алкагында тарыхый, илимий жана башка эмгектерди, салттуу музыкалык материалдарды пайдаланып, тиешелүү адистердин, аткаруучулардын пикирин анализдеп, илимий жактан изилдөөгө аракет жасалды.

Кыргыздын салттуу музыкасы түрк элдерине, казак, хакас, түркмөндөрдүн музыкасына жакын болгон. Кыргыздын салттуу музыкасынын негизги өзгөчөлүгү – ырды бир үн менен гана аткарып, аспаптык музыкада комуздун үч, кыл кыяктын эки кылынын жардамында эки-үч добуштук үндөштүккө ээ болгон.

Окумуштуулардын пикири боюнча наристенин дүйнө таанымы ал жарык дүйнөгө келген алгачкы күндөрдөн башталып, улам кеңейип, улам калыптана турган көндүмгө ээ. Ошондуктан, баланы тарбиялоо төрөлгөндөн башталат деген. Кыргыз салтында наристени тарбиялоо бешиктен башталат деп айтылат. Бешик – үй-бүлөнүн ыйык буюму, ага өзгөчө мамиле жасашат. Наристени бешикке бөлөө салты алиге дейре кеңири колдонулууда.

Наристени бешике бөлөө үчүн бешик тою өткөрүлөт. Бешикти

наристенин тайэнеси жасап келет. Баланы бешикке бөлөө айылдагы дөөлөттүү, кадыр-барктуу, бала-чакалуу байбичелердин бирине ыйгарылат. Бөлөөр алдында бешикти ысырыктап, чачыла чачып, балага каалоотилектерди айтышат, алдей ыры - бешик ыры ырдалат. Бешик ыры жагымдуу, созолонгон ыргак менен акырын ырдалгандыктан, баланын аң-сезимине сиңип, эс тутумунда биротоло сакталып калат. Анткени, бешик ыры күн сайын кайталанат, наристе эненин жагымдуу обонун ырахаттана угуп, дүйнөнү апасы аркылуу тааный баштайт.

Дүйнөлүк улуу жазуучу Чынгыз Айтматовдун “Кылым карытар бир күн” романында душмандар колго түшкөн туткундун башына шири кийгизип, эс учунан, акылынан ажыратып, манкуртка айландырган. Манкурт өзүнүн да, атасынын да ысмын биротоло унутуп, мандайындагы энесин да түк тааныбай калган. Манкуртка айланган баласын атайын издеп келген эне аны алып кете албай, же таштап кете албай айласы куруганда эсине келер бекен деп, бешик ырын ырдаганда: “ага кулак төшөп, капкара болуп кайыгып, туурулган өңүнө кандайдыр жылуулук кирген” (Айтматов, 2014: 190). Башкача айтканда өз атын, ата-энесин кошуп баарын унутса да жалгыз гана бешик ыры анын сезиминде биротоло калган. Ошондуктан, бешик ыры али актуалдуулугун жогото элек.

Кыргыздын салттуу музыкасына дүйнөлүк улуу жазуучу Чынгыз Айтматов олуттуу маани берип, музыканын адам баласынын жашоосундагы маанисин дагы бир жогорку тепкичке көтөргөн. Анын алгачкы чыгармаларынын бири “Обон” аталышында жарык көргөн. “Даниярдын обонуна кулак төшөп, көңүлүм толкуп ыргалам. Ошондо эне сүтү менен каныма сиңип, жаштайымдан тааныш болгон көрүнүштөр көз алдыман чубап өтөт... боз топурактуу кең талааны жата калып, өз энемдей бек кучактап, өпкүлөгүм келди. ...Данияр мага ыры менен бүтүндөй ааламдагы сулуулуктун, санаанын дүйнөсүн ачып берди” (Айтматов, 2014: 87.)

Мында дүйнөлүк алп жазуучу музыканын ыргагы аркылуу эне сүтү менен кошо жан дүйнөсүнө сиңген дүйнөнү көз алдынан чубуртуп, боз топурактуу талааларды өз энесиндей сүйүп, самап жатпайбы. Не деген салыштыруу, не деген керемет.

Музыка жөнүндө дүйнөлүк алп жазуучу Чынгыз Айтматов: “Өмүр, өлүм, сүйүү, боорукердик жана дил жаркыны – музыкада

ушунун баары айтылат, тарыхыбыздын башатынан бери, жылт эткен аң-сезими адам дилинде алгач жангандан бери күрөшүп жете албай келаткан эң улуу эркиндикке биз музыкада гана жете алдык. Музыка гана ар кандай замандын бузулгус деген заң-жоболорун жиреп өтүп, келечекке бой уруп барат... Ошон үчүн биз айта албаганды музыка гана айта алат”, – деп баса белгилеген (Айтматов, 2014: 107.)

Адамзат айта албаганды музыка айткандыгын ырастаган тарыхый фактылар да бар.

1227-жылы Чыңгыз хандын улуу баласы Жуучу белгисиз жагдайда каза болот. Чыңгыз ханды түрк тайпалары Айхан деп аташкан. Өлүмдүн себеби ар кыл айтылат. Ошол трагедияны каардуу ханга ким угузушу керек деген маселеде көпчүлүк Бука ырчыны тандайт. Бука ырчы Чыңгыз хандын кол башчысы болгон тарыхый инсан. Ал атактуу чыгармалары менен да таанымал. Бука ырчы болсо өлүм кабарын кайманалап, табышмактатып отуруп ханга жеткирет:

*Деңиз толкуп чайпалып,
Көл бөксөрдү, Айханым.
Берекелүү нур качып, Эл
бөксөрдү, Айханым.
Төрөлөрдүн тобунан
Төл бөксөрдү, Айханым.
Алтын ордо багынан,
Булбул качты,
Айханым. Туурунан
бошонуп,
Шумкар качты, Айханым.
Касиети башкача,*

Чырак өчтү, Айханым – деп куу, ыр менен угузат. Сөз маанисин түшүнгөн хан:

“Кет-кет, кет Бука, кеби жаман ит бука, сен айтар кеп бул эмес, мен угар кеп бул эмес” дегенде, ырчы кайра: “Кыздары соккон кыялдай, кылыгы жакшы Айханым, Келиндер сайган кештедей, кеби жакшы Айханым, Элчи менен ырчыга, хан алдында кай өлүм”- деп, ырчы суук

кабарды каймана иретинде угузуп, өлүмдөн кутулган экен. Ошондон “баш кесмек бар, тил кесмек жок”, “элчи менен ырчыга өлүм жок” деген сөздөр калган (7). Мына, музыканын күчү деп дал ушуну айтуу керек.

Кыргыздар балалуу болгондо да той өткөрүшкөн. Мындай салт Манас эпосунда да кездешет. “Дутар менен комузун, Колуна алып чертишип... Сурнайды суулап тартышып, Ырчылар ырын айтышып” (Орозбаков, 1995: 96) жаткандыгы баяндалат.

Кыргыздын музыкалык салты тойдон сырткары башка негизги иш чараларда да колдонулган. Манас көк асаба туу алып, көк жаңырган чуу салып сандаган кол менен жоого аттанганда “Добулдун үнү дүркүрөп, Сел жүргөндөй күркүрөп” деп баяндалса, “Ордого добул согулса, Ойроттун баары чогулган” деп, айтылат. Койчагыр үнү чанырып, бараң мылтык атылып, кан төгүлүп жаткан учурда да “басылбай добул дабыраган”. Добулдун доошу жоокерлердин кайратына кайрат, эрдигине эрдик кошуп, тайманбастыкка, тартынбастыкка, жеңишке үндөгөн.

Манас кырк чоросу менен чабуулга аттанганда: “Кыйкырып добул кагышы, Кырк баатырдын баарысы, Кыямат кайым салышы” – деп сүрөттөлгөн (Орозбаков, 1995: 85.) Мында негизги музыкалык аспап добулбас болгон. Добулбас мергенчиликте да колдонулган, бирок негизинен согуштук музыкалык аспап катары таанымал.

Кыргыздардын төрөлүү, үйлөнүү ж.б. салттары менен кошо инсан өлгөндө аны кошок менен жоктоо салты бар. Кошок – дүйнөдөн өткөн адамга карата өкүнүү, күйүнүү, жакындык сезимин билдирүү менен өлгөн инсандын тирүү кезиндеги жакшы сапаттарын баяндаган, мундуу аткарылган кайгылуу ыр. Кошоктун элдик оозеки чыгармачылыктагы эң байыркы жанрлардын бири экендигин, байыркы Эне-сай-Орхон таш жазуулары да далилдейт. Мисалы: Манас өлгөндө “Алтымыш катын кошокчу Тул түбүндө Акылай, Баягы кайран жеңең Каныкей Боздоп турду буркурап”, - деп айтылат.

Дүйнөлүк улуу жазуучу Чынгыз Айтматовдун 2008-жылы көзү өткөндө:

“Баары ыйлашты Манас эми өлгөндөй, Манас менен Сизди кошо көмгөндөй.

Аалам турду жымжырттыкта суз болуп,

Чыгармачыл кыяматты көргөндөй”, - деп, акын Элмирбек Иманилиев Т.Сатылгановатындагы Кыргыз улуттук филармониясынын алдындагы аянтта эртеден түш оогонго чейин кошок кошкон.

“Манас” - кыргыздардын рухий байлыгы, тарыхын, баатырдыгын, турмуш-тиричилигин, салт-санаасын, маданиятын, кол өнөрчүлүгүн ж.б. камтыган улуу эпос. “Манас” эпосу дүйнөдөгү эң көлөмдүү поэма болуп эсептелет жана 500 553 саптан турат. Дүйнөдө ага тендеш эпостук чыгарма жок. Ошондуктан, “Манас” эпосун Ч. Айтматов “Кыргыз рухунун туу чокусу” деп атаган.

“Манас” – баатырдык музыкалык эпос, анын башка эпостордон өзгөчөлүгү – ырды үн созуп айтууга караганда зор күч, ички сезим, мимиканы кеңири пайдаланып аткаргандыгында. Андыктан, эпосту айткан манасчылар – төкмө акын, ойчул философ гана эмес, обондун кыраатын келтире аткарган мыкты музыканттар катары да саналышат.

“Манас” айтуучулардын эскерүүлөрү боюнча бул өнөр аларга кайыштан келет, башкача айтканда түшүндө эпостун каармандары жолугат. Белгилүү манасчы Сагымбай Орозбаков: “Мурда жомокту айтпай жүрдүм эле, ошол түш көргөндөн тартып айта баштадым. Чыгарманы өркүндөтүп айтууга кийинки аян берүүлөр демөөр болуп, шыгым артты” деген

(Орозбаков, 1995: 27.)

Түш көрүү манасчылык кесиптеги зор мааниге ээ белгилерден. Илимге белгилүү маалыматтарга караганда чоң-кичине дебей ар бир манасчы кесипке ээ болуу кадамын адатта дайым түш көрүү салты менен баштайт. Эл арасында да манасчынын түшүнө эпостун каармандары, же алардын бирөө кирип, жомок айтууну тапшырмайынча ал манасчыны чыныгы айтуучу деп эсептебөө көнүмүш болгон. Экинчиден, жаш айтуучулар тажрыйбалуу манасчыларды угуп, алардан үлгү алган. Манасчылардын эскерүүлөрү боюнча эпос каармандары жана андагы окуялар көзүнө көрүнүп тургандыктан, жаңылбастан күндөп-түндөп, жатка айтышкан.

Ч.Айтматов: Маселе бул жерде таамай, так айтылган салыштыруу, эпитетте гана эмес. Кеп, кылымдар бою өз ичине камтыган көп катмарлуу эпостун адам турмушунун ар түрдүү жактарын, социалдык-

турмуш, сүйүүлирикалык, моралдык-этикалык маселелерин, байыркы кыргыздардын географиялык, медициналык, астрономиялык, философиялык көрүнүштөрүн бүтүндөй камтыган эпостук мазмунга, бир учу жомоктон, мифтен, фантастикадан башталып, бир учу реализмге (фольклордук маанидеги) келип жеткен көркөм форманын бирбирдей жана өсүп, бир бүтүн гармония түзгөндүгүндө (8).

Манасчылардын азыркы мууну да мурдагы салтты татыктуу

улантууда. Дөөлөт Сыдыков 14 саат бою тынбай “Манас” айткан болсо, 2022жылы сентябрда Түркиянын Бурса шаарында өткөн “Манас” жумалыгында Рысбай Исаков эпосту 124 саат бою айткан. Ал бир суткада бир саат гана эс алып, калган убакытта тынбай уланткан жана бардык эрежелер так сакталгандыктан, Гиннес китебине катталган.

Өлкөдө Ч.Айтматов жана “Манас” академиясы, “Манас” театры ишмердүүлүгүн жүргүзүүдө. “Манас” эпосу жалпы билим берүүчү мектептерде, атайын жана жогорку окуу жайларында предметтик сабактарда жана атайын дисциплина катары окутулат.

Кыргыздарда Чоңбаш, Тыныбек, Найманбай, Балык, Келдибек сыяктуу манасчылар өткөн, бирок алардын эмгектери эл оозунда гана сакталып калган. Кийинки манасчылар Саякбай Каралаев, Сагымбай Орозбаков, Жусуп Мамай жана башкалардын эмгектери кагазга түшүрүлүп, басмадан чыккан.

“Манас” эпосунун ЮНЕСКОнун бейзаттык мурастар тизмесине катталуусу анын маани, мазмунунун баалуу экендигин дагы бир ирет тастыктайт.

Дүйнөнүн башка элдеринде кездешбеген манасчылык жана төкмө акынчылык өнөрү кыргыздарга гана таандык. Кыргыз акындарынын ырлары эл арасында айтылып келгендиктен, айрымдары унутулуп, ооздон-оозго, муундан-муунга айтылып калган.

Жеңижок Өтө Көкө уулу (1860-1918-жж.) акын, гуманист жана ойчул болгон. Анын “Аккан суу” ыры 801 саптан турат. Жеңижок акын бул ырды жети күн тынбай айткан.

Аалам кубулушу, жаратылыш сырлары, табият көрүнүштөрүн таасын чагылдырган бул философиялуу дастан – «Жети күн, бир түн

айтсаң да, түгөнбөй», Ч.Айтматов белгилегендей, «нөшөрлөтө төгүп ырдаган акындын керемет касиетинин» далили. Ал эми Советбек Байгазиев “Аккан суу” – кыргыз баласынын сууга болгон урматынын символу” деп атаган. Андан сырткары “Суу сыйлаган зор болор, суу кордогон кор болор” деген сыяктуу эл оозуна тарап кеткен саптары бар.

«Аккан суу» – Жеңижоктун аалам, табият, жаратылыш жөнүндөгү философиясынын жеткен чеги. Мында жылдын төрт мезгилиндеги табият кубулуштарынын маани-маңызы, адам жана аны курчап турган аалам сырлары чечмеленет.

Жер, аламдын аарысын, Багып жаткан аккан суу. Сыр-Дайрадай кең жатып, Сыр аякка баткан суу.

...Этек жагың буулса,

Көл болосуң аккан суу,

Чөлдүү жерге барганда

Алтын менен күмүшкө,

Тең болосуң аккан суу!..”, – деп ошол кезде эле айткан (9). Акындын айткандары азыркы глобалдуу маселелердин бирине айланып бара жатат. Эксперттер, экологдор жакынкы жыйырма жыл аралыгында суунун таңкыстыгы жаралып, ал алтындан да кымбат болорун айтып келишет.

Жеңижок акындын башка чыгармалары да эл оозунан жыйналып, атайын жыйнак катары басылып чыккан. Анын ырларынын бир тобуна обон чыгарылып, Алтын фондго киргизилген.

Кыргыздар музыка аркылуу жеке кубанычын, шаанисин, арманын жана кыялын ыр-күүгө салып, бирде рухий жактан ырахат алса, бирде кусасын чыгарып, арман, асыретин эңсөөсүн музыка, ыр, күү аркылуу билдирип турушкан. Ошондуктан, изилдөөчүлөр кыргыздарды байыртадан эле ыр-күүгө шыктуу калк катары баалашкан.

Биздин пикирибиз боюнча кыргыздардын байыртадан бери карай ыркүүгө шыктуулугунун себеби: алардын көчмөн турмушу – Борбор Азиянын тоо-талааларын эркин мекендеп, жаратылыш менен коюн-колтук жашап, аалам кооздуктарын жан дүйнөсү менен сезип, аны

баалай да, сүйө да, асырай да билгендигинде болуу керек. Экинчиден, бул өнөрдүн атадан-балага, муундан-муунга мурас катары сакталып келе жатышы. Үчүнчүдөн, аштойлордун, элдик майрамдардын, спорттук мелдештердин ж.б. иш чаралардын баары акындардын жар чакыруусунан башталып, манасчылар, ырчы, күүчүлөр менен коштолуп тургандыктан, калайык калктын аңсезимине, жан дүйнөсүнө бекем сиңген жана бүт ааламды музыка аркылуу таанып, өздөрүнүн ички сезимдерин, купуя сырларын, турмуштук жагдайларын да музыка аркылуу баяндашкан.

Байыркы доорлордон бери карай келе жаткан бул ыйык салт азырга дейре уланып келе жаткандыгын баса белгилөөгө тийишпиз. Кийинки мезгилде анын маанилүүлүгү дагы да жогорулады. Анткени, Манас жана Чыңгыз Айтматов академиясы баш болгон бир канча театр, филармония, радио, теле компаниялар, ЖОЖдор бул багытта системалуу иш алып барууда. Айтыш, Ыр кесе, Сармерден, Кош жылдыз сыяктуу телеберүүлөр, конкурстар жалаң эл ичиндеги таланттардын өнөрүнө арналгандыгын айтпай коюуга болбойт. Алардын бир тобу өлкө деңгээлинен сыртка чыгып, эл аралык мааниде дүйнө мамлекеттерине да тарала башталгандыгы көңүл жылытарлык.

Экинчиден, салттуу музыканын башаты ар бир кыргыз үй-бүлөсүнө таандык экендигин баса белгилегибиз келет. Анткени, үй-бүлөлүк салттар, конок тосуу жана башка жөрөлгөлөр эч убакта ыр-бийсиз өтпөйт. Мындай музыка менен коштолгон ар кандай үй-бүлө салттары жаш муундардын аңсезимине, дүйнө таанымына абдан терең таасир этери эч кандай күмөн жаратпайт. Ошондуктан, изилдөөчүлөр белгилегендей ар бир кыргыз ырга, музыкага өтө жакын.

Мамлекеттик деңгээлдеги иш чаралар да акындардан саламдашуусу, манасчылардын баяны менен башталып, музыка менен коштолуп, акырында чоң концерт менен жыйынтыкталат. Буга спорттук маанидеги Көчмөндөрдүн дүйнөлүк оюндарын мисалга алсак болот. Аны кыргыздардын улуу тарыхынын белгилүү учурларын камтыган, белгилүү инсандардын ишмердүүлүгүн баяндаган театрлаштырылган музыкалык сценарийлер коштоп турган. Иш чаранын кийинки туру Түркияда өткөндүгү да абдан маанилүү.

Салттуу музыка – улуттук идеологиянын негизги багыты. Салттуу музыкада улут тарыхы кеңири чагылдырылат жана улуттун

калыптануусунда, ар бир инсандын дүйнө таанымында анын орду, мааниси абдан жогору болгон жана дайыма жогору бойдон кала берет. Бешик ырынан баштап, салттуу музыканын ар кандай жанрлары кулагына, жан дүйнөсүнө терең сиңген ар бир инсандын мекенчилдиги, адамгерчилиги, сезимталдыгы, боорукердиги ж.б. сапаттары мыкты болуп келген. Ошондуктан, салттуу музыка мектепке чейинки мекемелерде, мектептерде, атайын жана жогорку окуу жайларында атайын дарс катары окутулушу керек деген пикирдебиз.

Салттуу музыканы дилине, жан дүйнөсүнө терең сиңирген жаш муун мекенчилдик, жеке инсандык сапаттарга ээ болуу менен үй-бүлөгө, коомго, мамлекетке кызмат кылган мыкты инсандар болот деген ишеничтебиз.

АДАБИЯТТАР

Айтматов Ч. Чыгармаларынын сегиз томдук жыйнагы. 5 т. Бишкек, 2014. бет 190.

Айтматов, ошондо, б. 87.

Айтматов, ошондо, б. 107.

Орозбаков С. Манас эпосу, 1-китеп. Бишкек, 1995, б. 96 Орозбаков, ошондо 2-китеп, б. 85.

Орозбаков, ошондо 1-китеп, б. 27.

Кет Буканын ырлары. (<https://sputnik.kg/20200125/ketbuka-yrchy-tuuraluu-10fakty-1046869937.html>) Айтматовдун руханий паспорту «Манас» эле.

<https://kmb3.kloop.asia/2010/11/18/ajtmatovdun-ruxanij-pasportu-manas-ele/> Жеңижоктун Аккан суу ыры. <https://sputnik.kg/20160117/1021631250.html>

MAKAM VE USÛL BAKIMINDAN DÂRÛ'L-ELHÂN HALK MÛZİĞİ ESERLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Ali KALKAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi

Özet: Bu çalışma Dârü'l-Elhân döneminde derlenen 678 halk müziği eserlerin makam ve usûl analizleri yapılmıştır. Bu amaçla kurum tarafından günümüze ulaşan tüm halk müziği notalarına ulaşıp, eserlerin makam analizleri kategorize edilmiştir. Yine aynı yöntem ile eserlerin usûlleri kullanım sıklıkları belirlenmiştir.. Oluşturulan veri seti ile hem nitel sonuçlar hem de nicel sonuçlara ulaşılmıştır. Nicel verilerin analizinde istatistiksel dağılımlar ve grafikler ile somutlaştırılmış bir özet oluşturulmuştur. Nicel verilerden elde edilen sonuçların dağılım özelliklerine göre ise istatistiksel değerlendirmeler yapılmıştır. **Anahtar Sözcükler:** Dârü'l-Elhân, Makam, Usûl

Abstract: In this study, makam and usûl analyzes of 678 folk music works compiled during the Dârü'l-Elhân period were made. For this purpose, all surviving folk music notes were accessed by the institution and the makam analyzes of the works were categorized. Again, with the same method, the usage frequencies of the works were determined. Both qualitative and quantitative results were obtained with the created data set. In the analysis of quantitative data, a concrete summary was created with statistical distributions and graphs. Statistical evaluations were made according to the distribution characteristics of the results obtained from quantitative data.

Keywords: Dârü'l-Elhân, Makam, Usûl

GİRİŞ

Dârü'l-Elhân ülkemizde müzik eğitimi ve çalışmalarının kurumsallaşması, örgün bir sisteme geçilmeye başlanması açısından çok önemli bir yere sahiptir. Günümüzdeki “Nağmeler Evi” anlamına gelen Dârü'l-Elhân 2. Meşrutiyet sonrası ilk resmi müzik okuludur (Akkaş, 2015). Müzik bölümü Şark (doğu) ve Garp (batı) bölümlerinden oluşmaktadır. Kurumda müzik eğitimiyle beraber olarak derlemeler, düzenlemeler ve bilimsel araştırmalar kurumca görev olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda ülke kültür ve müziğinin mirası olan Halk Müziği eserleri araştırma ve derleme çalışmaları ile Dârü'l-Elhân 'da notaya aktararak, arşivlenmeye başlanmıştır. Geçmişten günümüze derlenen eserlerinin günümüze ulaşmasında kurumunun büyük bir katkısı vardır.

Dârü'l Elhan yurdun çeşitli yörelerinde yaptığı derleme gezilerinden 1000 kadar türkü derlemiş ve bu türkülerini Anadolu Halk Şarkıları adı altında 15 defter hâlinde yayınlamıştır. (Feyzi, 2015)

Son yıllarda ise Dârü'l- Elhân arşivlenen notalar değerli bilimsel çalışmalar tekrar derleme, düzenleme ve modern notasyonlar ile dünya kültür, müzik ve bilim alanlarına sunulmuştur.

Şekil 1. Keten Gömlek Dize Denk (Feyzi & Turhan, 2021)

KETEN GÖMLEK DİZE DEK
(MENEM TÜRKÜSÜ)

Derlenen Yer: Konya
Kaynak: Belirsiz
Defter: 1/2-1
♩=105

Derleyen: Dârü'l Elhan
Notalayan: Belirsiz
İşleyenler: S.Turhan-A.Feyzi

(Saz.. Ah Ke ten göm lek di ze dek a man

Ke ten göm lek di ze dek vay Kalk gi de lim bi ze dek a man

a man me nem Ah a man me nem un van li me nem

Pek kü çü cük sün Şir van li me nem

1. Ah.. Keten gömlek dize dek aman
Keten gömlek dize dek vay
Kalk gidelim bize dek aman-aman menem
Ah aman menem unvanlı menem
Pek küçücüksün Şirvanlı menem

2. Ah.. Keten gömlek mısıri aman
Keten gömlek mısıri vay
Oldum kızın esiri aman-aman menem
Ah aman menem unvanlı menem
Pek küçücüksün Şirvanlı menem

3. Ah.. Keten gömlek kıl kaytan aman
Keten gömlek kıl kaytan vay
Gezerim dükkân-dükkân aman-aman menem
Ah aman menem unvanlı menem
Pek küçücüksün Şirvanlı menem

Şekil 2. Keten Gömlek Dize Denk (Feyzi & Turhan, 2021)

Derleme çalışmalarının tarihsel süreci incelendiğinde Dârü'l Elhan'dan önceki dönemlerde de önemli çalışmalar olduğu bilinmektedir. Cumhuriyet öncesi dönemde 1. Dünya savaşının her alanda gösterdiği olumsuz etkileri sanat alanındaki derleme çalışmalarını da etkilemiştir. Savaş sonrası dönemde Dârü'l Elhan'daki ilk derleme çalışmaları, okul müdürü Musa Süreyya Bey tarafından hazırlanıp 1 Şubat 1340 (4 Ekim 1921) tarihli Dârü'l Elhan mecmuasında yayınlanan ve Maarif Vekâleti aracılığıyla Anadolu'ya gönderilen bir anket¹¹ yoluyla yapılmaya çalışılmıştır. Dârü'l Elhan tarafından yapılan derleme gezileri sonucu yurdun çeşitli bölgelerinden yaklaşık 1000 kadar türkü de (notaya alınan ve plaklara kaydedilen) derlenmiş ve bu türkülerin bir kısmı konservatuvar tarafından notaya alınıp 15 defter hâlinde yayınlanmıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında bu çalışmada Dârü'l Elhan tarafından yapılan derleme çalışmaları sonucunda ulaşılan 678 türkünün makam ve usûl analizi yapılmıştır. Bu bağlamda Türk Müziği teorisi ve nazariyatına önemli bir bilimsel veri sağlanması amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Araştırmada; alan yazın taraması kullanılarak kavramsal çerçeve oluşturulmaya çalışılmış, türküler makam ve usûl türleri açısından incelemeye alınmıştır. Bu aşama; müzikal analiz tekniği kullanılarak, niteliksel veri analizi, verilerin sayısal olmayan organizasyonunu içerir. Sahadan gelen verilerde, mülakatlarda, görüşmelerde yer alan örüntüleri, programları, biçimleri ve nitelikleri keşfetmekte, transkriptler, açık uçlu anketler, günlükler, vaka çalışmalarında kullanılır (Labuschagne, 2003)

Toplanan verinin analiz ve değerlendirme süreçlerinde betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Veri analiz sürecinde önceden belirlenen veriler analiz yöntemine ve araştırmacının içeriğine göre gruplanır, analiz edilir ve değerlendirilir. Nitel veri analizinde genellikle içerik analizi yapılmakta ve toplanan verinin düzenlenmesi, özetlenmesi ve yorumlanması analizin temel süreçleri arasında yer almaktadır (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2014).

Veri Analizi

Araştırmacının veri analizi bölümünde veri setine 678 türkü eklenmiştir. Usûl analizi aşamasında eserlerin her birinin usûlleri belirlenmiş, veri setinde minimum

1 maksimum 2 usûlü olan eserler diğer usûller kategorisinde işlenmiştir.

Makamsal analiz bölümünde 678 türkünün makamsal özellikleri genel bir bakış açısı ile belirlenmiştir. Makam analizinin en önemli noktası belirlenen makamların kesinlikle bir netlik ortaya koymamasıdır. Türk sanat müziğinde olduğu gibi Türk halk müziğinde makam seyir özellikleri net bir durum sergilememektedir. Bu sebepten türkülerde incelenen makamlar ve diziler müzikal olarak hangi makama daha yakın bir durum sergiliyorsa “etkili” terimi ile isimlendirilmiştir.

Veri analizi aşamasında usûl ve makam özellikleri belirlenen türküler istatistiksel olarak analiz edilmiş somut bir şekilde durumun netleştirilmesi için uygun tablo ve grafiklerle görselleştirilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

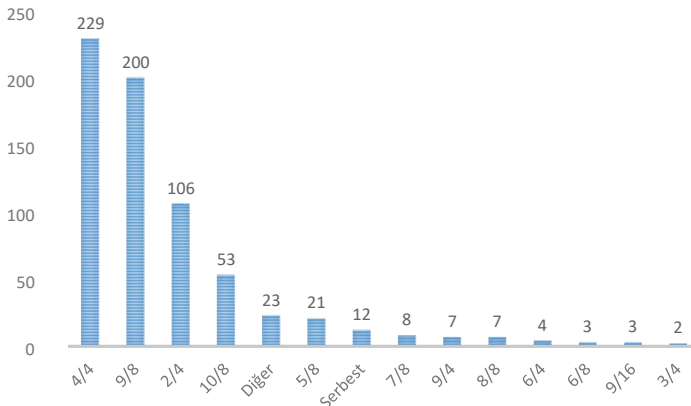
Bu bölümde çalışma kapsamında analiz edilen 678 türküye ait bulgular ve yorumlar yer almaktadır.

Yapılan çalışma kapsamında 678 türkûye ait bulgular ve yorum aşağıda yer almaktadır.

Tablo1. Türkülerde Yer Alan Usûllerin Kullanım Sıklıkları

Usûller	Kullanım Sıklıkları	(%)
4/4	229	33,77
9/8	200	29,49
2/4	106	15,63
10/8	53	7,81
Diğer	23	3,39
5/8	21	3,09
Serbest	12	1,76
7/8	8	1,17
9/4	7	1,03
8/8	7	1,03
6/4	4	0,58
6/8	3	0,44
9/16	3	0,44
3/4	2	0,29
Toplam	678	% 100

Türkülerde yer alan usûllerin kullanım sıklıkları incelendiğinde 678 türkûnün 229'unda (%33,7) 4/4'lük usûlün kullanıldığı görülmektedir. Veri içerisinde 2. olarak en çok kullanılan usûlün 9/8 olduğu, sırasıyla 2/4 ve 10/8'lik usûllerin sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Kümülatif toplam olarak bakıldığında 4/4, 9/8, 2/4 ve 10/8'lik usûller repertuarda yer alan tüm eserlerin % 87'si gibi büyük bir bölümünü oluşturmaktadır.



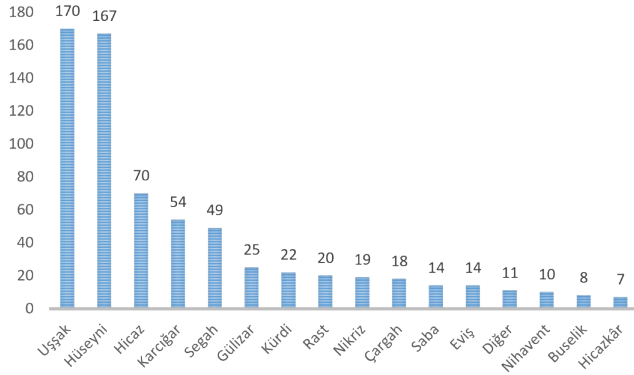
Şekil 3. Türkülerde Yer Alan Usûllerin Kullanım Sıklıkları

Şekil 3’de tablo 1’de yer alan verilerin grafik hali yer almaktadır. TRT ve Kültür Bakanlığı arşivlerindeki repertuarının tamamı incelendiğinde usûl kategorilerindeki bazı usûllerde kullanım sıklığı olarak farklılar olabileceği düşünülmektedir. Örnek vermek gerekirse veri setinde yer alan 9/4 usûl kullanımının toplanmada 7 olduğu görülürken aslında ülkemizin türkî repertuarında 9/4 usûlünde yüzlerce eser olduğu bilinmektedir. Bu sebepten araştırmada analiz edilen usûllerin Darü’l Elhan döneminde arşive kazandırılan 678 eser içerisinde değerlendirilmesi uygun olacaktır.

Tablo 2. Türkülerde Yer Alan Makamların Kullanım Sıklıkları

MAKAMLAR (Etkili)	Kullanım Sıklıkları	(%)
Uşşak	170	25,07
Hüseyni	167	24,63
Hicaz	70	10,32
Karcıgar	54	7,96
Segah	49	7,22
Gülizar	25	3,68
Kürdi	22	3,24
Rast	20	2,94
Nikriz	19	2,80
Çargah	18	2,65
Saba	14	2,06
Eviç	14	2,06
Diğer	11	1,62
Nihavent	10	1,47
Buselik	8	1,17
Hicazkâr	7	1,03
Toplam	678	% 100

Tablo 2’de türkülerde yer alan makamların kullanım sıklıkları incelendiğinde 678 türkünün 170’inde (%25,07) uşşak makamının kullanıldığı görülmektedir. Veri seti içerisinde 2. olarak en çok kullanılan makamın hüseyini olduğu, sırasıyla hicaz, karcıgar ve segâh makamlarının sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Kümülatif toplam olarak bakıldığında uşşak, hüseyini, hicaz, karcıgar ve segâh makamları repertuarda yer alan tüm eserlerin % 76’sı gibi büyük bir bölümünü oluşturmaktadır.



Şekil 4. Türkülerde Yer Alan Makamların Kullanım Sıklıkları

Şekil 4’de tablo 2’de yer alan verilerin grafik hali yer almaktadır. TRT ve Kültür Bakanlığı arşivlerindeki repertuarının tamamı incelendiğinde makam kategorilerindeki bazı makamların kullanım sıklığı olarak farklılar olabileceği düşünülmektedir. Örnek vermek gerekirse veri setinde yer alan kürdi makamının kullanımının toplamda 22 olduğu görülürken ülkemiz türkü repertuarında kürdi makamında sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Bu sebepten araştırmada analiz edilen usûllerin Darü’l Elhan döneminde arşive kazandırılan 678 eser içerisinde değerlendirilmesi uygun olacaktır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma kapsamında analiz edilen veri seti ve veri analizinden elde edilen bilgiler sonucunda aşağıda yer alan sonuçlara ulaşılmıştır.

- Darü’l Elhan döneminde yapılan derleme çalışmalarının Türk Müziğinde notalı sisteme geçilmesinde öncü çalışmalardan olduğu ve alana büyük katkı sağladığı,
- Anadolu’nun her yöresinde yapılan çalışmalarla yeni kurulan bir ülke sürecinde aktif bir rol oynadıkları,
- Yapılan çalışmada birçok 14 usûl ve 17 farklı makamın eserlerde yer aldığı belirlenerek müziğimizin müzikal zenginlikler bakımından oldukça donanımlı olduğu,
- Elde edilen veriler ışığında türkülerimizde en çok kullanılan makamların tampere sistemin aksine kendi ülke kültürümüze ait hüseyinî, uşşak ve karcıgar gibi diziler olduğu,

- Türkülerde yer alan usûl kullanımlarına bakıldığında ise 4 zamanlı, 9 zamanlı, 2 zamanlı ve 10 zamanlı usûllerin müziğimizde sıklıkla kullanıldığı sonuçlarına varılmıştır.

Elde edilen sonuçlar ışığında;

- Ülke müziğimize ait işitsel ve yazılı kaynakların daha geniş çaplı ve ayrıntılı bir şekilde işleme altına alınarak, bu kaynaklarda bulunan bilgi ve eserlerin müzikal anlamda analiz edilmesinin faydalı olabileceği,
- TRT veya Kültür Bakanlığı gibi kurumlarımızın Cumhuriyet öncesi ve sonrası arşivlerinde bulunan eserlerin inceleme altına alınıp, resmî prosedürler çerçevesinde kayıt altına alınmasının, kaybolma tehlikesiyle karşı birçok müzik eserinin belirlenip aktif icraya alınmasını önemli olduğu,
- Bilimsel anlamda ülke müziğimize ait eserlerin müzik teorisi ve nazariyat bakımında daha geniş veri setleri üzerinde analiz edilip alana daha fazla bilimsel eserin kazandırılması gerektiği ve ülkemizin resmi kurumları tarafından bu tür bilimsel çalışmaların desteklenmesinin büyük bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akkaş, S. (2015). İlköğretim müzik Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları, Sonçağ Yayıncılık, Ankara.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, Ç., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Akademi, Ankara.

Feyzi, A. (2015). *Darü'l Elhan'a Ait Anadolu Halk Şarkıları Defterlerinde Erzurum Türküleri*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED] 54, Erzurum.

Feyzi, A. & Turhan, S. (2021). *Darü'l Elhan Halk Müziği Külliyyatı*. MSA Matbaa: İstanbul.

Labuschagne, A. (2003). *Qualitative Research: Airy Fairy or Fundamental? The Qualitati Report*, 8(5).

MARİFETULLAH BAĞLAMINDA YENİ BİLİM'İN XIII-XV. YÜZYILLARDAKİ TÜRK MÜZİĞİ NAZARİ SİSTEMİNE ETKİLERİ

Gülüzar Ezgi ÜNAL

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Türk Müziği Devlet Konservatuarı

Özet: Marifetullah; (Ma'rifet) ve (Allah) kelimelerinden oluşan Arapça bir isim tamlamasıdır. Türkçe'ye "Allah'ı tanıma" ya da "Allah'ı bilme" olarak çevrilmektedir. Kelâm ve tasavvuf ilminin temel konularından olan marifetullah konusu, itikadî bilgilerin epistemolojik temellerinden biridir. Bu epistemolojik temel Türkçe "bilgi" kelimesi ile karşılanan ma'rifet kelimesinin ilim ile eşanlamlı kullanımından doğan bir ayrım neticesinde bâtinî ilim kategorisinde ele alınmasıyla oluşturulmuştur. İlimleri zâhiri ve bâtinî ilimler olarak ele alan sufiler, tasavvuf düşünce sistemi içerisinde marifetullahın kesbi olmayan ilim manasında bâtinî ilim kategorisinde nitelendirilmesini öngörmüşlerdir. Söz konusu düşünce sistemi marifetullahta derinleşebilmek için Allah'ı tanıma ve bilme maksadıyla gerçekleştirilecek vehbi ilimlerin şirk-i esbâbî içerisine düşmeden nasıl yapılacağıнын yol ve yöntemlerini de izâh etmektedir. Ancak İmam Gazzâlî'den bu yana kesinleşmiş olan bu yaklaşım çerçevesinde Türk-İslâm coğrafyasında ontolojik açıdan güvence altına alınmış bir bilimsel zihniyetin nasıl yerleştirileceği ve bu bilimsel zihniyet çerçevesinde "bilimin" nasıl yapılabileceği konusu "Yeni Bilim" anlayışının ortaya çıkmasıyla sıkça tartışılmıştır. "Yeni Bilim" ifadesi ile karşılanan Yüksek Orta Çağ düşüncesini, Orta Çağ İslâm bilginleri ile olan etkileşimlerini eserlerinde yakından görebildiğimiz Roger Bacon'ın bilim tarihindeki yeni olana ufuk açan kavrayışı sayesinde görebilmekteyiz. Rönesans sonrası doğacak bilim öncesinde bu kavrayışı idrak etmek yalnızca Avrupa'da ortaya çıkan yeni bilimi anlamak için değil Türk-İslâm coğrafyasındaki sistemleşen düşünce mirasını anlamak için de elzemdir. Bu çağda hem

Hristiyanlar hem de Müslümanlar doğayı değil, dinlerini ve dinlerini daha iyi anlamayı sağlayacak felsefi birikime yönelmişlerdir. Bu tutum uzunca bir süre yeni bilgiler üretmeye engel olacak bir tutum olarak düşünülmüşse de “Tanrı tarafından aydınlatılmayı” en yüksek deney mertebesinde gören Bacon’ı modern bilimsel düşünceye kaynaklık eden düşünürlerden biri olmaktan alıkoymamıştır. Bu çalışma söz konusu tutumlara yönelik tartışmanın sağladığı çerçeve doğrultusunda iki ana soru/sorun etrafında şekillenmiştir. Birincisi; önceden marifetullah nazariyesi bağlamında açıklanmış ilim anlayışı Ortaçağ’da Yeni Bilim’in ilk nüvelerinin ortaya çıkmasıyla birlikte herhangi bir değişime uğramış mıdır? İkincisi ise; 13-15. yüzyıllardaki Türk Müziği

Nazari Sistemini kuran âlimler tarafından müziğin anlaşılan ve yansıtılan mahiyetinin Türk Müziği’nin sûfî metafiziği dolayısıyla açıklanmakta olan ereğine marifetullah nazariyesi bağlamında yeni bir açıklama getirmektir. Söz konusu açıklama Yeni Bilim’in Ortaçağ’daki ilk temsilcisi Roger Bacon’ın Ortaçağ İslâm dünyası ile karşılıklı etkileşiminin bir sonucu olarak sunulmuştur. Nitel araştırma kapsamına giren çalışmada betimsel yöntem kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Marifetullah, Yeni Bilim, Türk Müziği
Nazari Sistemi Abstract: Marifatullah is an Arabic noun phrase composed of the words (Ma’rifet) and (Allah). It is translated into Turkish as “recognizing Allah” or “knowing Allah”. The subject of marifatullah, which is one of the main topics of theology and Sufism, is one of the epistemological foundations of theological knowledge. This epistemological foundation is formed by the fact that the Turkish word ma’rifet, which is translated as “knowledge”, is considered as a category of bâtinî sciences as a result of a distinction arising from its synonymous use with ilim (knowledge). The Sufis, who considered the sciences as the intellectual and spiritual sciences, envisioned that marifatullah, within the Sufi system of thought, should be characterized as the spiritual knowledge in the sense of the unacquired knowledge. The aforementioned system of thought also explains the ways and methods of how to do innate sciences for the purpose of knowing and knowing Allah in order to deepen in marifatullah without falling into şirk-i asbâbî. However, within the framework of this approach, which has been finalized since Imam al-Ghazâlî, the issue of how to establish an ontologically secured scientific mentality in the Turkish-Islamic geography and

how “science” can be done within the framework of this scientific mentality has been frequently discussed with the emergence of the “New Science” understanding. We are able to see the High Middle Ages thought, which is met with the term “New Science”, thanks to Roger Bacon’s seminal insight into the new in the history of science, whose interactions with medieval Islamic scholars can be closely observed in his works. Comprehending this insight before the science that will emerge after the Renaissance is essential not only for understanding the new science that emerged in Europe, but also for understanding the systematized intellectual heritage in the Turkish-Islamic geography. In this age, both Christians and Muslims turned to philosophical knowledge that would enable them to better understand their religion and their religion, not nature. Although this attitude was considered to be an obstacle to the production of new knowledge for a long time, it did not prevent Bacon, who considered “being enlightened by God” to be the highest level of experimentation, from being one of the thinkers who were the source of modern scientific thought. In line with the framework provided by the discussion on these attitudes, this study is shaped around two main questions/issues. First, did the understanding of science, which was previously explained in the context of the theory of marifatullah, undergo any change with the emergence of the first nuclei of the New Science in the Middle Ages? Secondly, did the theoretical system of Turkish music in the 13th-15th centuries change? The second is to provide a new explanation in the context of the theoretical theory of marifatullah for the purpose of explaining the understood and reflected nature of music through the Sufi metaphysics of Turkish Music by the scholars who established the theoretical system of Turkish Music in the 13th-15th centuries. This explanation is presented as a result of the interaction of Roger Bacon, the first representative of the New Science in the Middle Ages, with the medieval Islamic world. The study, which falls within the scope of qualitative research, uses a descriptive method.

Key Words: Marifetullah, New Science, Turkish Music Theoretical System

GİRİŞ

Türk-İslâm coğrafyasında iktidarın hukuki, siyasi, sosyolojik ve felsefi artalanları kullandığı iki büyük ve önemli görünümü vardır: Devlet ve Din. Bu bağlamda iktidarın söz konusu artalanlardan hangisiyle daha fazla güçlendirildiğine bağlı olarak yapılabilecek farklı tanımları mevcuttur. Bu çalışmada ilk olarak Dünya'yı ve Ukbâ'yı algılayış ve anlayış biçimi bakımında felsefi artalan ön plâna alınmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde marifetullah nazariyesinin tasavvuf ilminde geniş yer bulan anlatımı içerisinde Abdülkerîm b. Hevâzin Kuşeyrî'nin anlatımına başvurulmuştur. Kuşeyrî tasavvufi tecrübeyi bizzat yaşayan bir şahsiyet olarak İslâmî ilimlerin her alanında eser veren bir âlimdir. Eserlerini hem ilim dünyasına hem de sûfilere hitap eder bir şekilde kaleme almıştır. Hûcvîri, Gazalî, İbn Arabî ve İbn Haldûn gibi çok sayıda bilgin ve sûfiyi etkilemiştir. Marifetullah nazariyesi hakkında kelâmcıların da mevcut bulunan görüşlerine değindikten sonra genel mahiyette bir marifetullah tanımı yapılmaya çalışılmıştır. Bu anlatım neticesinde epistemolojik ve ontolojik bakımdan garanti altına alınmaya çalışılan Ortaçağ İslam dünyasındaki ilim anlayışı ise Yeni Bilim'e temel olan Roger Bacon'ın felsefi görüşleriyle kıyaslanarak anlatılmıştır. İkinci bölümde çalışmanın ana hedefi olan 13-15. yüzyıllardaki Türk Müziği Nazari Sistemlerine bakışta özellikle âlimlerin yakından ilişkili olduğunu savladığımız marifetullâh nazariyesi söz konusu belirlemeler kapsamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. 13. yüzyılda özellikle Safiyüddin Urmevî'ye ait müzik teorisi olarak anlatılagelmiş nazari yaklaşım, 15. yüzyılda ise Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin ile başlayan makam temelli nazari anlatım esas alınmıştır.

BÖLÜM MARİFETULLAH NAZARİYESİ

Bu çalışma konusu bakımından temelde İslâmî bir ilim olarak marifetullahı anlatmak ve açıklamak amacıyla değildir. Bu nedenle ilgili bölümde marifetullah konusu ile ilgili olarak sunulacak olan bilgiler Türk-İslâm toplumu özelinde Yüksek Orta Çağ düşüncesinin yapısı dikkate alınarak anlaşılacak istenen ilim anlayışının 13-15. yüzyıllardaki Türk Müziği Nazari Sistemine etkileri bağlamında okunmalıdır.

Marifetullah Nedir?

Marifetullah İslâm dininin merkezinde yer alan ve Allah'ı bilmenin imkânını ve mahiyetini tartışan itikadî bir ilimdir. Bu minvalde İslâm

âlimlerinin esas gayesi de Allah'a iman etmeye sevk edecek olan bu ilmi anlamaya ve açıklamaya çalışmak olmuştur. Marifetullah konusu İslâmî ilimler içerisinde yer alan kelâm ve tasavvuf ilminin odak noktasında yer almaktadır (Şaşa, 2017: 1). Söz konusu ilimlerin marifetullah hakkındaki yorumları ise birbirinden ayrıışmaktadır. Bu ayrıışmayı ilimlerin metot, konu ve gaye açısından farklılaşmalarına bağlanması, İslâmî düşünce tarihindeki mezhepsel farklılıkları metodolojik bakımdan incelenebilecek bir zeminde düşünebilme açıklığını da bu vesileyle sunmuş olmaktadır. Bu çalışma konusu bakımından böyle bir incelemeye girişmemekle birlikte İslâmî düşünce tarihinde bilgi kavramına ilişkin felsefi bir yorumla marifetullahın mahiyetine yönelik olan ve nihayetinde felsefenin epistemoloji olarak adlandırılan dalında yürütülen soruşturmalarla benzeyen bir soruşturma içerisinde olarak öncelikle marifetullah kavramını kökensel olarak açıklama girişiminde bulunmuştur. Marifetullahın terim olarak manasının idraki ile sağlanan düşünsel hazırlık ise Kuşeyrî Risâlesi'nden istifade etmek suretiyle marifetullahın hem kelâm ilmi hem de tasavvuf ilmi ışığında nasıl görüldüğünü yansıtmak amacını taşımaktadır. Nitekim Kuşeyrî Risâlesi'nde zâhir ile bâtını, şeriat ile hakikati, tasavvuf ile nakli birleştiren tasavvuf tarihindeki yerini de bu gayretine ve başarısına bağlayabileceğimiz bir şahsiyettir. Çalışmanın bu kısmında ilk olarak Kuşeyrî'nin tasavvufî bilgileri nazarında marifetullah açıklanacaktır.

Tasavvuf İlminde Marifetullâh

Abdülkerîm b. Hevâzin Kuşeyrî Nişabur civarındaki Üstüva kasabasında Rebîulevvel 376/ Temmuz 986'da dünyaya gelmiştir. Maliye memuru olmak için Nişabur'a gelen Kuşeyrî burada Ebu Ali Dekkâk ile tanışarak ilkin şer'î ilimleri öğrenmiştir. Akabinde fıkıh ve kelâm derslerine başlamış ve Ebu İshak İsferayinî'den kelâm öğrenmiştir. Risâle'yi yazdığında 437/145'de 51 yaşında olan Kuşeyrî tasavvuf anlayışında ise kelâm konusundaki bilgi ve başarısının tesirlerini de göstermiştir. Öyle ki İslâm tarihindeki öncelikli yeri tasavvuf anlayışında aklı da ön plâna çıkarmasından kaynaklanmaktadır. Döneminin en meşhur sûfilerinden ilk tasavvufî bilgileri almıştır ve Risâlesi'nde kendi tasavvuf görüşünü ortaya koymuştur (Kuşeyrî, 2021, haz., Uludağ, S. : 11-12-13). Bu görüş temel karakteri bakımından Uludağ tarafında şu şekilde izah edilmektedir:

Risâle'deki tassavvuf, sadece dünyadan el etek çekmek demek olan “zühd” ve amel demek olan “vera” dan ibaret değildir.

Risâle’de zühhd (asketizm)den tasavvuf (mistisizm)a, yani amelden marifete, ibadetten irfana, şeriattan hakikata geçilmiş, fakat ameli, ibadeti ve şeriati önemsiz görme durumundan dikkatli bir şekilde kaçınılmıştır (Kuşeyrî, 2021, haz., Uludağ, S. : 21).

Tasavvuf ilmi özü, mahiyeti gereği bilgiden daha ziyade marifeti öne çıkaran ve geleneğinde ilmin vehbi ve kesbî/nazarî olarak ikiye ayrıldığı bir ilimdir. Sûfilere göre tefekkür, akıl yürütme ve duyulara dayanan ilim kesbîdir. Allah katından gelen peygamberlik ve şeiât hükümleri ise vehbidir. Bununla birlikte tasavvufta ilim zâhir ve bâtın olarak ikiye ayrılmakta ve marifet nazariyesine yalnızca zâhir bilginin yani akıl ve duyuların ışığında ulaşılammamaktadır. Kaynağı vahiy ve ilham olan bâtın bilginin ve zâhir bilginin makul olan şekilde kaynaşması gerekmektedir. Zira bazı âlimler de, örneğin; Gazzâlî, marifetullah gibi özel bir bilgiye ulaşmak için bilinenin hakikatine uygun olan sûretin akılda ve kalpte oluşması gerektiğinden bahsetmektedir (Şaşa, 2017: 18).

Tasavvuf iki bölümden oluşmaktadır: amel ve ilim. Kuşeyrî’nin tasavvufu marifete büyük önem vermekle birlikte amel hususuna daha fazla önem vermektedir. Nitekim Kuşeyrî Risale’de Cerirî’den naklettiği lafızda amelin ve tasavvufun gayesinin keşf ve marifet olduğunu söylemektedir. Tasavvufu oluşturan; ibadet, taat, takvâ, vera, zühhd ve ahlâk da denebilen amel, tasavvufun temelinde yer almaktadır. Marifet, irfan, ilham, hikmet, sır ve hakikat adı verilen ilim ise tasavvufun ulaşmak istediği nihai amacdır. Akl-ı selimin gösterdiği yolda yürüyen ve Hakk’ın dışında her şeyi kalbinden uzaklaştıran sûfiler bu amel neticesinde marifete ulaşırlar. Marifet ise akıl ve yahut nakil ile öğrenilemez. Keşf ile elde edilen bilgilerden doğan marifet, Kuşeyrî’nin tanımına göre “ulemâ lisanında ilim mânasına gelir. Her ilim bir marifettir, her marifette bir ilimdir” (Kuşeyrî, 2021, haz., Uludağ, S. : 398).

Marifet; husûs, tecrübî, amelî ve tatbikî bilgidir. İlim ise umumî, küllî, nazarî ve mücerret bigidir. Kalbin verdiği bilgiye marifet ve irfan, aklın verdiği bilgiye ilim denilir. Marifetin kaynağı sezgi (keşf, ilham), ilmin kaynağı istidlâldir. Marifet tasavvufî, ilim zâhirî bilgidir. Marifet ve irfan, ilim ve bilgi manasına gelir. Tasavvuf kelimesinin müradifi olarak da kullanılır. Sûfiler kalp ve keşf ile elde ettikleri bilgilere marifet; akıl ve istidlâlde ettikleri bilgilere ilim derler, marifet demezler. Naklî ve şer’î bilgilere de ilim derler (Kuşeyrî, 2021, haz., Uludağ, S. : 398).

Uludağ, Kuşeyrî'nin tasavvuf ilmi ile ilgili görüşlerini daha açık bir biçimde ortaya koyabilmek için tasavvufun iki farklı çeşidi olduğundan bahsetmek gerektiğini vurgulamaktadır. “Bunlardan biri filozoflara ait tasavvuf (misticizm) diğeri ise şeriata bağı olan sūflere ait tasavvuf anlayışıdır. Bilgi teorisinde keşf ve ilhamı(sezgi) esas alan Platon, Plotinus ve Bergson gibi filozofların kurdukları felsefi sistemin temel niteliği mistiklik (sırrılık)tir.” (Kuşeyrî, 2021, haz., Uludağ, S. : 22). Mistik bir temeli olan felsefi tasavvuf, felsefe yapma geleneğine uygun olarak düşüncenin kendi üzerine düşünmesi ile açığa çıkan kaynağın kökenine ve değerine yönelik bir araştırma halidir. Ayrıca İslâm felsefesi tarihinin en önemli tartışmalarını doğuran bu araştırmalar değişmeyen ezeli ve ebedi hakikati bulmak için insana ve onun yapıp ettiklerine de ayrı bir kıymet vermektedir. Bu kökensel araştırmaların nasıl yapılacağı, hangi yoldan gidileceği hususunda ise farklı görüşler mevcuttur. Felsefi tasavvufun daha iyi anlaşılması ve İslâm felsefesi tarihine bakıldığında mutasavvıf filozofların tuttuğu yolun tasavvuf felsefesinden farklarını belirginleştirmek adına aşağıda bu dört yol, dört farklı görüş izah edilemeye çalışılacaktır:

1. Meşşâilik: Aristo ve İbn Rüşd gibi filozoflar tarafından takip edilen bir yoldur. (Peripatetizm). Kabul veya reddedilen her şeyi saf aklın ilkeleri ile açıklama eğilimindedir.
2. İşrakilik: Platon ve Plotinus gibi filozoflar tarafından takip edilen sezgici bir yoldur. Kabul veya reddedilen her şey sezgiyle açıklanamaz nassa dayanması gerekmektedir.
3. Kelâm: Şeriata ve nassa dayanan bir akılcılıktır.
4. Tasavvuf: Şeriata ve nassa bağı sezgiciliktir. Keşf ve ilham nasslara bağıdır (Kuşeyrî, 2021, haz., Uludağ, S. : 22).

Bununla birlikte marifetullah konusunda da birbirinden farklı özellikler gösteren, farklı düşünme biçimleri üzerine kurulmuş ve farklı epistemolojik temeller üzerinde yükselmiş usûller mevcuttur (Şaşa, 2017: 5, 6). Bunlar; fakihler ve usulcülerin, tasavvufçuların, kelâmcıların ve felsefecilerin düşünme biçimlerine göre esasen insan-ı kâmilin nasıl olması gerektiği üzerine bir düşünüm gerçekleştirme manası taşır (Atay, 1967: 156).

Tasavvufî İlim ile Felsefî Bilgi

İslâm felsefesi tarihinde çekişme halinde bulunduğu bilinen kelâmcılarla

mutasavvıfların esasen manevî ilimleri ve ilâhî hakikatleri elde etmek maksadıyla aynı düşünce mirasına dayandıklarını söylemek gerekmektedir. Ortaçağ İslâm dünyasında ortaya çıkan ve gelişen felsefî nitelikli düşünme, İslâmdaki teknik adı ile Felasife Yunan felsefesine dair düşünsel hareketin anlaşılması ve anlatılması gereğine dayanır. Bu gerekliliği idrak eden ve bilimin İslâm dünyasında tanınmaya başlamasından sonra ortaya çıkan kelâmcıların Mu'tezile hareketi içinde yer alan Nazzam ve Allâf ile daha sonra 10. yüzyılda yaşamış ünlü Eş'arici doğa felsefecisi Bakıllani ile ve özellikle kelâm hareketi içinde olan, Yunan felsefesiyle de yoğun bir ilişki içinde olduğunu gördüğümüz Gazzâlî, onu takiben de Râzî, Nasreddin Tusî gibi isimler Felasife aracılığıyla antik felsefeyle iştigal olmuşlardır (Arslan, 2009: xiv). Böylece anlaşılmaktadır ki Uludağ'ın tahlil ettiği üzere “nassa birinci derecede önem veren kelâmcı ile mutasavvıf arasında bir ihtilaf yoktur” (Kuşeyrî, 2021, haz., Uludağ, S.: 23). Bu iki fikir hareketi öncülerini aynı düşünce mirasına dayanan lakîn farklı yolları takip eden ilim öncülerini temsil ederler. Ancak mistik temel üzerine kurulan felsefî tasavvuf ile şeriaten kopmamış ve aksine onunla telif edilmiş olan tasavvufun farkları mevcuttur. Tasavvuf felsefesini vücuda getiren sûfiler her şeyden önce zâhittirler. İbadetle ve taatle meşgul olurlar ameli bunun peşi sıra düşünürler. Bu nevi manevî ve fiili tecrübeleri ise birtakım bilgileri yani marifeti meydana getirmektedir. Bununla birlikte Kuşeyrî’de felsefî bir tasavvuftan ziyade tasavvuf felsefesi olduğu söylenmektedir.

(Özcan, 2021) , *Tasavvufta Marifetullah Anlayışı* başlıklı çalışmasında marifetullah kavramının kökensel açıklamasını şu şekilde vermektedir ki tasavvufta “marifet” kavramının kullanıldığı yerlerde “marifetullah”ın kast edildiği ve bunun felsefî tasavvuftan farklı olduğu görülmektedir:

عرف kökünden gelen mârifet kelimesi ve türevleri sözlükte bir şeyi bilmek, ilim, günahı ikrar etmek, hoş bir şekilde esen rüzgâr, insanların birbiri ardınca gelmesi, at yelesi bildirmek, tarif etmek, öğretmek, insanların birbiriyle tanışması, kâhin, müneccim, tepe, tümsek, iyilik, cömertlik, güzel koku, bir şeyi koklayıp süslemek, horozibiği, deve hörgücü, yüksek kum tepesi, cennetle cehennem arasındaki yer, Arafat Dağı, avuç içerisinde çıkan yara haber sormak, insan yüzü, toplumda görüşü kabul gören kişi nefsin aklın şahitliği ile kabul ettiği ve tabiatın uygun bulduğu şey, insanların gelenekleri gibi anlamlara gelmektedir (Özcan, 2021: 751).

(Özcan, 2021) Bu çalışmada marifetullahı Abdurrahman-ı Câmî’den istifade ederek şu şekilde tanımlamaktadır: “Marifetullah, yüce Allah’ın

zâtını, sıfatlarını, hâl ve olayları, olan biten her şeyi ayrıntılarıyla açık bir şekilde bilmektir” (Özcan, 2021: 751). İslâmî ilimlerden olan tasavvuf, sezgici ama aynı zamanda şeriate ve nassa dayanması bakımından kelâm ilminden farklı bir epistemolojik zeminde hareket eder. (Şaşa, 2017) *Kelâm ve Tasavvuf Açısından Marifetullah* başlıklı doktora tezinde İslâm tarihi ve İslâm felsefesi tarihinde görünüme gelen kelâm ve tasavvuf ilimleri arasındaki fikir mücadelesinin epistemolojik açıdan bir araştırmasını sunmakla birlikte marifetullah nazariyesinin bu fikir mücadelesi içerisinde tasavvuf ilmi açısından algılanış ve anlatılış biçimlerine değinmektedir. Öncelikle tasavvuf ilmi bağlamında mutasavvıfın kime, kime/ kimlere denildiğine bakılacak olursa Kuşeyrî'nin tasavvuf konusundaki ünlü Risalesi'nde anlatıldığı üzere “Müslümanların en faziletli şahısları, Hz. Peygamber'in sohbetinden daha faziletli bir şey bulunmadığından bu sohbette bulunan Sahabelerdi. Sahabenin yaşadığı çağdan sonraki çağda yaşayan ve sahabe ile sohbet edenlere ise Tâbiûn ismi verilmişti. Tâbiûndan sonra gelenlere ise Etbâu't –tâbiîn adı verilmişti” (Kuşeyrî, 2021, haz., Uludağ, S. : 95). Etbâu't –tâbiîn döneminden sonra dindar müslümanlara âbid ve zâhid denildiğini yazan Kuşeyrî daha sonra ise bidatçı denilen mezheplerden ayırt etmek amacıyla Ehl-i Sünnetin ileri gelenlerinin mutasavvıf (meslekleri için de tasavvuf) adını aldığını söylenmektedir (Uludağ, 2014: 23).

İslâm tarihinde mutasavvıfların tesirlerinin arttığı ve Kuşeyrî'nin zamanına geldiklerindeki tasavvufî ilim anlayışı bakımından öne çıkan en önemli husus ise mutasavvıfların ilimleri zâhiri ve bâtını ilimler olarak ayırmaları ve bâtını ilimlerle iştigal olmalarıdır. Bu ayırım ise “mutasavvıfların zâhir ulemasını; şekilci, resmiyetçi ve öze yabancı olarak addetmelerinden kaynaklanmaktadır. Keza bu vaziyet içerisinde zâhiri ilimler ile iştigal olan kelâm, fıkıh ve hadis âlimleri tasavvufa şüphe ile bakmışlardır.

Tasavvufta marifetullah anlayışının tasavvufî temellerinin felsefî tasavvuf ve tasavvuf felsefesi ayrımının idrak edilmesi ile ortaya çıkan farklı yorumlarını değerlendirmek ise marifetullah nazariyesinin Türk Müziği Nazariyatı üzerindeki tesirlerinin daha fazla hangi düşünme biçiminden kaynaklandığının gösterilebilmesi açısından önemlidir. Gazzâlî'nin “kalp ve gönüller sırların hazinesidir, cevherlerin madenleridir” lafzında geçen sırlar kelimesi tasavvufta “ruhun bir idrak mertebesi, kalp içine konmuş bir latife” anlamındadır. Kalp marifetin, ruh muhabbetin, sır da müşahadeni

mekânı olarak anlatılmaktadır. Burada müzik, kalplerde ve gönüllerde gizli olan sırların açığa çıkması anlamında ve Türk müziğinin uzun yıllardır sûfi metafiziği dolayısıyla açıklanan ereğine uygun bir açıklama içerisinde verilmektedir. Ancak bu açıklamada dahi müziğin bizzat kendisinin kalbe ulaşmadığı, müziğin kalbin içinde ağırlıklı olarak ne varsa onu harekete geçirdiği yorumu ön plâna çıkmaktadır (Gazzâlî, 2020: 10, 11). Sûfilerin müzik hakkındaki yorumlarına bir örnek teşkil eden bu yorumdan başka müziğin kökenine ilişkin hususların açıklanmasında çeşitli nazariyeler öne sürülmüştür. Bunlar; Elest Bezmi (Mîsak Nazariyesi), İlahî Güzellik, Ruhun Erkekliği Nefsin Dişiliği, Pisagor, Ezeli Güzellik, Hikmet ve Feleklerin Dönüşü'dür. Feleklerin dönüşüne dayanan Pisagorcu nazariye özellikle benimsenmiş olmakla birlikte fazlaca rağbet edilen nazariyelerden biri de Elest Bezmi nazariyesi olmuştur (Arıcıoğlu, 2009: 27). Bu çalışma kapsamında pisagorcu nazariye ve Türk Müziğine etkileri detaylandırılacaktır ancak okuyucuya tasavvuf ve kelâm ilminde marifetullah anlayışı açısından bütüncül bir okuma sağlayabilmesi açısından kelâm ilminde marifetullah anlayışının açıklanmasına öncelik verilmiştir.

Kelâm İlminde Marifetullah

Kelâm ilmi her şeyden önce epistemolojik anlamda tanımlanabilen bir düşünce sistemine dayanmaktadır. Bu epistemolojik mahiyeti bir tanımla izah edecek olursak; imanın esaslarını düşünülebilen ve idrak edilebilen hususlar olarak işleyen ilim veya marifetin kaynağı olarak akıl, nass ve hissi kabul eden İslamî düşünce disiplini (Şaşa, 2017: 7). Bu disiplinin felsefe ile olan bağlantıları ise esasen bilgi feslefesinin bilme etkinliğinin özünü anlamak için sorduğu sorularla aynı sorulara yönelmesinde bulunabilmektedir. Epistemoloji olarak adlandırılan bilgi felsefesi, birtakım özel sorulara ve bu soruların cevaplarına ilişkin olarak özne ve nesne arasında özne tarafından kurulan bağlarla ortaya çıkan bilme etkinliğidir. Böyle bir bilme etkinliğini özne için anlamlı kılan sorular şu tür sorulardır:

- İnsani varlıklar neyi bilebilir?
- Bilgi iddiamızı nasıl meşrulaştırabiliriz?
- İnsan bilgisinin sınırları var mıdır?
- Eğer sınırları varsa onlar nelerdir ve onları belirleyen nedir?
- Bilgi nedir?
- Bir şeyi bilmek ne demektir?

Soru diziliminden anlaşılacağı üzere insani varlıkların ilkin episteme anlamındaki bilgiyi logos manasındaki akılsal açıklamaya başvurarak anlama çabasından önce neyi bilebildiğine ilişkin bir merakın giderilmesi noktasında bazı bilgi aktarı kurmaya yöneldiği görülmektedir (Horner, Westacott, 2011: 33). Söz konusu bilgi aktarı ise öznenen nesneye yönelen bilinç etkinliğidir. Bilinç etkinliği olarak bilgi aktarı algılama, anlama ve açıklama türünde olabilir (Çüçen, 2001: 17). Ancak bir önermenin bilgisini elde etmek, onu deney yoluyla gözlemlemek anlamındaki algılama aktı ve öznenin nesne hakkındaki bilgileri mantıksal bir bilgi türü olarak açıklaması anlamındaki açıklama aktı bir şeyi bütünüyle kavrama edimini maddesel olarak tanımlanabilen bir nesne üzerinden ele aldıkları için sezgisel ya da zihinsel içerikli anlamlandırma süreçlerini daha az içermektedirler. Felsefe tarihinde öznenin bir şeye yönelmesi ve onun hakkında bilgi edinmek istemesi çabası açısından ise sadece zihinsel bir etkinlik olarak bilme ve bir şeyi kavram olarak idrak etme anlaşılmamaktadır. Felsefenin en kökensel tartışmalarının yürütüldüğü alanlardan biri olan epistemoloji alanı bu nedenle ontolojinin ve etiğin farklı düşünme prensiplerini şekillendirmiştir. Söz konusu felsefi disiplinler ise İslâm felsefesi bağlamında da yoğun bir şekilde tartışılmış, bu disiplinlerin temel ilkelerini bilen İslâm âlimleri tarafından ele alınmıştır. İslâm felsefesi tarihinde bu minvalde en önemli kaynaklardan biri olarak kelâm ilmi; müteahhir kelâmcılar içerisinde adı zikredilen Gazzâlî, fâil-i muhtar Tanrı tasavvuruna bağlı olarak yürütülen tartışmalar içerisinde oldukça önemli bir konumdadır. Öyle ki Ortaçağ'da müslümanları dünyanın entelektüel liderleri yapan ve 16. yüzyılda ise bilimsel çalışmalardaki gerilemenin nedenlerini ortaya koyan pek çok açıklama mevcut olduğu gibi bu açıklamalar içerisinde kelâm ilminin felsefileşen karakteri ve felsefe-bilim tartışmalarına değin uzanan bir marifetullah inancı karşımızda durmaktadır.

Kelâm ilmi yukarıda bahsedilen bilgi felsefesinin sorduğu özel sorulara ilişkin cevaplar araması bakımından ve daha sonra ki teolojik mahiyetteki bilgi arayışında okuyucuya kelâmın felsefileştiği ya da felsefenin kelâm ilmine yaklaştığı noktaları ayırt etmesi için bir bağımsızlık sağlayacaktır. Bu ayırt etme edimine sahip olunması Ortaçağ'ın bilimsel çalışmalarında öncü konumda olan Müslüman âlimlerin esasen 13. ve 14. yüzyıllarda başlayan ve 16. yüzyılda belirginleşen bilimsel gerileme ile sahip oldukları inanç temelli nazariyelerin, bu gerilemelerle bir bağlantısı olup olmadığını anlamak adına önem taşımaktadır. Bu inanç temelli nazariyelerden en

önemlisi marifetullahtır. Ayrıca söz konusu nazariye ilgili yüzyıllarda aklî ilim olarak sınıflandırılan müziğe ilişkin nazari yaklaşımları da doğrudan etkilemiştir.

Kelâm düşüncesinde tasavvuf ilminden farklı olarak zâhir ve kesbî ilim önemsenmektedir. Bu bağlamda kelâmcıların marifetullah konusunda da teorik/nazari bilgiyi önemsedikleri söylenebilir. Nitekim onlar “Allah’ın sıfatlarının tezahürlerini ve isimlerinin tecellilerine dikkat çekmek yerine, onun sıfatlarının var olup olmadığıyla ilgilenmektedirler” (Şaşa, 2017: 32). Bu çalışma kapsamında Gazzâlî’nin kelâm ilmi hakkındaki görüşlerinden daha fazla istifade edildiği içindir ki kelâm ilminin müteahhir dönem olarak adlandırılan dönemde felsefeden aldığı etkiler bağlamında tümel bir disiplin görünümünde olduğu söylenebilir. Ancak bu noktada “unutulamamalıdır ki kelâm bir yandan felsefeyle yüzleşip hesaplaşırken, inceleme alanına aldığı konularla tümelleşirken bir yandan da ait olduğu ve temsil ettiği dinî karakterini muhafaza etmekle yükümlüdür” (İbiş, 2023: 226). Çünkü hem epistemoloji hem de ontoloji gibi felsefî disiplinlerde aynı varlık olarak koyutlanan insan varlığı düşüncesindeki maddesel indirgemeci tutumun bir getirisi olarak Tanrı’nın zihnî bir varlık olarak düşünülmesi, kelâm ilmi açısından çelişik olacaktır. Bu bağlamda tümel bir disiplin olarak kelâm, teorik bilgiyi ifade etmek için ilim kelimesini öne çıkarmaktadır. İlim elde etmek hem aynı hem de zihnî varlık olarak Allah’ın sıfatlarını bilmek anlamında marifetullaha erişmektir. Bununla birlikte kelâmcıların pratik/amelî bilgidен çok teorik/nazarî bilgiyi önemsedikleri görülmektedir. Teorik/nazarî bilgiye daha fazla önem atfetme olgusundan hareketle 13. yüzyıl İslâm düşüncesine ve bu düşünce nazarında gerçekleştirilen aklî ilimlere (daha özelde müziğe) bakıldığında ise yalnızca Ortaçağ İslâm dünyasında değil skolastiğin son dönemlerini yaşayan İngiltere ve özellikle Roger Bacon’ın bir geçit tipi olarak yeni bilimsel düşünce sistemine bakmak gerekmektedir.

Ortaçağ’da ve Ortaçağ İslâm Dünyasındaki Bilimsel Düşünme Faaliyeti: Roger Bacon’ın İslâm Filozoflarından Aldığı Etkiler ve İslâm Düşünce Dünyasına Sunduğu Katkılar

Ortaçağ, Romalılar döneminde Hristiyanlık dininin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Romalıların Mısır’ı zapt etmesi ve akabinde Hristiyanlık dininin resmi din olarak kabul edilmesiyle Roma dönemi ve bütün Batı Ortaçağ düşüncesinde dinleşme süreci de başlamıştır. Bu bağlamda Batı

Ortaçağ'ın skolastiğin görünümüne geldiği yer olarak tasavvur eden düşünme biçimi, Hristiyanlık dinine bağlı kalınması nedeni ile bilimsel düşünmenin gerilemesi şeklinde bir anlatıyla tarihsel süreçte belirginlik kazanmıştır. Lâkin skolastik düşünmenin temel niteliği skolastik kelimesinin ad olarak skolastik felsefe ve skolastik filozoflar topluluğundan, sıfat olarak da okula ilişkin, okulla ilgili anlamına gelen manasından ileri gelmektedir. Bununla birlikte Mübahat Türker Küyel'in aktardığı üzere Roma dönemi sonlarındaki ve 14. yüzyıl başlarına değin uzanan dönemde Ortaçağ'da yapılmış olan felsefelerin tümünün Tanrı-Bilim anlamında yapıldığı görülmektedir. Ancak bu durum onların skolastik olduğu anlamına gelmemektedir. Çünkü burada skolastik kelimesi daha çok bir yöntemle vurgu yapmaktadır. Söz konusu yöntem, pek tabii Hristiyan dini açısından doğruluğu kabul edilen iki önermeden bir başka önerme çıkarma ve bu yolla yapılan usavurmalar ile temel bir soruna çözüm getirme gayretini açıklamaktadır. Tasımlar arasında yapılan bu akıl yürütme biçimi modern bilimsel faaliyete hazırlayan yöntemsel ilkeci tutumun ilk aşamaları olmakla birlikte Batı Ortaçağ'da hâlâ dini bir karakter taşımaktadır. Genellikle bu dini karakter ve skolastik düşünme biçimi nedeniyle Batı Ortaçağ'ında bilimsel faaliyetlerin duraksadığı anlatılagelmiş olsa da Batı Ortaçağ'ında bilimsel etkinliğin önemini kaybetmesine esasen neden olan sıfat olarak skolastiğin peripatetik okulun öncüsü Aristoteles'in bilimsel öğretilerini temele almasından ve Aristoteles'in felsefi mahiyetteki bilimsel düşüncelerine karşı çıkılmasının dinsizlikle suçlanılmaya vardırılmasından kaynaklanmıştır (Unat, 2019: 2). Bu noktada esasen dinsizlik suçlamasına maruz kalınan aşırılıktan hariç tarihsel anlatıda özellikle Kıta Avrupası dışındaki Britanya adalarında Aristoteles felsefesinin Arapça çevirileri vasıtasıyla skolastiğin yükselişinden bahsedilmektedir. Ortaçağ'ın ilk yüzyıllarında (5. ve 10. yüzyıllar) Batı için kültür bakımında bir düşkünlük dönemi olduğunu belirten Gökberk (2011), buna karşılık Doğu'da özellikle İslâm dünyasında bir yükselme olduğunu vurgulamaktadır. İslâm dünyasında yükelişe geçen bilimsel faaliyetleri ve felsefi düşünme sistemlerini detaylandırmadan önce özellikle Roger Bacon'ın içinde yer aldığı yeni bilimsel yaklaşımın ilk nüvelerinde bahsetmek gerekmektedir.

Tüm Ortaçağ'da olduğu gibi Roger Bacon'ın yaşadığı yüzyıllarda da (1214/1292) hem bilimsel çalışmaların hem de felsefi düşünme faaliyetinin esas gayesi olan dini aklın ilkeleri ile uzlaştırma fikrinin kökensel yeri, Aristoteles ve Platoncu özellikle de Yeni- Platoncu düşünce ufkunda

aranmalıdır. Buna ek olarak Batı Ortaçağı'nın henüz haberdar olmadığı pek çok Antik Yunan kaynaklı metnin Arapça çevirilerinin yapılması suretiyle Kindî, İbn Sîna, İbn Rüşd gibi düşünürlerin Batı Ortaçağ düşünce mirasına doğrudan etki ettikleri bilinmektedir. Nitekim Roger Bacon felsefesinde Ortaçağ Avrupası'na hem Yunanca hem de Arapça eserlerin Latinceye tercümeleri ile ulaşan bu düşünce ufkunun izleri görülebilmektedir. Bununla birlikte Roger Bacon'ın düşünce tarihindeki önemi, modern mahiyetteki Yeni Bilim anlayışından önceki döneme ve bu anlayışa gereken art alanı sağlamış olmasıdır. Kaygın (2019) Roger Bacon'ın Ortaçağ İslâm dünyasından aldığı tesirleri incelediği makalesinde konu ile ilgili şu hususları aktarmaktadır:

Mantığı, fiziği, kozmolojisi ve metafiziği Aristoteles'ten; aklın ilahi aydınlanması, evrensel hilomorfizm ve ruhun ayrılabilişliği gibi konuları ise Yeni-Platonculuktan devralmıştır. Bacon, doğadaki varlıkların çeşitlenmesini ve hareketini açıkladığı *Specieslerin Çoğalımı* (De multiplicatione specierum/ The Multiplication of Species) adlı eserinde ne Yeni-Platoncu sudur doktrini düzenlemiş ne de ışığın kozmogonisini ya da metafiziğini geliştirmiştir. Aksine Kindî'den gücün/kuvvetin evrensel yayılımı doktrini temele alan hocası Robert Grosseteste'nin (1168-1253) ışık kuramını metafiziksel ve kozmolojik kapsamından çıkartarak, kapsamlı bir fiziksel nedensellik kuramı geliştirmiştir (Kaygın, 2019: 130).

Kaygın'ın aktardığı bilgiler ışığında görülecektir ki Roger Bacon'ın özellikle varlık anlayışı üzerinde Ortaçağ İslâm düşüncesinin hem doğrudan hem de dolaylı etkileri görülebilmektedir. Roger Bacon özelinde Batı Ortaçağı'na hakim olan düşünsel ufkun ise yıllar içerisinde Aristoteles felsefesinin ağırlığı altında anlatılması eğiliminin bırakılmasıyla farklı bir anlatıma kavuştuğu görülmektedir. Öyle ki Yeni-Platoncu ve etki aldığı esas kaynak olması nedeniyle Plotinosçu felsefi düşünmenin sirayet ettiği araştırma alanlarının sayısı hem Batı dünyasında hem de Doğu dünyasında oldukça fazladır. Roger Bacon'ın kozmogonisi de bu noktada daha uzlaşmacı bir tavır ortaya koyarak hem Aristotelesçi düşünce anlayışından hem de Yeni-Platoncu, Plotinosçu anlayıştan aldığı ortak etkileri yansıtmıştır. Bununla birlikte bir Fransisken olan Roger Bacon'ın düşünsel izleğinde Ortaçağ İslâm düşüncesinden aldığı etkiler nedeniyle olacak ki Batı dünyasında Peripatetik ve Plotinosçu doktrinlerin Doğu dünyasında anlaşılan meşşai ve işraki doktrinlerin arasından bir orta yol tutarak ilerlemek söz konusu olmuştur. “Bir taraftan Aristoteles'in diğer taraftan İslam düşünce

dünyasının temel eserlerinin tercümesiyle birlikte Yeni-Platoncu felsefe ile Hristiyan teolojisinin Aristotelesçi felsefe ile uzlaştırılmaya/ayrıştırılmaya çalışıldığı” bir düşünsel tartışma ortamında Roger Bacon, deney ve deneyleme konusundaki görüşleri ile Ortaçağ İslâm âlimlerini etkilerken kendisi de büyük oranda etki altına girmiştir (Kaygın, 2019: 130).

Roger Bacon Batı Ortaçağı’nda “varlığı maddi ve ruhani varlık olarak ayıran girişimin ilk öncüsüdür” (Kaygın, 2019: 141). Bu girişimin amacı doğadaki neden-sonuç ilişkisini teolojik alandan ayırmak ve maddesel bir zemine oturtmaktır. Onun felsefesindeki dini etkiler bilimsel düşüncenin refahını sağlayacağı teolojik etkiler bağlamında düşünülebilir. Skolastiğin son döneminde yaşamış olmasına ve Hristiyan dininin olumladığı ya da olumlamadığı düşünceler ışığında bilim yapma faaliyetinin gerçekleştirildiği bir alanda varlık göstermiş olmasına karşın modern bilimin bugünkü inanışta temeli olan doğal varlıkların matematiksel olarak açıklanması fikrinin ilk olarak Roger Bacon’da görüldüğü söylenebilir. Ortaçağ ve Roger Bacon’ın bilimsel düşünme faaliyetinin temel ilkeleri hakkında genel bilgileri edindiğimiz bu bölümden sonra İslâm coğrafyasındaki durum değerlendirilecektir.

İslâm tarihi M.S 622’ de Hicret ile başlamıştır. Bu aynı zamanda İslâmî düşünce tarihinin de başlangıcıdır. Bu başlangıcı hatırlamanın Ortaçağ İslâm dünyasındaki bilimsel düşünme faaliyetini anlamak açısından Aydın Sayılı’nın George Sarton’dan aktardığı üzere şöyle bir önemi vardır:

“Tarihte, daha önce de, kısa sürede büyük başarılar elde etmiş fatihler görünmüştü, ancak bunların devletleri kendi ömürlerinden daha uzun süreli olmamıştır. Müslüman fetihlerinin dikkate değer veçhesi onların açık şekilde nihâi oluşuydu. Gerçekten de ilk kez bir din, yayılmanın gerçek muharrik gücü durumuna geldi; siyasi yöneticiler değişecek fakat din varlığını sürdürmeye devam edecekti” (Sarton’dan akt. , Sayılı, 2011: 15, 16).

Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere İslâmî düşünce tarihi nüvelerini doğrudan doğruya İslâm dininin kaidelerinden almaktadır. Bu sebeple de Ortaçağ İslâm dünyasında deneysel modelleme ve matematiksel modelleme olarak zuhur eden

“Yeni Bilim” anlayışı, Doğu’da bilimsel çalışmaya yönelten beklentinin etkisiyle şekillenmiştir. Söz konusu beklenti dünyayı dönüştürmek için bilim yapmak değil marifetullah bağlamında dünyayı betimlemektir (Demir, 2015:

65). Batı Ortaçağı'nda ve Roger Bacon'ın bilimsel düşünme faaliyetinde ise doğayı/dünyayı betimleme kaygısından daha fazla olarak onu açıklamak ve matematiksel modelleme ile kurulacak neden-sonuç ilişkilerini teolojik etkiden uzaklaştırmak esas amaç durumundadır. Arapça'nın Kur'an ve Peygamberin dili olması nedeniyle müslümanlar arasında bir inanç ögesi olarak yüceliğine inanılması, İslâmî düşünce tarihinin de uzun yıllar Arapça yazılmasını beraberinde getirmiştir. 8. yüzyıla gelindiğinde Abbasi halifeliğinin ortaya çıkışı ile bilimsel anlamda önemli bir döneme girilmiştir. İslâmî düşünce tarihinin bu başlangıç döneminde Antik Yunan'daki bilimsel mahiyetteki literatürü fark eden âlimlerin tercüme faaliyetleri sayesinde felsefe de bilimlerle bu bilimlerin uygulamaları da Batı'dakine kıyasla daha ileride ve öncü konumunda olmuştur. Ayrıca İslâmî felsefi düşünce Batı'daki Ortaçağ Hristiyan felsefesine benzer olarak Antik çağın belirli otoritelerine başvurmuştur. Bunlardan başlıcaları Aristoteles ve Platon'dur. Bu çalışma kapsamında özellikle ön plâna çıkarılmak istenen yüzyıllardaki müzik tasavvuru, Aristoteles ve Platon'un felsefelerinin Ortaçağ İslâm dünyasına olan yansımalarından oldukça etkilenmiştir.

Ortaçağ İslâm Düşüncesinde Etkili Olan Bilim ve Uygulama Pratiklerinin Bir Yansıması Olarak Müziğin Nazari Anlatımında Marifetullahın Yeri (13. Ve 15. Yüzyıllar)

Feleklerin dönüşüne dayanan Pisagorcu nazariye İslâm âleminde özellikle tasavvufi çevrelerde yaygınlaşarak Türk Müziği nazari sistemleri içerisinde okuması yapılabilecek anlatımlara sahip olmuştur. Öztürk (2014) tarafından müzik bilimleri literatürüne kazandırılan “Daire/ Devir/ Şedd Modeli” kavramı tarihsel olarak bakıldığında ve belirli yüzyıllar içerisinde konuşulan nazari anlayışa bağlı olarak (13. yüzyıl nazari sistemini açıklama gücüne sahip olması bakımından da), Safiyüddin Urmevî'nin nazari görüşlerinin ön plânda olduğu bir anlatıya sahiptir denebilir. Söz konusu nazari sistem, felsefe tarihinde Milet Okulu olarak anılan, İzmir'in güneyinde Söke- Milas yolunun batısında ve bugünkü Balat koyunun yakınlarındaki Milet kentinde başlayan; gezginler ve tacirler aracılığıyla Dünya'ya yayılan düşünce sistemlerinin ilk menşei denebilecek bir kimliğe sahiptir. Bu okulun ilk temsilcisi olan Thales'ten başlamak üzere bilim tarihinde İtalya kıyılarında bilimi yeşerten düşünme biçiminin en önemli temsilcisi Pisagor'a kadar ortaya çıkan en önemli olgulardan biri bir kuram dâhilinde bilgi üretme pratiğini kazanmaktır. Bu çalışma kapsamında Yunan filozof ve bilginlerinden olan

Pisagor'un dinî ve mistik niteliklere sahip olan bilim topluluğu ile özdeşleşen felsefî düşünme biçimleri önem arz etmektedir. Pisagor ve pisagorcular, Hintlilerde olduğu gibi ruhun son nefesle bedeni terk ettiğine inanmaktaydılar. Topluluğun esas amacı “Öbür Dünya” inancına sahip mistik eğilimli ve bununla birlikte bilimin gelişme evreleri açısından önemli olan bilgileri üretmektir. Bu bilgilerden biri olarak ifade edilebilecek olan harmonik orantı düşüncesi, etkileri astronomi bilimine kadar uzanan geniş tesirli bir düşünce sistemidir. Bu sistemde gök cisimlerinin, müzikteki aralıklara göre sıralandıkları ve dolanımları sırasında her birinin harmonik sesler çıkardıkları, bu seslerin ise evrenin kendine özgü müziğini oluşturduğu savlanmaktadır (Tekeli, 2011: 23, 27). Lakin ölümlülerin kulakları bu müziği işitememektedir. Pisagor ve takipçilerinin bilginin topluluk içinde paylaşılmasına fakat topluluk dışındakilerle paylaşılmasının doğru olmayacağına ilişkin görüşleri etkili olmaktadır ki “evrenin müziği ölümlülerin işitecekleri bir şey değildir” şeklinde tasavvur edilmiştir. Bununla birlikte esas maksadın felsefe ilminde ehil olmayan kimselerce bu görüşlerin yanlış kullanımını engellemek olduğu bilinmektedir. Öyle ki “Pisagor'un anlayışına göre, bu bilgilerin kâğıda ve yazıya dökülmesinden daha ziyade, gereklerinin fiilen hayatın içine amel-i sâlihler olarak yansıtılması önem taşımaktaydı. Pisagor, Allah katında hakîm bir şahıs için asıl makbul olanın hakîmin sözlerinin değil, fiillerinin olduğunu ifade etmekteydi” (Yaman, 2010: 203). Pisagorcuların Safiyüddin Urmevî'nin nazari sistemine kaynaklık eden düalist evren anlayışı ve göklerin müziği hususu Gökberk (2011) tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

Pisagorcuların bilim alanındaki en büyük başarıları astronomidedir. İlk defa olarak yeri, evrenin merkezi olmaktan çıkarmışlar, onu küre şeklinde düşünmüşler, yerin evrenin ortasındaki görünmeyen merkezi ateşin etrafında dolandığını söylemişlerdir. Merkezin ateşin etrafında batıdan doğuya olmak üzere on tane gök cismi sphairos'lara (saydam kürelere) takılmış olarak dönmektedir: Yer, karşıyer, güneş, ay o zaman bilinen beş gezegen ile duran yıldızlar gökü. Güneş tutulması, ay, yer ile güneşin arasına girince, ay tutulması da yerin ya da karşıyerin gölgesi ay üzerine düşünceler olur. Bütün hızla giden şeyler bir ses çıkarırlar, dolayısıyla yıldızlar bir ses çıkarırlar; bu sesin yüksekliği yıldızın merkezi ateşe olan uzaklığı ile orantılıdır.

Böylece göklerin de bir musikisi vardır ama bunu sıradan ölümlüler işitemezler (Gökberk, 2011: 30).

Pisagor ve pisagorcuların astronomi ve müzik ile ilgili olarak ortaya koydukları sistemli, felsefî düşünme biçimine ise müzik bilimi açısından zorunlu bir postulat olarak yaklaşmamak gerekir. Çünkü buradaki esas, felsefenin bilimsel bir nitelik kazanma yolunda kümülatif olarak ilerleyen bir doğa felsefesine dayanmasıdır. Pisagorcucu felsefî düşüncesinin temelinde de matematik orantılar ile açıklanan bir doğa mefhumu yer almaktadır.

Yunan felsefesinin önemli bir kesiti olan ve sayı metafiziğine dayanan Pisagorcucu nazariyat anlayışına göre temellendirilen 13. yüzyıl nazariyat sisteminin temelinde, Antik Yunan'ın müzik nazariyatı anlatımının önemli bir unsuru olan tetrakordlar vardır. Tetrakordlar makamın doğurucu dizisini saptamakta ayırıcı bir unsurdur. Bir tetrakordun başındaki ve sonundaki sesin makamsal açıdan önemi de daha fazla olmaktadır. Öyle ki tetrakordun başındaki ve sonundaki sesler değişmezler. Ancak aradaki seslerin değişmesi ile farklı biçimlerde dörtlüler elde edilebilmektedir (Özgür, 2001: 170, 171). Esen'in Öklid'in monokord yöntemine dayandığını söylediği bu nazariyat modeli, Safiyüddin'in kendi zamanında sistemci okulun nazari anlayışını oluştururken istifade ettiği bir model konumundadır. Nitekim sistemci okulun nazari görüşü çerçevesinde de temelde devir kavramına dayanan "Dörtlü cinslerin temel durumda olduğu, önce dörtlü cinslerin, ardından bunlara tanini aralığının eklendiği beşliler ve daha sonra da dörtlü ve beşlilerin birleşimlerinden elde edilen sekizli daireler elde edilmesine" dayanan bir nazariyat anlatımı söz konusudur (Esen, 2022: 137).

Birinci bölümde bahsedildiği üzere 13. yüzyılın müzik nazariyatı çalışmalarına etkisi olduğu olduğu savlanan meşşai doktorini ve müziğe etkileri bağlamında Aristoteles'in felsefî düşünme izleğinin tuttuğu yolda; müziği ölçmeye yarayan bir yöntem ile pratikte var olan müzik arasındaki açıklığı kapatmaktan ziyade "öngörülmüş deneysel ölçümlerden hareketle müzik pratiğini açıklamak ve sınıflandırmak amaçlanmıştır (Öztürk, 2014). Bu amaçla hareket eden Safiyüddin Urmevî meşşai doktrinine uyan bir perspektiften müzik nazariyatı hakkında çalışmalar yapmıştır denebilir. Burada meşşai geleneği hatırlatmaktaki esas amaç kelâm ilmi bağlamındaki marifetullah inancına dayanan bir nazari anlatımın olduğunu vurgulamaktır. Birinci bölümde kelâm ilmi bağlamında marifetullah nazariyesi başlığında anlatıldığı üzere ve Uludağ'ın kısa fakat özsel tanımında kelâm; şeriata ve nassa dayalı akılcılıktır. 13. yüzyılın bilimsel çalışmalar yapan, felsefeler üreten ve müzik nazariyatı hakkında yazan âlimlerinin İslâm dininin hüküm sürdüğü bir coğrafyada yaşamaları nedeniyle dinsel etkiyi çalışmalarında

hangi boyutlarıyla gösterdikleri bazen aşikâr olabiliyorken bazen de belirli bilgi aktlarına ve bu aktların birbirleriyle olan ilişkisine bağlı olabilmektedir. Öztürk'ün devir modeli olarak tanımladığı ve Sistemci Okul açısından önemli bir konumda olan Safiyüddin Urmevî'nin kaleme aldığı iki edvârında (bunlardan biri Kitab'ül Edvâr diğeri ise Şerefiyye Risalesi olmak durumundadır) görülmektedir ki devir modelini şekillendiren esas düşünme sistemi bilgi aktları arasında özellikle öznenin nesne hakkındaki bilgileri mantıksal bir bilgi türü olarak açıklaması anlamındaki açıklama aktına uygun bir üslubu muhafaza etmektedir. Safiyüddin'in kullandığı terimler de buna paralel olarak sınıflandırıcı ve teorik olarak açıklayıcı terimler olmuş ve bu terimlerle kurulan nazari bilgilere yönelik bir müzik nazariyesi anlatımı sunmuştur (Öztürk, 2021: 23). Bununla birlikte bu çalışma açısından önemli görülen hususun daha çok astronomi, fen ilimleri ve felsefe hakkında eserleri ile tanınan Nasîrüddin Tûsî ile Safiyüddin Urmevî arasındaki ilişkiden kaynaklanabileceği düşünülmektedir. Kitâbü'l Edvâr'ın başlangıcında Uygun'un aktardığı üzere Safiyüddin'in müzik nazariyatı çalışması yapması için kendisini Tusî'nin teşvik ettiği edvârda açıkça belirtilmese de E nüshasının 79. bendinde sayfa kenarına düşülen bir not ile açık edilmiştir (Urmevî, 1999: 133). Söz konusu ilişki ise Tusî'nin felsefî kelâm geleneğinin temsilcilerinden ve dahi İmmâmiye içerisinde felsefî kelâmın kurucusu olması nedeniyle kurulabilmektedir. Tusî'nin düşünce hayatında meşşâî felsefesinin ve felsefî kelâmın etkili olduğu dönemde bu alanlarla ilgili eserler yazdığı bilinmektedir. Meşşâî felsefesi ile kelâmın üzerinde birlikte çalışılması gereği Gazzâlî'den bu yana beliren bir düşüncedir. Ancak Gazzâlî'de meşşâî geleneğe bağlı İslâm felsefesi ve filozoflarına bir tepkisellik de söz konusudur. Tusî ise meşşâî geleneğe karşı bir tepkisellik geliştirmemiş Tecrîdü'l-i 'Tikâd adlı eserinde felsefe ve kelâmın konularını bir ve aynı olarak ele almıştır. Bu noktada içlerinde Taşköprüzâde'nin de olduğu pek çok yazarın meşşâî felsefesiyle kelâmı birleştiren kişinin Tusî olduğunu söylediği bilinmektedir.³

Safiyüddin'in nazariyat modeli matematiksel modelleme konusunda esas etkiyi mistik ve dahi dini bir felsefe yapan pisagorcu felsefeden alırken meşşâî felsefenin ve kelâmın birlikte işletilen düşünce ufkunun bir uzantısı olarak düşünülebilmektedir. İslâm dünyasındaki âlimler açısından dini temele alan felsefeler ortaya koymak, müzik anlatılarında dahi bu temeli

³ <https://islamansiklopedisi.org.tr/tusi-nasiruddin>

korumaya çalışmak yeni olmamakla birlikte çalışma alanındaki rüştünü ıspat etmenin dini kaidelerden uzaklaşmamakla da yakından ilişkisi vardır. İslâm dini açısından da oldukça merkezi bir konumda olan marifetullah nazariyesi de bilgi denilen marifetin ilkin Allah'ın bilgisinin edilmesi anlamına gelmesi nedeniyle insanın neyi bilebileceği ve açıklayabileceği konusuna bir sınır çizmektedir. Bu husus felsefenin ve kelâmcıların da özel olarak tartıştıkları bir konudur. Bu sebeple de söz konusu yüzyıldaki nazari çalışmaların felsefi boyuttaki bilgiye yönelme davranışı açıklığa kavuşmaktadır. Safiyüddin, özellikle Tusî'nin meşşai felsefeye ve marifetullah nazariyesinin kelâm ilmi içerisindeki tanımına dayanan bir ilmi düşünme pratiğine sahiptir. Safiyüddin eseri *Kitabü'l Edvârî* yazma konusunda kendisini teşvik eden Tusî'nin mantık, felsefe, kelâm, ahlâk, matematik ve astronomi hakkındaki bilgi ve tecrübelerinden muhakkak istifade etmiş olmalıdır ki nazariyat anlatımında da matematiksel ve astronomik bir anlatıma başvurmuştur.

15. yüzyıla gelindiğinde ise makam modeli ön plâna çıkmaktadır. 15. yüzyılda müzik nazariyatı alanında eserler ortaya koyan nazariyatçılar bu modele yaklaşım biçimleri bakımında kendi içlerinde ayrılmaktadırlar. Abdülkâdir Merâgî, Lâdikli Mehmet Çelebî, Fettullah Mümin Şirvanî, Alişâh bin Hacı Bûke kendilerinden önceki sistemci okulun nazari yaklaşımıyla örtüşen bir anlatımı benimserlerken, Yusuf bin Nizâmeddin Kırşehrî, Hızır bin Abdullah ve Seydî ise çalgı üzerindeki düzen pratiğiyle örtüşmeyen bir nazari anlatıdan kaçınmışlardır. Bu modelin ayırıcı unsuru olarak tasavvuf ilminden ve bu ilim içerisinde müzik neveleri bakımından dini müzik yerine semâ tabiri altında toplanan sufi ıstılahtan söz edilebilmektedir (Öztürk, 2021: 34). Çalışmanın bu başlığı altında ikinci olarak 15. yüzyılda anlatılagelen makam modeline dayalı nazari yaklaşımın tasavvufi marifetullah esasına dayandığı iddia edildiği içindir ki tasavvufi semâ anlayışından kısaca bahsedilecektir. Sûfiler sema deyimini genellikle ölçülü ses ve hoş sadâ anlamına gelen müzik yerine kullanılmaktadırlar. Kainatı Allah'ın tecellisi olarak gören mutasavvıflar, bütün seslerde müzikal anlamda bir ahenk görmüşlerdir. Tasavvufta semâ müzikten çok daha geniş kapsamlı bir mana içerecek biçimde kullanılmıştır. Vecd ise semânın bir parçası, ölçülü ve ahanekli harekettir.

Gazâlî bu meseleyi *Kitabü Âdâbi's Semâ' Ve'l-Vecd* başlığı altında incelemiştir. Nitekim ölçülü hareketleri seslerle bir arada düşünmek icab etmektedir. Onun için vecd, semânın meyvesi olan

bir haldir. Semâ dinlemenin bir neticesi olarak Hak Teala tarafından gelen bir mânâdır. Semâ yapan bu manayı kendinde bulur (vecd). Bu buluşa veca adı verilir. Vecd ise iki türlü sonuç doğurur: Bilgi (marifet, irfan, keşf, ilham, feyz) ve hâl (Uludağ, 2020: 172).

Makam modeli, sufilerin benimsedikleri bâtinî yaklaşıma ve bu yaklaşımın 15. yüzyıldaki Türk Müziği nazari sistemine etkisiyle örtüşen bir anlatıma sahiptir. Nitekim Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde ilkin Empedokles tarafından ileri sürülen ve Platon tarafından benimsenip Timaious diyalogunda ele alınan dört unsur anlayışına (İslâm dünyasındaki karşılığı ile anasır-ı erbaa anlayışı) bağlı kalarak ve sistemci okuldan farklı olarak İşraki felsefeye ve marifetullahın tasavvuf ilmi bağlamındaki anlayışına dayalı bir anlatımla müzik nazariyatı hakkında yazmaktadır.

Risâle-i Mûsikî, Sistemci Okul açısından temel bir konu niteliğindeki mûsikî matematiğine hiç değinmediği gibi kozmolojik, ezoterik ve sembolik bakımlardan da özgün ifadelerle sahiptir. On iki makam, dört şube, yedi avaze, -tarifi verilen- elli üç (ancak ismen zikredilen elli yedi) terkib ve on dokuz usul hakkında bilgi veren Kırşehirli, dört unsurlu ve bâtinî karakterde bir nazari anlayışa bağlı kalır (Öztürk, O. Murat, ed., 2014: 13).

15. yüzyıl nazari yaklaşımında perdelere aralık temelli yaklaşımdan daha çok, perdelerin makama yönelik ilişkileri önemsenmiştir (Aydar, 2018: 186). Bu bakımdan müziğin ilmi kısmı kadar ameli kısmının da önemsendiği makam anlatımı, işrakî felsefe geleneği esas alınarak marifetullahın tasavvuf ilmi açısından daha önemli görülen bâtin bilgileri daha fazla içermektedir.

Sonuç Yerine: Dünya'yı ve Ukbâ'yı Anlayış ve Algılayış Biçimi Bakımından Marifetullah ve Müzik

İslâmî Türk siyasi sisteminde ilimlerin ve sanatların sosyo-ekonomik temelleri, Batı toplumlarından ayrılan, kendine özgü bir düşünce yapısı üzerinde atılmıştır. Batı siyasi düşüncesinde üretilen teoriler zaman zaman İslâmî Türk İlim ve Sanat anlayışını ortaya koymak için kullanılsa da esas itibarıyla yönetenler ve yönetilenler ekseninde bir ilim ve sanat mahsulâtı olduğu idrakiyle hareket edilmedikçe ilimlerin ve sanatların asıl muhatapları ile karşılaşmak güçleşecektir. Nitekim söz konusu yöneten ve yönetilenler ekseninde gelişme gösteren kültürel yapının da bu bağlamda

Nizam-ı Âlem düşüncesiyle örtüşmesi, bilgi üretmek ve yaymak ihtiyacına şüpheyile bakmak gerektiği fikri her daim gündemde tutulmalıdır. Bu çalışmaya konu olan yüzyıllar içerisinde İslâmî devlet yapısı özelinde Nizam-ı Âlem düşünce yapısının ilimler ve sanatlar açısından kritik olan şu noktasını hatırlatmak gerekmektedir. Nizam-ı Âlem düşüncesinin hâkim olduğu İslâm devletlerinde ne ilim bilime, ne de sanat tekniğe benzememektedir. Aralarındaki belirgin farkları kabul ederek yola çıkmak İslâmî Türk toplumunun tarihsel tecrübesini zamanının hem içinde hem de dışında denilebilecek bir anlam dünyası nazarında görebilmeyi mümkün kılmaktadır. Zamanının içinde denebilecek anlam dünyası ile kastedilen nazar; Karanlık Çağ'ını yaşayan Avrupa karşısında 7. yüzyılda yeni bir din, İslâm dini ile tanışan ve 8. yüzyıl itibarıyla da dünyanın entelektüel liderleri olan Müslümanların Orta Çağın duygu ve düşünce biçimi bakımından dinleşen düşünme sürecinin görülebildiği en belirgin örnek olmasıdır. (Unat, 2019). Zamanının dışında kalan anlam dünyasını oluşturan temel unsur ise İslâmî karakterli toplumsal tarihe bakıldığında iktidar sahiplerinin çeşitli sebeplerle ilimi, bilimi, teknolojiyi ve dahi sanatları kendi şahsi tarihsel tecrübelerini oluşturmak için aracı olarak kullanmalarıdır. Batılı ülkelerde de söz konusu unsur bilimsel ve teknolojik etkinliğin seyrini etkilemiş olsa da İslâmî Türk toplumu açısından kendine özgü denebilecek bir tarihsel tecrübe oluşturma çabası dikkat çekmektedir. İktidarların söz konusu bilgi üretme alanlarına ilişkin yaklaşımları âlimlerin ve sanatkârların üretecekleri bilginin türünü doğrudan belirlemiştir. Ancak bilginin türü ne olursa olsun yöneldiği hedef tek olmuştur ve bu hedef de İslâm toplumunu Batılı toplumların tarihsel tecrübelerinden ayırmıştır. Marifetullaha ulaşmak ve Nizâm-ı Âlem'i ümmet içinde yerleştirmek gayesi bir iktidar ideolojisi olarak İslâm toplumunun tarihsel anlatısında yerini almıştır (Demir, 2018: 20). Dünya'yı ve Ukbâ'yı anlayış ve algılayış biçimi bakımından düşünsel faaliyetlerin ve bu düşünsel faaliyetlerin önemli bir kısmını oluşturan bilimsel faaliyetlerin bu bağlamda gerçekleştirildiği söylenebilir. Bu minvalde müzikte sanatsal yaratımın ne olması gerektiği ve müzik anlatımının nazari temellerinin hangi teori çerçevesinde kurulması gerektiği üzerinde söz konusu anlayışın ve algılayışın etkisi büyüktür. Bu bağlamda denebilir ki; İslâmî Türk topluluklarında en temelde marifetullah nazariyesinin etkileri vardır ve müzik nazariyatı hakkında yazan âlimlerin de marifetullaha erişme gayeleri ortaktır.

KAYNAKÇA

Arıcıoğlu, D. (2009). Tasavvuf- Mûsikî Münasebeti. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı.

Arslan, A. (2009), İlkçağ Felsefe Tarihi, 1. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Atay, H. (1967). İslam'da Olgun İnsan (İnsan-ı Kamil). Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 155-171.

Aydar, D. (2018). Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış. Bilig, 179, 196.

Chris Horner, E. W. (2011), Felsefe Aracılığıyla Düşünme, Phoenix. Ankara .

Çüçen, K. (2001). Bilgi Felsefesi, Asa Yayınları, Bursa.

Demir, R. (2015). Nerede Hata Yaptık? Lotus Yayınevi, İstanbul.

Demir, R. (2018). Bilim ve İktidar, Lotus Yayınevi, İstanbul.

Esen, H. C. (2022). Yeni Platonculuğun Osmanlı Mûsikî Nazariyatı Modelleri Üzerindeki Etkileri. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Gazzâlî. (2020). Müzik ve Manevi Coşku. (M. Serdar, Çev.) İlke Yayıncılık, İstanbul.

Gökberk, M. (2011). Felsefe Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul.

İbiş, F. (2023). Kelâmın Felsefileşme Süreci. Kader Din Araştırmaları Dergisi, 225, 245.

Kaygın, S. (2019). Orta Çağ İslam Düşünce Dünyası'nın Roger Bacon'un Varlık Anlayışına Etkileri. Erdem, 127- 150.

Kuşeyrî, A. (2021). Kuşeyrî Risâlesi. (S. Uludağ, Çev.), Dergâh Yayınları, İstanbul.

Nizameddin, K. Y. (2014). Risâle-i Mûsikî. (U. Sezikli, Çev.) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Özcan, A. Ü. (2021). Tasavvuf'ta Marifetullah Anlayışı. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 748-767.

Özgür, Ü. (2001). Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi , 169, 178.

Öztürk, O. M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi Ve Makam İlişkisinin Analizi Ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım:Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, O. M. (2021). Makam Nazariyat Tarihinde Başlıca Gelenek ve Modeller, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.

Sayılı, A. (2011). Ortaçağ İslâm Dünyasında Yüksek Öğretim Medrese. (R. Duran, Çev.). Öncü Basımevi, Ankara.

Sevim Tekeli, E. K. (2011). Bilim Tarihine Giriş, Nobel Yayıncılık, Ankara.

Şaşa, M. (2017). Kelam ve Tasavvuf Açısından Marifetullah. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uludağ, S. (2014). Osmanlı Dönemi Tasavvuf Düşüncesinin Bazı Temel Kaynakları. (A. Y. Ocak, Dü.) Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, s. 21-49. Uludağ, S. (2020). İslam Açısından Müzik ve Sema, Kabalıcı, İstanbul.

Unat, Y. (2019). Ortaçağ İslâm Dünyasında Bilim ve Batıya Etkileri. Uluslararası İslam Bilim Tarihi ve Fuat Sezgin Sempozyumu Bildirileri, (s. 137165). Diyarbakır.

Urmevî, S. (1999). Kitâbü'l-Edvâr. (M. N. Uygun, Çev.), Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

Yaman, H. (2010). Mişkât-ı Nübüvvetten Hikmetin Beş Sütununa:İslam Felsefe Tarihinin Mâhiyeti ve Dinî Muhtevası Üzerine. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 195, 212.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/tusi-nasiruddin>

UZUN SOLUKLU ESERLERİN SIK İCRA EDİLMEMESİNİN NEDENLERİNE İLİŞKİN TESPİTLER, FİHRİST-İ MAKAMAT ÖRNEĞİ

Yağmur Ada PARLAKÇI

Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı

Özet: Köklü bir geçmişe sahip olan Türk müziği bestekârlar, icracılar ve yazılı kaynakların aktarımıyla günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Tarihsel süreç içerisinde bu aktarımda birtakım gelişmeler ve değişimler de meydana gelmiştir. Bu değişimler arasında icracıların, Türk müziği klasik üslûbunun aktarımında önemli rol oynayan uzun soluklu eserleri genellikle tercih etmedikleri görülmektedir.

Hacı Arif Bey ve Şevki Beyle başlayan şarkı formuna ilginin artması, “Sanat, sanat içindir” düşüncesi yerine; “sanat, toplum içindir” düşüncesinin daha çok benimsenmeye başlaması,

Sanatçıların güncel ve popüler eserlerle kısa sürede tanınma arzusu gibi popülist kaygılarının olması,

Meşk eğitim kültürü içerisinde ezbere alınarak icra edilen beste, kâr, ağır semai ve yürük semai gibi formları, modern eğitim sistemine geçildikten sonra notaya bakarak okuma alışkanlığının gelişmesi,

Mevlevî ayini gibi tasavvufî sanat müziği örneklerinin belirli amaca yönelik olarak, genellikle yılın belirli dönemlerinde (Mevlâna’yı anma etkinlikleri kapsamında) icra edilmesi bu duruma yol açan nedenler olarak karşımızda çıkmaktadır. Ahmet Avni Konuk’un 119 makamda bestelediği Fihrist-i Makamat adlı eseri, uzun soluklu eserlerin önemli örneklerinden biri olarak görülmektedir. Bu eser bazı teorisyenlerce Kâr-ı Nâtık olarak isimlendirilmektedir ancak eserin “küpe” olarak isimlendirilen bölümlerden oluşması, her küpede farklı usûlün kullanılmış olması Kâr-ı Nâtık formunun kurgusu ile bağdaşmamaktadır. Mûsikî edebiyatımızın içinde yer

alan bu eserin eğitim amaçlı olarak konservatuvarların müfredatına alınması, yapısındaki çeşitlilik, ezgi ve usûl zenginliğinden dolayı müzik icra kurumlarında daha sık icra edilmesi önem arz etmektedir.

Anahtar Sözcükler: Form, eser, meşk, makam, kültür-sanat, Ahmet Avni Konuk, Fihrist-i Makamat

Abstract: Turkish music, which has a deep-rooted history, has continued its existence until today with the transfer of composers, performers and written sources. Some developments and changes have occurred in this transfer throughout the historical process. Among these changes, it is seen that performers generally do not prefer long-lasting works that play an important role in the transmission of the classical style of Turkish music.

Increasing interest in the song form that started with Hacı Arif Bey and Şevki Bey, Instead of the idea of “art is for art’s sake”; The idea of “art is for society” has become more widely adopted,

Artists have populist concerns such as the desire to be recognized in a short time with current and popular works,

Forms such as beste, kar, heavy semai and yuruk semai, which are performed by heart within the meşk education culture, after the transition to the modern education system, the habit of reading by looking at notes developed,

The reasons for this situation are that examples of Sufi art music, such as the Mevlevi ritual, are performed for a specific purpose, usually at certain times of the year (within the scope of events commemorating Mevlana).

Ahmet Avni Konuk’s work titled Fihrist-i Makamat, composed in 119 makams, is seen as one of the important examples of long-lasting works. This work is called

Kâr-ı Nâtik by some theorists, but the fact that the work consists of sections called “küpe” and a different style is used in each küpe is incompatible with the fiction of the Kâr-ı Nâtik genre. It is important that this work, which is included in our musical literature, be included in the curriculum of conservatories for educational purposes and performed more frequently in music performance institutions due to the diversity in its structure, richness of melodies and rhythms.

Keywords: Form, work, practice, maqam, art and culture, Ahmet Avni Konuk, Fihrist-i Makamat

GİRİŞ

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk müziği bestekârlar, icracılar ve yazılı kaynakların aktarımıyla günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Dünya müziğinde olduğu gibi; Türk müziğinde de çalgısal ve sözel eser formları yer almaktadır. Cinuçen Tanrıkorur form kavramını “Dünyanın her çeşit edebiyatında, Doğuda olsun, Batıda olsun, nasıl zaman içinde oluşmuş, yazar veya şairlerin kurallarına uymak durumunda bulundukları edebi kalıplar varsa, çeşitli müziklerde de yine zaman içinde oluşmuş, bestecilerin ilhamlarını ses sanatına dökerken uymak durumunda bulundukları beste kalıpları vardır. Bu kalıpların adına Fransızcadan aldığımız bir terimle “form” diyoruz” şeklinde tarif etmiştir (Tanrıkorur, 2003: 47). Çalgısal ve sözel formdaki çeşitliliği ile Türk müziği, repertuvarının zenginliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Türk müziğinin sözlü ve lâ dini eser formları arasında yer alan kâr, beste, şarkı, ağır semai, yürük semai üslup-tavır, bestelendikleri dönemin özellik ve anlayışını aktarımda adeta köprü görevi görmüştür.

Tarihsel süreç içerisinde bu aktarımda birtakım gelişmeler ve değişimler de meydana gelmiştir. Bu değişimlerin başında günümüz icracılarının, Türk müziği klasik üslûbunun aktarımında önemli rol oynayan uzun soluklu eser formlarını genellikle tercih etmedikleri görülmektedir.

19. Yüzyıldan itibaren etkisini gösteren batılılaşma hareketlerinin etkisi ile Hacı Arif Bey ve Şevki Bey ile başlayan şarkı formu oldukça rağbet görmüştür (Tohumcu, 2009: 711). Şarkı formuna artan ilgiyle gelenekten gelen “Fasl-ı Atik” yerini “Fasl-ı Cedid”e bırakmış, uzun soluklu eser beste ve icrasından uzaklaşmıştır. Cumhuriyet döneminin başlarında daha sade, neoklasik eserler tercih edilirken; günümüze doğru gelindikçe ezgisel ve ritmik yapının tekdüze olması, “yorum” adı altında eser kimliğinden uzaklaşılması gibi olumsuz sonuçlar görülmektedir. Bununla birlikte “Fantezi” olarak adlandırılan şarkılar da günümüzde gerek toplum nezdinde gerekse bestekârlar ve sanatçılar nezdinde oldukça popüler olmuştur.

Latince kökenli fantezi kelimesinin orijinali ‘fantisie’ şeklinde yazılır. Fantastik sözcüğü ile aynı kökten türemiş olan sözcük kullanıldığı yere göre birçok farklı anlama gelebilir. Örneğin müzik sanatında ‘arabesk - fantezi’ şeklinde kullanılan kelime klasik müziğin belli başlı kurallarına uymadan bestelenen şarkı demektir (Milliyet, 2021).

Bu durum Türk müziğinde yozlaşmaya ve ulusal kültür bilincinin giderek yok olmasına neden olan önemli bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan meşk eğitim kültürü içerisinde ezbere alınarak icra edilen beste, kâr, ağır semai ve yürük semai gibi formları, modern eğitim sistemine geçildikten sonra notaya bakarak okuma alışkanlığının gelişmesi, bazı sanat kurumlarında, eğitim kurumlarında, çeşitli koro kuruluşlarında neoklasik, öğrenilmesi ve icrası daha kolay olarak kabul gören, klasik üsluptan uzak ve ağırlıklı olarak şarkı formunda bestelenmiş eserler icra ediliyor olması, klasik Türk müziğinin icrası ve spesifik kültürel aktarımını olumsuz olarak etkilemektedir.

17. ve 18. yüzyıllarda ortaya çıkan klasisizm akımı her ne kadar tiyatro ve edebiyat ağırlıklı olarak kullanılsa da müzikal değerlendirme bakımından kullanılması yerinde olacaktır (Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri, 2023). Bu bağlamda Klasisizmin temel anlayış özelliği olan “Sanat, sanat içindir” düşüncesi (Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Kaynak Sitesi, 2023) yerine; “sanat, toplum içindir” düşüncesinin daha çok benimsenmeye başlaması, sanatçıların güncel ve popüler eserlerle kısa sürede tanınma arzusu gibi popülist kaygılarının olması da gerek toplumun gerekse icracıların uzun soluklu eserlerden uzaklaşmasına neden olan etmenler arasında yer almaktadır.

YÖNTEM

Konuya ilişkin literatür taraması yapılmış olup; konunun örneklemini oluşturan Fihrist-i Makamat adlı eserin farklı nüshaları edisyon-kritik yöntemiyle incelenerek en doğru nüshası tespit edilmiştir.

AHMET AVNİ KONUK (1868-1938)



Görsel 1.1. Ahmet Avni Konuk

Kaynak: Ahmed Avni Konuk web sayfası (2023)

1285/1868 İstanbul’da doğdu. İbtidâî mektebini bitirdikten sonra Galata Rüşdiyesine girdi. Buradan Darüşşafaka’ya geçti. On yaşlarında iken önce babasını sonra annesini kaybetti. Darüşşafaka’dan mezun olduktan sonra cami derslerine devam ederek icazet aldı. Hıfzını ikmal etti (tamamladı). Bu arada Mevlevî Tarikatı’na intisab etti. Mürşidi Mesnevîhân Selânikli Es’ad Dede’den (ö. 1329/1911) Mesnevî okuyup icazet aldı. 1890 tarihinde posta memurluğuna tayin oldu. Bu sıralarda Mekteb-i Hukûk-ı Şâhâne’ye girdi. 1898’de birincilikle mezun oldu. Arapça, Farsça ve Fransızca öğrendi. Posta Umum Müdür Muavirligi ve Hukuk Müşavirliği vazifelerinde bulunup, Mayıs 1933’te emekliye ayrıldı. Zekâî Dede’den mûsikî dersleri aldı. Nota bilmemekle beraber iyi bir hânende ve bestekâr idi. Eserleri bütün incelikleriyle hafızasında tutardı. Dilkeşîde ve Bend-i Hisâr isimli makamları terkip etti. 20 Mart 1938’de vefat etti. Kabri Merkez Efendi Kabristanı’ndadır (kitapyurdu.com, 2023).

ESERLERİ 1- Mûsıkî Eserleri

40 civarında eser bestelemiştir. Dilkeşîde ve Bend-i Hisar adlı iki makam terkip etmiştir. Fihrist-i Makamat, 119 makamdan oluşan en uzun eseridir. Bu eserinde unutulmuş ya da kullanılmayan makamlardan örnekler vermiştir (Karaosmanoğlu, 2007: 4).

Âyinleri:

Bûselikaşîran Mevlevî Âyini
Dilkeşîde Mevlevî Âyini
Rûy-i Arak Mevlevî Âyini

Kârları:

Hicaz: Şevk-i Hayâlinle Münbasit Oldum (Fer Usulünde)
Sûz-i Dil: Ey Bülbül-i Hoş Nevâ Hâmuş Ol (Hafif Usulünde)
Şehnâz: Hezec Usulünde

Besteleri:

Acemaşîran: Ey Nihâl-i İşve Meftûn-i Cemalindir Gönül (Berefşan Usulünde)
Arabân: Ey Nev-Nihâl-i İşve Aşkınla Kârım Efgân (Lenkfahte Usulünde)
Beyatî-Arabânbûselik: Gönülde Şevk-i Nihânım Tenimde Cânımsın (Lenkfahte Usulünde)
Dilkeşîde: Cemâl-i Dilkeşîni Afitâba Benzettim (Zencir Usulünde)
Dil Zülfüne Bend Oldu Ey Gonca Dehânım Gel (Lenkfahte Usulünde)
Rahatü'l Ervâh: Fikrimde Hayalin Güzelim Şîve Nümâdır (Hezec Usulünde)
Nûr-ı Hattın Sevdiğim Her Bir Hâyale Can Verir (Darb-ı Türkî Usulünde)

Ağır Semâileri:

Acemaşîran: Gönül Fikr-i Visâlinle Neşêden Kaldı (Aksak Semai Usulünde)
Dilkeşhâverân: Aşkınla Gonül Bülbül-i Şûride-ser Oldu (Sengin Semâi Usulünde)
Dilkeşîde: Yine Bir Âh Ederek Gülşeni Haşak Ettim (Aksak Semâi Usulünde)

Usulünde)

Kürdilihicazkâr: Aman Ey Sâkı-i Gül Çehre Derdim Var (Aksak Semâi Usulünde)

Rahâtü'l Ervâh: Aksak Semâi Usulünde

Yürük Semâileri:

Acemaşîran: Ey Gonca Senin Derdinle Âh Ederim Ben

Arabân: Uşşâka Nâzı Ol Güzelin Bir Edâsıdır Beyâtî-Arabânbûselik:
Şivekârım Gözlerin Bûsa Bedel

Dilkeşîde: Âh-ı Seherim Nâle-i Bülbül Gibi Dil-suz Rahâtü'l Ervâh

Şarkıları:

Arabân: Elimde Sâgâr Ah Pertev-nisarım (Aksak Usulünde)

Arazbâr: Senin Aşkınla Çâk Oldum (Ağır Düyek Usulünde)

Bestenigâr: Bakmaz Mahsusane Rûy-i Zerdime (Aksak Usulünde)

Dil Meylederek Zülf-i Perişânına Cânâ (Sofyan Usulünde)

Nev-bahâr Oldu Hırâm Eyler Nihalân-ı Çemen (Ağır Aksak Usulünde)

Dilkeşîde: Sevdiğim Lûtfunla Oldum Haste-dil (Ağır Aksak Usulünde)

Hüzzam: Neş'e-i Zevk-ı Dilim Ah Câm-ı İhsânındadır (Aksak Usulünde)

Karcığâr: Ey Dilber-i Şen Sevdim Seni Ben (Aksak Usulünde)

Mâye: Zannedersin ki Mensubdur Dîdeme (Aksak Usulünde)

Muhayyer: Dihânesini Yıktı O Mestâne Nigâhın (Sengin Semai Usulünde)

Fırkat-ı Hicrimle Sînem Dağlarım (Düyek Usulünde)

Sipihr: Bilmem Seni Cânâ Nesin (Düyek Usulünde)

Şehnâzbûselik: Ey Gül-i Nevrestem Üzme Bendeni Bin Naz (Aksak Usulünde)

Sûzinâk: Gönül Ferhân Gibi Efkâra Daldı (Curcuna Usulünde)

Sûzidil: Mest-i Nâzım Serzenişlerdir Gâmım Efzûn (Devr-î Hindî Usulünde)

Şevk-idil: Oldu Gönlüm Şimdi Şem-i Hüsnünün Pervânesi
(Aksak Usulünde)

2-Edebi Eserleri

Bestelediği âyinler mevlevihânelerde icra edilen Ahmet Avni Konuk aynı zamanda bir tasavvuf bilgini idi. Bu konudaki en önemli eserleri; Mevlânâ

Celâleddin-i Rûmî'nin Mesnevî Tercümesi ve şerhi ile Muhyiddin-i Arabî'nin Füsusu'l- Hikem adlı eserinin tercümesi ve şerhidir. Ayrıca Muhyiddin-i Arabî'nin Tedbiratü'l İlâbiye'sini ve Fahreddin İraki'nin Lemaat'ı'nı Türkçeye çevirmiştir.

Selânikli Esad Dede'den tasavvuf, Zekâi Dede'den mûsıkî meşk eden ve klasik Türk mûsıkîsinin klasik formlarına ve kurallarına sonuna kadar bağlı kalan büyük bestekâr ve düşünce insanıdır. Zamanının İtrisi olarak da anılmıştır. Zekâi Dede'nin çıraklarından biri de ünlü mûsıkîşinas Rauf Yektâ'dır. Rauf Yektâ bir sohbette "Hepimiz Hoca'ya (Zekâi Dede) hizmet ettik, onun çıraklarıyız. Fakat Hocanın yolundan sapmadan giden yalnızca Ahmed Avni oldu" demiş ve onun, hocası Zekâi Dede gibi yaman bir ehl-i aşk olduğunu teslim etmiştir (Karaosmanoğlu, 2007: 4,5).

FİHRİST-İ MAKAMAT

Ahmet Avni Konuk'un 119 makamda bestelediği Fihrist-i Makamat adlı eseri, uzun soluklu eserlerin önemli örneklerinden biri olarak görülmektedir. Bu eser bazı teorisyenlerce "Kâr-ı Nâtık" olarak isimlendirilmektedir. Söz el bir tür olan kâr-ı nâtık'ı Onur Akdoğu şöyle tarif etmiştir: "Aynı adla anılan ve bazen her dizesinde, bazen de her beyitinde makam, zaman zaman da usûl adı geçen şiirlerin, mutlak surette dizeler içinde adı geçen makam ve usulüne uyularak bestelenmesi sonucu oluşur. Genel olarak özgür biçimlerin kullanıldığı kâr-ı nâtıklar, hangi makamla başlamışsa, o makamla biter ve o makamın adıyla anılır" (Akdoğu, 1996: 300).

M. Ekrem Karadeniz, makamların mûsıkî cümlelerini birbiri ardınca terennüm eden kârlara, kâr-ı nâtık dendiğini ifade etmiş ve Fihrist-i Makamat'ın, kâr-ı nâtıkların en uzun soluklusu olduğunu belirtmiştir (Karadeniz, 1965: 170, 171).

İçeriğinde bestelendiği makamın ismine yer vermesi, kâr-ı nâtıklar gibi uzun soluklu olması nedeniyle eserin kâr-ı nâtık olduğunun iddia edilmesine karşın; bünyesinde 119 makamı bulunduran Fihrist-i Makamat'ın "küpe" olarak isimlendirilen bölümlerden oluşması, her kolunda farklı usulün kullanılmış olması, her küpenin zemin, nakarat ve meyanının olması kâr-ı nâtık türünün kurgusu ile bağdaşmamaktadır.

Ahmet Avni Konuk'un öğrencilerinden Emin Kılıç Kale küpe kavramını şöyle tarif etmiştir:

“Eserlerin yüzde doksanında meyanlar sanat eseridir. Benim sanatla ilgim olmadığı için meyanlara önem vermem. Bazı eserler var her tarafı küpe halindedir. Eserlerin böyle mühim noktalarını alıp tespit ederim ve ona “küpe” derim. Öbür tarafı sanattır. Kúpeler, eserlerde sahiplerinin yarattıkları, sanat olmayan, yani yapıcı kısımlardır (Barkçin, 2011: 156 Akt. Okcu, 2020: 196).

Bu ekolün günümüzdeki kıdemli temsilcisi olan Yılmaz Kale de her bir küpenin zemini, meyanı ve nakaratı olduğunu, bu durumun klasik kârın kurgusuna uymadığını belirtmiştir. Konuk Hicaz, Sûz-i Dil ve Şehnaz makamlarında kârlar da bestelemiştir ancak yazılı kaynaklarda bestelediği kâr formları arasında Fihrist-i Makamat'ın adı yer almamaktadır (Karaosmanoğlu, 2007: 3).

Buna göre bestekârın Fihrist-i Makamat adlı eseri özellikle 119 makam, yeni bir form ve çeşitli usullerle besteleyerek meydana getirmiş olması yeni bir form arayışı izlenimi uyandırmaktadır. En azından bestekârın 119 makamı öğretmek amaçlı bir fihrist mantığı ile sıralayarak meydana getirdiği açıktır.

Kemal Karaosmanoğlu'nun ifadesine göre Konuk, öğrencilerine makamları öğretmeye zamanının kalamayacak olmasından korkmuş ve bu nedenle irticalen Fihrist-i Makamat'ı yazmıştır. Nota öğrenmenin mûsikî edebini bozacağını düşünmüş ve bu nedenle nota öğrenmemiştir. Fihrist-i Makamat'ı öğrencisi Hacı Emin Dede'ye meşk etmiş ve Hacı Emin Dede de eseri Hamparsum notasıyla yazılı hale getirmiştir. Konuk öncelikle 150 makamda yazmayı hedeflemiş ancak 119. Makamda bestelemeyi bitirdikten sonra eseri yeterli bulmuştur. (Karaosmanoğlu, 2007: 3).

Okcu, Fihrist-i Makamat'ın mûsikî dünyamıza ışık tuttuğunu ve bu alanda ders niteliği taşıması nedeniyle de büyük önem arz ettiğini belirtmiştir (Okcu, 2020: 193).

Türk Dil Kurumuna göre fihrist: 1) içindekiler, 2) alfabetik sıralamalar için kullanılan, kenarında bütün harflerin yer aldığı not defteri, 3) dizin, 4) katalog anlamlarına gelmektedir (TDK, 2023). Dolayısıyla günümüz Türkçesiyle bu çalışmaya makam fihristi denilebilir. Eserin Fihristi aşağıdaki şekillerde verilmiştir.

Fihrist

I. Rast Kolu (Usuller: Devr-i Revân-ı Hindî).....9

- | | |
|------------------------------|----------------------------|
| 1. Rast [10] | 14. Nihâvend-i Rûmî [16] |
| 2. Rehâvî [10] | 15. Hicazkâr [17] |
| 3. Sâzkâr [11] | 16. Kürdîlihiczakâr [17] |
| 4. Pencûgâh-ı Asl [11] | 17. Zirgüleli Sûzinâk [18] |
| 5. Pencûgâh-ı Zâit [12] | 18. Sûzinâk [18] |
| 6. Rast-Mâye [12] | 19. Mâhur [19] |
| 7. Rast-ı Cedîd [13] | 20. Dîlnişîn [19] |
| 8. Sûzidilârâ [13] | 21. Zâvil [20] |
| 9. Büzürk [14] | 22. Pesendide [20] |
| 10. Nikriz [14] | 23. Şevk-i Dil [21] |
| 11. Mâverâ-ün Nehr [15] | 24. Zevk-i Dil [21] |
| 12. Dilkûşâ (Nev' eser) [15] | 25. Tarz-ı Nevîn [22] |
| 13. Nihâvend-i Kebîr [16] | |

II. Dügâh Kolu (Usuller: Düyek)23

- | | |
|--------------------|---------------------------|
| 26. Dügâh [24] | 42. Muhayyer Sünbûle [32] |
| 27. Hüseyinî [24] | 43. Kûçek [32] |
| 28. Uşşak [25] | 44. Sultânî Arak [33] |
| 29. Acem [25] | 45. Dügâh-Mâye [33] |
| 30. Muhayyer [26] | 46. Beyâtîarabân [34] |
| 31. Sabâ [26] | 47. Hicaz [34] |
| 32. İsfahan [27] | 48. Hicaz [35] |
| 33. İsfahâne [27] | 49. Hümâyûn [35] |
| 34. Tâhir [28] | 50. Şehnâz [36] |
| 35. Karcıgar [28] | 51. Sîpihr [36] |
| 36. Gerdaniye [29] | 52. Nişâburek [37] |
| 37. Beyâtî [29] | 53. Vech-i Şehnâz [37] |
| 38. Arazbâr [30] | 54. Uzzâl [38] |
| 39. Nevâ [30] | 55. Bahr-i Nâzik [38] |
| 40. Gölizar [31] | 56. Hicaz-Zirgüle [39] |
| 41. Hisar [31] | |

Şekil 1.1.
Kaynak: Fihrist-i Makamat (2007).

III. Kürdî Kolu (Usuller: Katikofti/Müsemmen)	41
57. Kürdî (Bâki Dede'ye göre) [42]	61. Zevk-i Tarab [44]
(Hatipzâde'ye göre) [42]	62. Nevâkürdî [45]
58. Acemkürdî [43]	63. Gerdâniyekürdî [45]
59. Muhayyerkürdî [43]	64. Şevk-i Cedîd [46]
60. Sabâ-Zemzeme [44]	
IV. Bûselik Kolu (Usuller: Aksak)	47
65. Bûselik [48]	73. Beyâtîbûselik [52]
66. Hisarbûselik [48]	74. Arazbarbûselik [52]
67. Tahirbûselik [49]	75. Hicazbûselik [53]
68. Muhayyerbûselik [49]	76. Mahurbûselik [53]
69. Acembûselik [50]	77. Gerdâniybûselik [54]
70. Sabâbûselik [50]	78. Beyâtîarabanbûselik [54]
71. Nevabûselik [51]	79. Şehnazbûselik [55]
72. Eviçbûselik [51]	
V. Segâh Kolu (Usuller: Darb)	57
80. Segâh [58]	83. Hûzzam [59]
81. Segâh-Mâye [58]	84. Vech-i Arazbar [60]
82. Müstear [59]	
VI. Arak Kolu (Usuller: Evfer)	61
85. Arak [62]	91. Rahatûlervâh [65]
86. Bestenigâr [62]	92. Beste-İsfahan [65]
87. Eviç [63]	93. Rahatfezâ [66]
88. Dilkeşhâverân [63]	94. Revnaknûmâ [66]
89. Ferahnâk [64]	95. Evcârâ [67]
90. Rûy-i Arak [64]	

nota.042

7

Şekil 1.2.
Kaynak: Fihrist-i Makamat (2007).

VII. Hüseyinîşîrân Kolu (Usuller: Aksaksemâî)	69
96. Hüseyinîşîrân [70]	100. Aşîran-Mâye [72]
97. Sûzidil [70]	101. Hicazaşîrân [72]
98. Büselikaşîran [71]	102. Canfezâ [73]
99. Nühüft [71]	103. Zîrefkend [73]
VIII. Acemaşîrân Kolu (Usuller: Aksaksemâî)	75
104. Tarz-ı Cedîd [76]	107. Şevk-i Tarâb [77]
105. Acemaşîrân [76]	108. Şevkâver [78]
106. Şevkefzâ [77]	
IX. Yegâh Kolu (Usuller: Yürüksemâî)	79
109. Yegâh [80]	113. Bend-i Hisâr [82]
110. Sultaniyegâh [80]	114. Şedarabân [82]
111. Ferahfezâ [81]	115. Gûlzâr (Arap Rehâvîsi) [83]
112. Dilkeşîde [81]	
X. Mûteferrik Makamlar (Usuller: Katikofti)	85
116. Araban [86]	118. Gonca-i Rânâ [87]
117. Nişâbur [86]	119. Çargâh [87]

Şekil 1.3.

Kaynak: Fihrist-i Makamat (2007).

Fihrist-i Makamat adlı eserin Rast kolunda yer alan 25 Küpe arasından örnek teşkil etmesi amacıyla Rast, Rehavî, Hicazkâr ve Kürdilihicazkâr Küpe aşağıda yer alan şekillerde gösterilmiştir (Konuk, 2007).

Kavli de Kaddi Gibi
Rast Küpe

Usul: Devr-i Revân-ı Hindî
♩ 102 ⇒ 1 Dk 6 Sn

Beste: Ahmet Avni Konuk (1871 - 19/3/1938)
Güfte: "

Kav li de kad di gi bi Rast
ol sa ger ol meh ve şin tr
Hiç bü kül mez di be li üf
ta de i has ret ke şin

Kavli de kaddi gibi RAST olsa ger ol mehveşin
Hiç bükülmezdi beli üftâde-i hasretkeşin

Vâd-i Vasl Etmiş İken
Rehâvî Küpe

Usul: Devr-i Revân-ı Hindî
♩ 102 ⇒ 1 Dk 6 Sn

Beste: Ahmet Avni Konuk (1871 - 19/3/1938)
Güfte: "

Vâd-i vasl_ et miş l ken ol
dön dü do lap ey le di
Ol Re hâ vî dil be ri uş
şâ kı bî tâb ey le di

Vâd-i vasl etmiş iken ol döndü dolab eyledi
Ol REHÂVÎ dilberi uşşâkı bitâb eyledi

10

nota.042

Şekil 1.4.

Dün Gece Fasl-ı...
Hicazkâr Küpe

Usul: Devr-i Revân-ı Hindî
♩. 102 ⇒ 1 Dk 6 Sn

Beste: Ahmet Avni Konuk (1871 - 19/3/1938)
Güfte: "

Dün gece fasl-ı HİCAZKÂR'ı tegânnî eyledik
Duymadık tekrarnı dilden temennî eyledik

Tarz-ı Kürdîlihiczakâr'ın da
Kürdîlihiczakâr Küpe

Usul: Devr-i Revân-ı Hindî
♩. 102 ⇒ 1 Dk 6 Sn

Beste: Ahmet Avni Konuk (1871 - 19/3/1938)
Güfte: "

Tarz-ı KÜRDİLİHICAZKÂR'ın da pek şûhânedir
Doğrusu her nağmesi ervâha bir kâşânedir

nota.042

Şekil 1.5.

Eserin Rast kolunda yer alan makamların tamamı Devr-i Revân-ı Hindî usulünde bestelenmiş olup; Dügâh kolunda usul değişikliği yapılmıştır. Eserin Dügâh kolunun ilk sayfası aşağıda verilmiştir.

Ettiğiçün Aşk İle
Dügâh Küpe

Usul: **Düyek**
♩ = 57 ⇒ 1 Dk 7 Sn

Beste: **Ahmet Avni Konuk** (1871 - 19/3/1938)
Güfte: "

Et ti giy çün aşk i le subh_
u me sâ fer yâd_ ü âh
Ol du ey çeşm_ i ga zâ lîm
per de i â hûm Dü gâh

Ettiğiçün aşk ile subh ü mesâ feryâd ü âh
Oldu ey çeşm-i gazâlim perde-i âhûm DÜĞÂH

Pestten Eylerdi Niyâzı
Hüseynî Küpe

Usul: **Düyek**
♩ = 57 ⇒ 1 Dk 7 Sn

Beste: **Ahmet Avni Konuk** (1871 - 19/3/1938)
Güfte: "

Pes den ey ler di ni yâ zı
sayd i çün ol dil be ri
Dil bu lup ruh sat Hû sey nî
ye çı kar dı iş le ri

Pestten eylerdi niyâzı sayd için ol dilberi
Dil bulup ruhsat HÜSEYNÎ'ye çıkardı işleri

24

nota.042

Şekil 1.6.

Eserin Dügâh kolunda yer alan küpelerin tamamı Düyek usulünde bestelenmiştir. Eserin tamamı, Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin (OMAR) icra ettiği şekliyle karekodu aşağıda verilmiştir (OMAR, 2018).



Yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi içerisinde 119 makamı barındıran eserin her kolu farklı bir usulle bestelenmiştir.

BULGULAR

Sanatçıların güncel ve popüler eserlerle kısa sürede tanınma arzusu gibi popülist kaygılarının olduğu,

Meşk eğitim kültürü içerisinde ezbere alınarak icra edilen beste, kâr, ağır semai ve yürük semai gibi formları, modern eğitim sistemine geçildikten sonra notaya bakarak okuma alışkanlığının geliştiği,

Mevlevi ayini gibi tasavvufi sanat müziği örneklerinin belirli amaca yönelik olarak, genellikle yılın belirli dönemlerinde (Mevlâna'yı anma etkinlikleri kapsamında) icra edildiği,

Ahmet Avni Konuk'un 119 makamda bestelediği Fihrist-i Makamat adlı eserinin, uzun soluklu eserlerin önemli örneklerinden biri olduğu tespit edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Hacı Arif Bey ve Şevki Bey ile şarkı formuna artan ilgiye paralel olarak, gelenekten gelen “Fasl-ı Âtik” anlayışı yerini “Fasl-ı Cedid”e bırakmış, kısaca bu dönemde uzun soluklu eser beste ve icrasından uzaklaşmıştır.

Cumhuriyet döneminin başlarında daha sade, neoklasik eserler tercih edilirken; günümüze doğru gelindiğinde ezgisel ve ritmik yapının tekdüze olması, “yorum” adı altında eser kimliğinden uzaklaşılması gibi olumsuz sonuçlar görülmektedir. Bununla birlikte “Fantezi” olarak adlandırılan şarkılar da günümüzde gerek toplum nezdinde gerekse bestekârlar ve sanatçılar nezdinde oldukça popüler olmuştur.

Türk müziği klasik üslûbunun aktarımında önemli rol oynayan uzun soluklu eser formlarının genellikle tercih edilmiyor oluşu, Türk müziğinde yozlaşmaya ve ulusal kültür bilincinin giderek yok olmasına neden olan önemli bir etmen olduğu açıktır.

Günümüz koşullarında klasik eser kimliği genel olarak toplum nezdinde yeterince bilinmemektedir. Bu bilinmezlik ve bilinçsizlik birtakım ön yargıları da beraberinde getirmektedir. Özellikle genç yaş grubuna neoklasik eserlerden başlanarak alışma süreciyle birlikte uzun soluklu eserleri dinletme ve icra etme konusunda çalışmalar yapmak, ulusal müzik kültür bilincini aşlamak bu ön yargıyı değiştirme konusunda önemli bir adım olacaktır.

Ahmet Avni Konuk'un 119 makamda bestelediği Fihrist-i Makamat adlı eseri, uzun soluklu eserlerin önemli örneklerinden biri olarak görülmektedir. Bu eser bazı teorisyenlerce Kâr-ı Nâtık olarak isimlendirilmesine karşın eserin “küpe” olarak isimlendirilen bölümlerden oluşması, her kolunda farklı usûlün kullanılmış olması Kâr-ı Nâtık türünün kurgusu ile bağdaşmamaktadır. Mûsikî edebiyatımızın içinde yer alan bu eserin eğitim amaçlı olarak konservatuvarların müfredatına alınması, yapısındaki çeşitlilik, ezgi ve usûl zenginliğinden dolayı müzik icra kurumlarında daha sık icra edilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Tohumcu, A. (2009). Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma/Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu.

Tanrıkorur, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, Dergah Yayınları, İstanbul.

Akdoğu, O. (1996). Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Karadeniz, M. E. (1965). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Bakırköy.

Karaosmanoğlu, M.K. (2007). 119 Makamlı Fihrist-i Makamat, Nota Yayıncılık, İstanbul.

Okcu, S. (2020). Ahmed Avni Konuk'a Ait Rast Kâr-I Nâtık (Fihrist-i Makâmât) Adlı Eserin Müteferrik Satırlarının Makam ve Güfte Analizi, Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi 2020 (S.21) C.8 / S.191-209

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (2023). <https://sozluk.gov.tr/> Kitap Yurdu (2023). kitapyurdu.com

OMAR (2018). 12. Rast Kâr-ı Nâtık 119 Makam - Ahmed Avni Konuk, İstanbul. milliyet.com.tr (2021)

Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Kaynak Sitesi (2023)

Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri (2023)

11. KALKINMA PLANI ÇERÇEVESİNDE TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN KURUMSALLAŞMASINDA TÜRK MÜZİĞİ SANATÇILARININ SOSYAL GÜVENLİK HAKLARININ KORUNMASININ ÖNEMİ

Arş. Gör. Ahmet Burak BELDÜZ

Düzce Üniversitesi, Akçakoca Bey Siyasal Bilgiler Fakültesi

Özet: Türk müzik kültürünün nesillerden nesillere aktarılmasında önemli rolü olan Türk müziği sanatçıların, bu kültür aktarımının devamının sağlanması için maddi ve manevi olarak desteklenmesi gerekmektedir. Anayasanın 64. maddesinde “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır” hükmü yer almaktadır. Anayasa’nın bu hükmündeki görev, ilgili mevzuat gereğince Kültür ve Turizm Bakanlığı’na verilmiştir. Bu nedenle özellikle 11. Kalkınma Planı’nın 633. ve 634. maddelerinde yer alan politikalar, kültür ve sanata erişimin kolaylaşması ve katılımın yaygınlaşmasına hizmet etme hedefindedir. Bu hedefin yerine getirilmesi için 11. Kalkınma Planı’nın politikaları içinde yer alan kültür ve sanatın bir yaşam alışkanlığı haline getirilmesinin önemli bir boyutu da Türk müziği sanatçıların sosyal güvenlik haklarının korunmasıdır. Sosyal güvenlik hakları tam olarak sağlanması gelecek kuşaklar açısından da sanata yönelmeyi kolaylaştıracaktır. Uygulamada, Türk müziği sanatçıların sosyal güvenlik mevzuatı bağlamında farklı statüde istihdam ediyor gibi gösterme, kayıt dışı istihdam etme ve benzeri durumlarla karşılaşmaktadır. Bu durum Türk müziği sanatçıların sosyal güvenlik haklarından ciddi anlamda mahrum kalması anlamına gelmektedir. Çalışmada Türk müzik kültürünün aktarılmasında en önemli yeri oluşturan Türk müziği sanatçıların sosyal güvenlik haklarına erişimlerini sağlamak, bu haklarından mahrum kalmamaları için Türk müziği sanatçıların ve bu sanatçıları istihdam eden kişi, kurum ve kuruluşların alması

gereken önlemlerin neler olduğu, 11. Kalkınma Planı çerçevesinde ve sosyal güvenlik hukuku mevzuatı bağlamında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Neticede, ülkenin yüz akı konumundaki sanatçıların sosyal güvenlik haklarının korunması ve bu korumanın öneminin anlaşılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Türk Müziği, Sanatçıların Sosyal Güvenliği, Kalkınma Planı.

Abstract: Turkish music artists, who have an important role in transferring Turkish musical culture from generation to generation, need to be supported financially and morally to ensure the continuation of this cultural transfer. Article 64 of the Constitution states: “The State protects artistic activities and artists. It takes the necessary measures to protect, evaluate and support works of art and artists and to spread the love of art. The duty under this provision of the Constitution is given to the Ministry of Culture and Tourism in accordance with the relevant legislation. For this reason, the policies included in Articles 633 and 634 of the 11th Development Plan aim to facilitate access to culture and arts and serve to expand participation. In order to achieve this goal, an important dimension of making culture and art, which are included in the policies of the 11th Development Plan, a life habit, is the protection of the social security rights of Turkish music artists. Fully ensuring social security rights will make it easier for future generations to turn to art. In practice, Turkish music artists are presented as having different statuses within the context of social security legislation, unregistered employment and similar situations are encountered. This situation means that Turkish music artists are seriously deprived of their social security rights. In the study, to ensure that Turkish music artists, who have the most important place in the transfer of Turkish musical culture, have access to their social security rights, and to ensure that they are not deprived of these rights, what precautions Turkish music artists and the individuals, institutions and organizations employing these artists should take, within the framework of the 11th Development Plan and social security. It has been tried to be put forward in the context of legal legislation. As a result, it is aimed to protect the social security rights of artists, who are the pride of the country, and to understand the importance of this protection.

Keywords: Turkish Music, Social Security of Artists, Development Plan.

GİRİŞ

Türkiye’de “11. Kalkınma Planı” olarak açıklanan ve 2019-2023 yılları arasını kapsayan, kalkınma vizyonlarını uzun vadede ortaya koyan temel yol haritası kültür alanında da hedefler koymaktadır. 11. Kalkınma Planı’nın kültür ve sanata erişimi kolaylaştırmak, kültür ve sanat hizmetlerinin yaygınlaştırılmasını sağlamak amacıyla belirlediği ve konu bağlamında üç temel hedef içeren kalkınma hedefleri çalışmada incelenmeye çalışılmaktadır.

Sanatın ve Sanatçının Korunması

Sanatın ve sanatçının korunması için öncelikle sanatçı tanımının ortaya konulması gerekmektedir. Kanunlarımızda sanatçı tanımı yapılmamış olmakla birlikte ikincil mevzuatta icracı sanatçının tanımı yer almaktadır. Ancak sanatçının daha geniş bir tanımı yapılması gerektiğinden UNESCO’nun ortaya koyduğu tanım temel alınabilmektedir. UNESCO’nun tanımına göre sanatçı; sanat eseri yaratan veya yeniden yaratan veya onlara yaratıcı bir ifade kazandıran; herhangi bir istihdam ilişkisiyle veya mesleki kuruluşu bağlı olmasa bile sanatçı olarak tanımlanmak isteyen veya tanımlanan, sanatsal yaratımını hayatının asıl parçası olarak gören; bu yolla sanat ve kültürün gelişmesine katkıda bulunan kişidir (UNESCO, 1980: 149).

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası madde 64’te sanatın ve sanatçının korunması ile ilgili düzenleme şu şekildedir: “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır”. Anayasa’daki görev ise ilgili mevzuat ile Kültür ve Turizm Bakanlığı’na verilmiştir.

Çalışma kapsamında sanat ile ilgili 11. Kalkınma Planı’nın üç temel hedefi ise şu şekilde belirtilmiştir:

- 633 - “Kültür ve sanata erişim ve katılım olanakları artırılacaktır.”
- 633.4 - “Kültür ve sanat hizmetlerinin sunumunda mahalli idareler, özel sektör ve sivil toplumun rolü güçlendirilecektir.”
- 634 - “Klasik Türk Sanatlarını yaygınlaştırmaya yönelik faaliyetler düzenlenecektir.”

Sanatın ve sanatçının korunmasına sosyal güvenlik hukuku bağlamında bakıldığında, sanatçının istihdamı çok büyük önem arz eder. Sanatçıların korunması yalnızca ülkemizde değil, Avrupa’da da gündeme gelmekte ve sanatçıların güvenceli şekilde istihdama katılması hedeflenmektedir. Eurostat’ın raporuna göre; 2022’de AB’deki tüm çalışanların yüzde 85,9’u kalıcı/belirsiz süreli bir iş sözleşmesine sahipken, sanatçılar ve yazarlar arasında çalışanların sadece %73,3’ü kalıcı/belirsiz süreli bir sözleşmeye sahip şekilde çalışmıştır. Bazı sanatçı ve yazarların asıl işlerinin yanında ikinci bir işlerinin olduğuna dair veri de sanatçıların istihdamda yaşadığı sorunun bir göstergesidir. AB genelinde, 2022’de genel istihdamdaki çoğu insan (%96,1) tek bir işte çalışıyordu. Sanatçı ve yazarların ise bir işte çalışma olasılığı daha düşüktü (%90,1).

Sanatçıların sosyal güvenlik hukuku bağlamında korunması

Her çalışan gibi sanatçıların da sosyal güvenlik hukuku bağlamında korunması gerekmektedir. Her çalışan, iş kazası ya da meslek hastalığı ile karşı karşıya kalabileceği gibi çalışma hayatında kaza nev’inden hiçbir sorun yaşamasa da yaşlanacak olduğu bir gerçektir. (Sözer, 2023: 237 vd.) Çalışan herkesin iş kazası, meslek hastalığı, yaşlılık, malullük, hastalık gibi farklı sosyal risklere karşı korunması için ortaya çıkan sosyal güvenlik hakları sanatçılar için de geçerlidir. Türk müziği sanatçılarının kısa ve uzun vadeli sigorta kollarının tamamına ve sosyal sigortalara tabi olması, hem kalkınma planındaki hedeflerin gerçekleşmesini hem de sanatçılarımızın eserlerini icra ederken yaşlılık-emeklilik sonrası kaygılar yaşamamasının önüne geçmektedir. Sanatı ve sanatçıyı koruyan bir devletin, sanatçının fiziki güvenliğini sağladığı gibi sosyal güvenliğini de sağlaması halinde gelecek nesillerin sanatçı olması hususundaki teşvikleri daha kabul görmesi beklenmektedir.

Sanatın ve sanatçının korunması konusuna mevzuat açısından bakıldığında, 10/7/2018 tarihli ve 30474 sayılı Resmi Gazete’de yayınlanan 1 nolu Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi’nde sanat ve sanatçının korunmasına yönelik getirilmiş düzenlemeler, Kararname’nin Onuncu Bölümü olan “Kültür ve Turizm Bakanlığı” kısmında şu şekilde yer aldığı görülecektir:

“Görev” başlıklı 277. madde:

“(1) Kültür ve Turizm Bakanlığının görev ve yetkileri şunlardır:

a) Milli, manevi, tarihi, kültürel ve turistik değerleri araştırmak,

geliştirmek, korumak, yaşatmak, değerlendirmek, yaymak, tanıtmak, benimsetmek ve bu suretle milli bütünlüğün güçlenmesine ve ekonomik gelişmeye katkıda bulunmak, b) Kültür ve turizm konuları ile ilgili kamu kurum ve kuruluşlarını yönlendirmek, bu kuruluşlarla işbirliğinde bulunmak, yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları ve özel sektör ile iletişimi geliştirmek ve işbirliği yapmak; yerel yönetimler, kamu kurum ve kuruluşları tarafından veya kamu personelini desteklemek için kurulan dernekler ve aynı amaçlarla 22/11/2001 tarihli ve 4721 sayılı Türk Medeni Kanununa göre kurulan vakıflar dışındaki asıl amacı kültür, sanat, turizm ve tanıtım faaliyeti olan dernek ve vakıflar ile özel tiyatrolar tarafından gerçekleştirilecek projelere nakdi yardımda bulunmak, c) Tarihi ve kültürel varlıkları korumak”

“Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü” başlıklı 280. madde: *“(1) Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünün görev ve yetkileri şunlardır:*

- a) Klasik, çağdaş ve geleneksel sanat akımlarını takip ederek, yurt içindeki sanat faaliyetlerinin milli kültür ve çağdaş anlayışa uygun olarak yürütülmesi ve yayılmasını, milletin bu yönden bilgi sahibi olmasını sağlamak,*
- b) (Değişik:RG-24/10/2019-30928-CK-48/4 md.) Resim ve heykel sanatları, görsel sanatlar ile geleneksel Türk süsleme sanatları koleksiyonlarını geliştirmek,*
- c) Güzel sanatlara ilişkin çalışmaların sosyal ve kültürel gelişme bakımından verimli olması için tedbirler almak,*
- ç) (Değişik:RG-24/10/2019-30928-CK-48/4 md.) Orkestralar, korolar, çalgı, ses ve halk oyunları toplulukları, resim ve heykel müzeleri ile müzik müzeleri kurulmasını teklif etmek ve bunlara ilişkin hizmetleri yürütmek,*
- d) Diğer ülke sanatlarının yurtiçinde tanıtılması amacıyla tedbirler almak”* **“Telif Hakları Genel Müdürlüğü”** başlıklı 283. madde:
“(1) Telif Hakları Genel Müdürlüğünün görev ve yetkileri şunlardır:
- g) İhtiyaç halinde, hizmet alımı yoluyla fikir ve sanat eserlerine ilişkin projeler ve işler yaptırmak,*
- ğ) Telif hakları alanında ulusal veya uluslararası, bilimsel, kültürel, sanatsal ve sosyal amaçlı etkinlikleri düzenlemek veya desteklemek”*

“Tanıtma Genel Müdürlüğü” başlıklı 287. madde:

“(1) Tanıtma Genel Müdürlüğünün görev ve yetkileri şunlardır:

- a) Her türlü imkândan yararlanarak, ülkemizin millî, manevî, tarihî,*

kültürel, sanatsal ve turistik değerlerinin yurt içi ve yurt dışında tanıtımını yapmak, yaptırmak, bu amaçla yurt içinde ve yurt dışında seminer, sempozyum, kolokyum, kongre, fuar, sergi, festival, yarışma, gösteriler ve benzeri faaliyetleri düzenlemek veya düzenlenmiş olanlara katılmak, bu yönde faaliyet gösteren yerli veya yabancı, kamu veya özel kurum, kuruluş, topluluk ve kişileri desteklemek, yönlendirmek ve bunlar arasında gerekli işbirliğini sağlamak, bu tür faaliyetlerin ülkemizde yapılmasını özendirmek, ödül vermek” .

Sanatçıların sosyal güvenlik haklarının korunmasında yargı uygulaması bağlamında da bir takım kararlar bulunmaktadır. Yargıtay 10. Hukuk Dairesi’nin T.27.06.2001, E.2001/3653, K.2001/5041 künyeli kararına göre de 506 sayılı Kanun zamanında ek 10. madde ile “*sanatçıların ülkenin yüz akı oldukları düşünülmüş ve kendilerinin sosyal güvenlik şemsiyesi altına alınmaları istenmiş, özellikle, ömürlerinin sonunda açlığa ve sefaletle terk edilmelerinin önlenmesi amaçlanmıştır. Bu maddenin bir başka getirilme nedeni de mahkemelerin ağırlıklı olarak, sanatçıların çalışmalarının istisna akdine dayandırma eğilimine girmeleridir. Anılan maddenin yürürlüğe girmesinden önceki evrede yargı, ağırlıklı olarak sanatçıların, işlerini yaparken bağımsız olduklarını, iş sahibince kendilerine emir verilemeyeceğini, dolayısıyla çalışmalarının istisna akdine dayandığını düşünmekte idi. (...) Uygulamada bu konuda belirsizliklerin yaşandığı anlaşılmaktadır. İşte yasa koyucu belirsizliklere açıklık getirmek amacıyla sanatçılar için ayrı bir yasal düzenlemeye gerek görmüştür*” sanatın ve sanatçının korunmasının önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

506 sayılı Kanunun gerekçesinde “*Şimdiye kadarki uygulamalar sonunda film, tiyatro, sahne, ses ve saz sanatçıları ile diğer güzel sanatlar kolunda çalışanların sosyal güvenliklerinin tam olarak sağlanamadığı, 506 sayılı Kanunun 2. maddesinde sigortalı sayılanların tanımlanmasının çeşitli biçimlerde yorumlanması ve mahkeme kararlarının bu sonuçta etkili olduğu görülmüştür. (...) Bu kanun tasarısı ile anılan ve eldeki bilgilere göre 70.000 civarında oldukları saptanan bu kimselerin Sosyal Sigortalar Kanunu’na tabi tutulmak suretiyle sosyal güvenlikleri açık ve kesin bir şekilde sağlanmak istenmektedir.*” ifadeleriyle Kanun’un amacını ve sanatçıların korunmasının önemini vurgulamaktadır.

506 sayılı Kanunun ilga edilmesi sonrasında yürürlüğe giren ve halen yürürlükte olan 5510 sayılı kanun 4/II, b bendi uyarınca “*bir veya*

birden fazla işveren tarafından çalıştırılan, film, tiyatro, sahne, gösteri, ses ve saz sanatçıları ile müzik, resim, heykel, dekoratif ve benzeri diğer uğraşları içine alan bütün güzel sanat kollarında çalışanlar ile düşünürler ve yazarlar” 4/1-a statüsünde direkt olarak zorunlu sigortalı kapsamında kabul edilmektedir(Argun:1997, 49).Kanun koyucu bu düzenleme ile sanatçıların iş sözleşmesine tabi olarak çalışmıyor olsalar bile zorunlu sigortalı sayılmalarını hükme bağlamıştır.

Sanatçı, düşünür ve yazarlar bakımından 4/II, b hükmüyle bu kişiler bir iş sözleşmesi ile çalışmaları durumunda doğrudan, iş sözleşmesi olmaksızın eser ve vekalet sözleşmesi gibi iş görme sözleşmesi ile çalışmaları durumunda 4/II, b’nin atfı nedeniyle 4/1-a sigortalı sayılmaktadır. Ancak sanatçılar eğer ki iş görme sözleşmesi de olmaksızın tamamen bağımsız olarak çalışıyor ise 4/1-b kapsamında sigortalı olacaklardır(Günler:2020, 57). Ayrıca kamu görevlisi olarak çalışan sanatçılar da kamu görevlilerinin tabi olduğu şekilde sosyal sigorta hükümlerine tabi olacaktır.

Yürürlükteki 5510 sayılı kanunun ek madde 6’sında ise şu hükümler yer almaktadır: *“Ticari taksi, dolmuş ve benzeri nitelikteki şehir içi toplu taşıma aracı işyerleri ile 4 üncü maddenin ikinci fıkrasının (b) bendinde belirtilen ve Kültür ve Turizm Bakanlığınca belirlenecek alanlarda kısmi süreli iş sözleşmesiyle bir veya birden fazla kişi tarafından çalıştırılan ve çalıştıkları kişi yanında ay içerisinde çalışma saati süresine göre hesaplanan çalışma gün sayısı 10 günden az olan kişilerin sigortalılıkları, bu madde kapsamında kendileri tarafından 30 gün üzerinden prim ödemeleri suretiyle sağlanır.*

Bu madde kapsamında sigorta hak ve yükümlülükleri; kendilerince veya kendilerini çalıştıranlar tarafından ya da çalışanların üye oldukları meslek odası, birlik veya benzeri kuruluşlarca bildirimin Kuruma yapıldığı tarihten itibaren başlar, birinci fıkrada belirtilen şekildeki çalışma durumlarının son bulmasından itibaren sona erer.

Bu madde kapsamındaki sigortalılar hakkında; malûllük, yaşlılık ve ölüm sigortaları ile genel sağlık sigortası ve istekleri halinde işsizlik sigortası hükümleri uygulanır.

Bu maddenin uygulanmasına ilişkin usul ve esaslar Kurum tarafından çıkarılacak yönetmelikle düzenlenir.”

SONUÇ

Her çalışanın yaşlılık, hastalık, iş kazası, meslek hastalığı gibi sosyal risklere karşı sosyal sigorta ile korunması gerekmektedir. Bu koruma sayesinde, örneğin çalışma sırasında geçirdiği iş kazası sonucu vücutta meydana gelen maluliyet gibi hallerde kişinin çalışamaz duruma düşmesi sonucu kazanç elde edemeyecek olmasının önüne geçilmiş olmaktadır. Maluliyeti ortaya çıkan çalışanın artık sosyal sigorta bünyesinde yaşamını idame ettirmesi için aylıkların ödenmesi gerekecektir. Bunun gibi de Türk müziğinin kurumsallaşması için Türk müziği sanatçılarının korunması önem arz etmektedir. Bu korumanın sosyal güvenlik hukuku bağlamında yapılması ise Türk müziği sanatçılarının sosyal risklere karşı korunmasını garanti altına alacaktır. Böylece Türk müziği sanatçılarının yetişmesinin önü daha da açılmış ve Türk müziğinin kurumsallaşması, yaygınlaşması yolunda 11. Kalkınma Planı hedefleri de gerçekleştirilmiş olacaktır.

KAYNAKÇA

Bozkurt, A. (1997), Sanatçılar ve Sosyal Güvenlik Hukuku, Ankara
Sözer, A. N. (2023), Türk Sosyal Sigortalar Hukuku, Beta Yayınları, İstanbul

Günler, S. H. (2020), 5510 Sayılı Kanun Kapsamında 4/1-A Sigortalılar, Onikilevha Yayınları, İstanbul.

ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Culture_statistics__cultural_employment

Records of General Conference, 21C/Resolution 15.1, Paris: 1980,
UNESCO karararama.yargitay.gov.tr www.lexpera.com.tr www.mevzuat.gov.tr www.sbb.gov.tr/kalkinma-planlari

GELENEKSEL TÜRK MÛSİKİSİNDE ANLAM PROZODİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Betül YAŞAYANCAN

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi,
Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Ege Üniversitesi, Devlet Türk Mûsikisi Konservatuvarı
(Emekli Öğretim Üyesi)

Özet: Bu bildiri, Geleneksel Türk Mûsikisi'nde anlam prozodisinin rolünü ve önemini ele almaktadır. Mûsikimiz, sözlerin melodiyle entegrasyonu sonucu oluşturulmuş binlerce örneği içermektedir. Sözel ezgilerimizin, 18. yüzyıl Fransa'sında anlam kazanmaya başlayan "prosodie" kavramı ile tanışması ve uygulanmaya konulması şuuru 20. yüzyılın ikinci yarısında şekillenmeye başlar. Hüseyin Sadettin Arel'in 1946'daki konferansı neticesinde konudan haberdar olunmuştur. Arel'in açmış olduğu bu yolda, Saadet Güldaş ve Ahmet

Hatipoğlu'nun kitapları ve onlardan ilhamla üretilmiş tezler ile çeşitli yayınlarda yer alan bildiri ve makaleler çalışmamızın ana kaynaklarını oluşturmaktadır.

Bildirinin giriş bölümünde, prozodi kavramı açıklanarak, bu konu üzerine yapılan çalışmalar ve içerikleri kronolojik olarak verilmektedir. Daha sonra mûsiki ve dil arasındaki ilişkiye değinilerek anlam prozodisinin müziğin iletişimsel yönünü nasıl etkilediği üzerinde durulmuş; kelime, cümle ve güftenin bütünü üzerinde prozodi kurallarının uygulanması ile varılabilecek sonuçlar irdelenmiştir.

Geleneksel Türk Mûsikîsi (GTM) içindeki unsurların anlam prozodisine olan etkilerine değinilmiştir. GTM repertuarından seçilen eserler üzerinden anlam prozodisinin nasıl kullanıldığı hususunda olumlu ve olumsuz yönleri vurgulanmış, usûl, makam seçimlerinin, anlamın daha etkili bir şekilde ifade edilmesine nasıl katkıda bulunduğu görsel ve işitsel örneklerle desteklenmiştir.

Sonuç olarak, Geleneksel Türk Müsikisinde anlam prozodisinin önemi bir kez daha vurgulanarak bestecilik bakımından önemi ve öneriler ifade edilmiş, söz ve musiki uyumu neticesi yapılacak bestelerin Türk kültür dünyasında yapacağı olumlu etkiler sıralanmıştır. **Anahtar Sözcükler:** Geleneksel Türk Müsikisi, Anlam Prozodisi, Vurgu.

Abstract: This paper discusses the role and importance of semantic prosody in Traditional Turkish Music. Our music contains thousands of examples created as a result of the integration of words with melody. The awareness that our verbal melodies were introduced to the concept of “prosodie”, which began to gain meaning in 18th century France, and that it was put into practice began to take shape in the second half of the 20th century. We became aware of the issue as a result of

Hüseyin Sadettin Arel’s conference in 1946. On this path paved by Arel, the books of Saadet Güldaş and Ahmet Hatipoğlu, the theses inspired by them, and the papers and articles in various publications constitute the main sources of our study.

In the introduction part of the paper, the concept of prosody is explained and the studies on this subject and their contents are presented chronologically. Then, by touching on the relationship between music and language, how semantic prosody affects the communicative aspect of music is emphasized, and the results that can be achieved by applying prosody rules on the whole word, sentence and lyrics are examined.

The effects of the elements in GTM on semantic prosody have been mentioned. Through works selected from the GTM repertoire, the positive and negative aspects of how meaning prosody is used are emphasized, and how the choice of tempo and maqam contributes to a more effective expression of meaning is supported with visual and auditory examples.

As a result, the importance of semantic prosody in Traditional Turkish Music is once again emphasized, its importance and suggestions in terms of composition are expressed, and the positive effects that the compositions to be made as a result of the harmony of words and music in the Turkish cultural world are listed.

Key Words: Traditional Turkish Music, Meaning Prosody, Accent.

Prozodi ile ilgili Yapılan Çalışmalar

Makaleler
2020 yılında Özgür Sadık Karataş tarafından “Beste Ve Güftesi Zeki Ârif Ataergin’e Ait Suzinak Makamındaki Eserlerin Prozodi Analizi” adlı makalesi Akra Kültür Sanat ve Edebiyat dergisinde yayınlanmıştır.
2021 yılında Tolga Karaca, Gamze Köprülü, Cevahir Korhan Işıldak ve Ahmet Hasan Baş tarafından “Türk Müziğinde Yeni Bir Prozodi İnceleme Tekniği Önerisi (Erol Sayan Örneği)” adlı makalesi İdil dergisinde yayınlanmıştır.
2022 yılında Funda Keklik Kal, Tolga Karaca ve Ahmet Hakan Baş tarafından “Erol Başara’nın Çeşitli Formlardaki Bestelerinin Prozodi Bakımından İncelenmesi” adlı makalesi EJMD dergisinde yayınlanmıştır.
2023 yılında Semih Okcu ve M. Serkan Çakır’ın İdil Dergisinde “Türk Müsikiğinde Kâr-ı Nâtıkların Beste ve Güfte İlişkisinde Mithat Akgökçe Örneği” adlı makalesi yayınlanmıştır.
2023 yılında C. Hakan Cuhadar tarafında Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisinde yayınladığı “Necil Kazım Akses’in 50. Yılı Marşı’nın Prozodi Bağlamında İncelenmesi” adlı makalesi yayınlanmıştır.

Tezler

Tezler
1994 yılında Nurdan Tan Sunat’ın “Hacı Arif Bey’in çeşitli makamlardaki aksak, curcuna ve Türk aksağı usullerindeki 50 şarkısının prozodik tahlili” adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
1994 yılında Şehnaz Gültaş’ın “Lem’i Atlı’nın Bütün Eserlerinde, Prozodik Açıdan, Müzik-Edebiyat İlişkileri” adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
1995 yılında Sevil Akanay’ın “Rahmi Bey’in Eserlerinde Prozodi” adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
2007 yılında Göksu Üreyli’nin “Ahmet Cevdet Çağla’nın Eserlerinde Prozodi” adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
2011 yılında Serda Türkel Oter’in “Hâfız Sâdeddin Kaynak’ın Mânâ Prozodisi Yönünden Zengin Olan Eserlerinin Analizi” adlı doktora tezi yayınlanmıştır.
2015 yılında Reyhan Başara’nın “Tanburi Cemil Bey’in TRT Repertuarında Bulunan Sözlü Eserlerinin Prozodik İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
2018 yılında Hakan Özakalın’ın “Sözleri Yûnus Emre’ye Ait Olan ve Şarkı Formunda Bestelenmiş Eserlerin Makam ve Prozodi Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.

2020 yılında Feyyaz Akbay'ın "Sözlü Türk Müziğinde Dönemsel Prozodi Anlayışı Ve Seçilmiş Bestekârların Eserlerinin Prozodik Açından İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
2021 yılında Ali Ünal'ın "Arif Sami Toker'in On Eserinin Prozodik Açından İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
2021 yılında Bülent Eryiğit'in "Bestekâr Kemani Emin Ongan'ın Müzikâl Kimliği, Seçilmiş On Eserinin Prozodik Analizi" adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
2023 yılında Zilan Avşar'ın "Âşık Veysel Türkülerinin Edebi ve Prozodi Yönünden İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezi yayınlanmıştır.
Bildiriler
2004 yılında 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisinde Selçuk Bilgin'in "Eğitim Müziğinde Prozodi" adlı çalışması gerçekleştirilmiştir.

Geleneksel Türk Mûsikisi ve Anlam Prozodisi İlişkisi

"Prozodi" kelimesinin, Varlık gazetesinde yer alan Faik (Canselen) (19082009) imzalı Ferit Hilmi Bey'in "22 Şarkı" adlı yeni kitabının tanıtımında (19 Temmuz 1934, s. 7) ve Akşam gazetesindeki haber yazısında belirtilen -Viyana'dan davet edilen- Prof. Joseph Marx'ın (1882-1964) oluşturduğu talimatnamede (15 Nisan 1936, s. 5) kullanılmasına rağmen, bu kavrama dair detaylı çalışmalar Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile şekillenmeye başlar. Türk mûsikisine önemli hizmetleri olan bugün yaygın olarak kullanılan Türk müziği ses sisteminin kurucularından müzikolog ve bestekâr Hüseyin Sadettin Arel, Mûsikî Mecmuası'ndaki "Mûsikîde Prozodi" başlıklı makalesinde prozodiye şu şekilde ifade eder:

Prozodi kelimesi Yunanca prozodiya sözünden gelmektedir. Prosodiya Yunan dilinde hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına riayet ederek kelimeleri düzgün okumak ilmidir. Arapça'da buna "tecvid" denir. Yunan dili doğuya doğru yayılmaya başlayıp da yabancıların ağızda yanlış telaffuz edilmek tehlikesine düşünce Yunan gramercileri her kelimenin nasıl söylenmesi gerektiğini göstermek için yazıda bazı işaretler kullanmak ihtiyacını duymuşlar ve prozodiya denilen işaretleri ortaya çıkarmışlardır. İşte prosodiya tabirinin bu manasından alınarak, sözlü mûsiki eserlerinde

sözün besteye nasıl taksim edileceğini bildiren yani güftenin şarkı söylerken düzgün okunmasını sağlayan ilme “mûsiki prozodisi” adı verilmiştir (Arel: 1950:3).

Türk Müziği alanında araştırmacı bir yazar ve bu alanda önemli çalışmaları olan Mahmut Ragıp Gazimihal Mûsiki Sözlüğü’nde prozidiyi şu şekilde tanımlar: Prosodi tabiri Yunanca pros (göre) ve ode (şarkı) kelimelerinden bileşiktir, «şarkıya göre» demektir (Gazimihal, 1961: 210).

Türk mûsikisinde dini ve din dışı alanlarda önemli hizmetleri olan bestekâr Ahmet Hatipoğlu, TRT yayını olan Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Mûsikisi Prozodisi adlı kitabında prozidiyi şu şekilde açıklar:

Prozodi, bütün mûsikilerde söz konusu olan ve her milletin kendi dilinin tabii bir gereği sayılan, vazgeçilmesi mümkün olmayan bir ilimdir. Prozodi, vurgu ile birlikte her dilin en esaslı unsurunu ve her an teneffüs edilen, yaşanan, duyulan en belirgin vasfıdır (Hatipoğlu, 1988:3).

Prozodi, bestelenecek güftelerin en iyi şekilde okunmasını ve terennüm edilebilmelerini sağlamak için onlara nasıl ses giydirileceğini ne gibi vurgular verileceğini ve diğerine göre ne derece devam edeceğini gösteren bir ilimdir. Güfteli eser yapmak için her bestecinin ortaya koyduğu kendine özgü bir uygulama vardır. Bazı müzisyenler, güfteyi kâğıt üzerinde inceleyerek yapılması gereken taksimi belirler. Diğer bazı müzisyenler de güfteyi bestelemek amacıyla terennüm ederek gerekli bölümü bu sırada göz önüne alırlar. Ama bestecilikte yeterli beceri sağlandıktan sonra istenilen şekilde hareket edebilmek yetkisi her zaman geçerli olunması şartıyla eğitimin ilk devresinde aşağıdaki şekilde hareket edilmesi insana kolaylık sağlayarak yanlışlardan kurtulmasına imkân hazırlar (Arel, 1992:28-29).

Bestelenecek güfteyi yüksek sesle ve terennümsüz olarak okuyup bu sırada kelimelerin gerek şarkı vurgularını, gerekse cümlede taşınmaları gereken hissi ve mantıki vurguları ve hecelerin birbirlerine oranla uzunluk derecelerini yazıp en belirgin ve en güzel söyleme biçimini bulmaya çalışmalıdır. Bu terennümsüz okuyuşların gereken miktarda tekrarıyla kesin bir okuyuş biçimine karar verdikten sonra artık güftenin vurguları, vuruşları ve bir dereceye kadar da usûlü belirlenmiş olur. Bundan sonra sıra aynı güftenin seçilen makamda terennüm edilmesine gelir. Şu unutulmamalıdır ki bir güftenin terennümünde hecelere verilen uzama süresi genellikle konuşuldukları sıradaki uzunluklarından fazladır. Böyle

yapılmazsa meydana “resitatif” (bir şarkıyı sadece tartımını vererek notaların frekanslarını önemsemeden söylemek) yani “tahkiye”(öyküleme) denilen şekle benzer tatsız bir dırıltının çıkması ihtimali vardır (Arel, 1992:29).

Anlam prozodisi, doğrudan perde aralık ile ilgilidir. Perde de vurgunun önemli unsurlarındandır. Perde; aralık, yükseklik ve tonlama ile aynı anlamda kullanılmıştır. Perde kelime heceleri ve kelime gruplarının aralarını açarak onlara gereken anlam ile diksiyon güzelliği sağlamaktadır. Öyle kelime grupları vardır ki birbirlerinden ayrılmadan belirli bir aralığı muhâfaza ederler. Bazı kelime grupları da hissedilir bir perde ile birbirinden ayrılarak, anlama güçlülük kazandırır. Bu iki çeşit anlam prozodisini yaratan hece sürelerinin vurgu (uzunluğu) ile perde vurgusudur (Güldaş, 2003:369).

Güftelerdeki kelime ve kelime gruplarının birbirinden anlamlı şekilde ayrılması gerekir. Bu ayırmalar bestekârın güfteyi kendi zevk ve kültürüne göre yorumlamasıyla karşımıza çıkar. Çünkü her bestekâr özelliğini keşfettiği bir kelime veya kelime grubunu diğerlerinden ayırmak ister. Bu öğeleri çarpıcı bir şekilde çeşitli noktalamalarla yorumlayarak duyurmak ister. Böylece melodik bir akıcılık ve anlam zenginliğini sağlamış olur. İyi bir noktalama yapmak, güftenin gizli kastini iyi anlamak, güfteyi yarı yarıya besteye hazırlamak demektir. Günümüz sözlü eserlerinde “müzik, şiirin emrindedir ve başlıca amacı da şiirin anlamını bütün özellikleriyle parlak ve başarılı biçimde ortaya koymaktır. Usta besteci, söz anlam topluluklarını yerli yerince ayırıp değer durumlarına göre sıraladıktan sonra kendilerini en iyi biçimde anlatabilecek müziksel bölümcük yaratır ve anlamı buralara yerleştirir (Güldaş, 2003:369).

Bunları yerleştirirken de;

- 1) Gerekli yerlerde ayırıcı nitelikte bir takım es'lere yer verir 2) Kelimelerin son hecelerinde uzun sesler kullanır.
- 3) Aralarını açmak istediği gruplarda saz bölümleri yapar
- 4) Çeşitli terennümleri uygunca yerleştirir (âh-ay-yâr-aman,ömrüm, cânım, of v.b.)
- 5) Sık sık önem verdiği bölümleri tekrarlar
- 6) Aralık kullanır, perde değişimi yapar

7) Anlamca en uygun yerlerde serbest uzatmalar kullanır

Bütün bu vurgulamanın yanında anlam prozodisinin güzelliğini sağlayan bir takım musiki tekniğini de uygular.

8) Güftenin anlattığı anlama uygunluk sağlayabilecek bir makam seçimi yapar (Makamları özelliğine göre kullanır).

9) Güftenin hareketine ve konusuna en uygun giderde bir usul incelemesinde bulunur. Böylece bu iki maddenin birleşmesiyle hüznü bir güfteye, şen şakrak bir melodi ve oynak bir ritim veya neşeli bir güfteye kederlendirici bir melodik yapı ile ağır bir usul uygulamaktan kaçınır.

10) Güftenin konusunda var olan duyguları veya önemli kelimeleri melodik olarak tasvir etmeye özen gösterir.

Arel'in dediği gibi anlam prozodisi bir vurgu ve vurgulama olayından ibaret olarak karşımıza çıkar. Vurgu ve vurgulama güftenin anlatmak istediği duygu ve düşüncüyü etkili ve doyurucu bir biçimde iletmek amacını taşır (Gültaş, 2003:370).

Vurgu

Günlük konuşma sırasında hecelere verdiğimiz telaffuz değerlerine dikkat edersek bazılarının kısa, kuvvetsiz veya alçak sesle telaffuz edildiği halde bazılarının uzun ya da kuvvetli veya yüksek sesle söylendiğini görürüz. Örneğin; “Ben sizi tanıyorum” cümlesindeki “ben, zi, nı” hecelerini diğerlerine göre daha kuvvetli telaffuz ederiz. Karşımızdakine kendisini tanıdığımızı önemle bildirmek istiyorsak sesimizi “ben” hecesinde yükseltip diğer hecelerde alçaltarak, tanınan kimsenin muhatap olduğunu anlatmak istiyorsak “sizi” kelimesine vurgu yaparak, konuşanla muhatap arasında anlaşmazlık noktasının tanınmak fiilinden ibaret olduğu durumda ise bu fiile önem vererek ifade ederiz. İşte bu değişik telaffuz şekilleriyle ağızımızdan kuvvet ve önemle çıkardığımız heceler vurguyu meydana getirir (Arel,1992:15).

Bestede Anlam Prozodisini Destekleyen Vurgulama Öğeleri

a) Es'ler (Sus)

Büyük ve küçük değerleri olan eslerin anlamın değerini arttıran bir özelliği vardır. Kelime veya kelime grubunun önünde ya da ardında

bulunarak es'lerin varlığı oradaki anlamlı grubun vurgulandığını dikkat çekici bir özelliğe kavuşturulduğunu bize anlatırlar.

Örnek Eser: Hüzam Makamında Sadi Hoşses'e ait "Senin Sesini Gözlerinin Rengini" adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir.

Bu eserde es'leri, saz bölümlerini, kelime ve kelime grubunun tekrarını, uzun sesleri bir arada görüyoruz.



b) Uzun Sesler

Uzun sesler, duygunun devam ettiğini ve kendisinden sonra gelen kelime ve gruplardan belirli bir şekilde ayrıldıklarını ifade eder. Bestekârlarımız uzun sesleri çok sık kullanarak eserlere soluk kazandırırılar. Ayrıca icracının sesiyle ona refakât eden çalgıların birleşimini sağlayarak bir renklilik elde ederler.

Örnek Eser: Nihavend Makamından Münir Nurettin Selçuk'a ait "Kandilli Yüzerken Uykularda" adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir.

Aşağıdaki eserde "Hülya Tepeler" bölümündeki gerdaniye perdesi uzatılarak esere renklilik kazandırılmıştır.



c) Saz Bölümleri

Saz bölümleri genellikle mısra sonlarına konur. Özellikle klasik şarkılarımızda mısranın tekrarlanmasına zemin hazırlarlar. Fakat günümüz eserlerinde hem melodik hem de anlamı etkileyici bir vasıta olarak kelime ve kelime gruplarından sonra da kullanılmaktadırlar. Bunların da görevi bir başka deyimle noktalama, yorumlama ve vurgulama vasıtaları olmaktadır.

Örnek Eser: Hicaz makamında Alaeddin Yavaşca'ya ait “Artık Bu Solan Bahçede” adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir.



d) Lâfzi Terennümler

Güfteye dâhil olmayan âh-aman-yârim-ömrüm, oy-of v.b. terennümler, güftenin anlamını tamamlayan, ona anlam derinliği kazandıran vurgulama, noktalama ve yorumlama unsurlarından bir diğeridir. Eserlerde çok fazla yer alırlar. Örnek Eser: Hicaz makamında Münir Nurettin Selçuk'a ait “Aziz İstanbul” adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir.



e) Kelime Tekrarlamaları

Klasik şarkılarımızda güftedeki mısra sonlarına yakın bölümlerin tekrarı bir gelenek ve teknik anlayışı gösterir. Ancak günümüz şarkılarında bu tekrarlar, bir anlam zenginleştirici, yorumlama unsuru olarak kullanılırlar. Günümüz şarkılarında özellikle anlam derinliği yaratan vurgulama aracı şeklinde bestelenmektedirler.

Örnek Eser: Hicaz makamında M. Sabahattin Bey’e ait “Çok Yaşa Sen Ayşe” adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir.

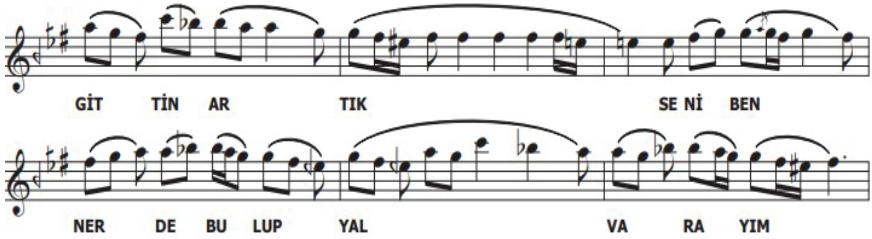


f) Aralık Kullanma

Aralıklar kullanarak anlamlı grupları birbirinden ayırmadan yorumlamak, esere çoğu kez akıcılık da kazandırmaktadır. Kelime veya kelime gurupları birbirinden ses aralıkları ile ayrılınca bir durgu yeri meydana getirmiş olurlar.

Örnek Eser: Hüzam Makamında Selahattin Pınar’a ait “Gecenin Matemi” adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir.

Bu eserde “gittin kelimesindeki acem ve tiz çargâh arasında olan beşli aralık çaresizliğin çok güzel bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bulup kelimesinden sonra gelen üçlü aralık da “yalvarayım” kelimesini de güzel bir şekilde birbirinden ayırmaktadır.



g) Serbest Uzatma

Puandorg olarak bilinen serbest uzatmalar, duyguların aşırılığını vurgularken yine kelime ve grupların arasında bir yorumlama unsuru olarak görev alırlar. Aşağıdaki örnek eserde de görüldüğü gibi “çok” kelimesini ifade etmek için düğâh ve muhayyer perdesi arasında aralık kullanılmış ve puandorg yapılarak duygunun aşırılığı vurgulanmak istenmiştir.

Örnek Eser: Beyâtî makamında Erol Sayan’a ait “Seni Ne Çok Sevdiğimi Bilemezsin” adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir.



h) Güfte-Makam Uygunluğu

Bestekâr, her makamı çeşitli konulardaki güftelerde kullanabilir.

i) Güfte-Usûl Uygunluğu

Güfte-usûl uygunluğuna bestekârlarımız çok önem vermişlerdir. Eserin karakterini, nerdeyse usûl belirlemektedir. Eserin gideri güftenin konusuna anlattığı ana fikrine uyuyorsa o eserde bir prozodi hatası olmuyor. Usûllerin mertebelerine göre kullanılması şarkının havasını birden değiştirebilmektedir. Örneğin, usûllerin 16’lık mertebeleri hızlıdır. Bunun yanında 8’lik mertebeler orta hızda, 4’lük mertebeler ise ağır bir ritim oluştururlar. 2’lik mertebeler de çok ağır olduğuna göre meydana gelecek olan şarkıların güftenin genel havasına uygun seçilmesi gerekir. Usta bir bestekâr ağlayan güfteyi, neşeli, oynak bir usulde bestelediği gibi; şen şakrak bir güfteyi de ilahi şeklinde değerlendirmez. Örneğin hüznü bir güftenin, semai usûlünde bestelenemeyeceği genel görüşler arasındadır (Gültaş, 2003, 391392).

Ahmet Hatipoğlu, besteye başlamadan önce yapılması gereken işlemin, seçimi yapılmış ve bestelenmeye her bakımdan uygun olan güftenin mısralarındaki kelime hecelerinin uzunluk-kısalıklarının tespiti olarak açıklamaktadır. Bu tespit yapıldıktan sonra bu heceler görünümüne en iyi uyan usûlün seçimini ikinci husus olarak ifade etmektedir. Usûl seçiminde melodik bir uygulama yerine resitatif bir uygulamanın olması gerektiğine işaret etmektedir. Yani heceler “kısalıkuzunluk”larını dikkate alarak heceleri tek çizgi halinde uygun olan usûlün darplarına (vuruşlarına) dağıtmanın en uygun yol alacağını belirtmiştir (Hatipoğlu, 1983:6).

Usûl seçimi, anlam prozodisinin yanı sıra telaffuz prozodisini de etkilemektedir. Bazı güfteler hece yapıları ve kelime grupları bakımından

her usule uymayabiliyor. Bestekârlar hece bölüntüleriyle vurgulara uymayan o usulü, melodik yapısı çok güzel olsa bile değiştirerek bir başka usulle eserini tamamlamayı tercih ediyorlar. Böylece Türkçe'nin ses bilgisi ve estetik kurallarıyla bütünleşmek imkânı yaratılmış oluyor (Güldaş, 2003, 392).

j) Melodi ile Duygu ve Kelime Tasvîri

Bu tür betimsel unsurlar anlam zenginliği yaratmada çok fazla kullanılmıştır.

Örnek Eser: K. Hicazkâr Makamında Avni Anıl'a ait "Sen Körfeze Geldiğin Zaman" adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir. Aşağıdaki eserde de görüldüğü gibi "susar" kelimesi ezgi ile bütünleşerek gerçekten susma ifadesi göstermektedir.



Bestenin Anlam Prozodisinde Hatalı Uygulamalar

a) Aralık Hataları

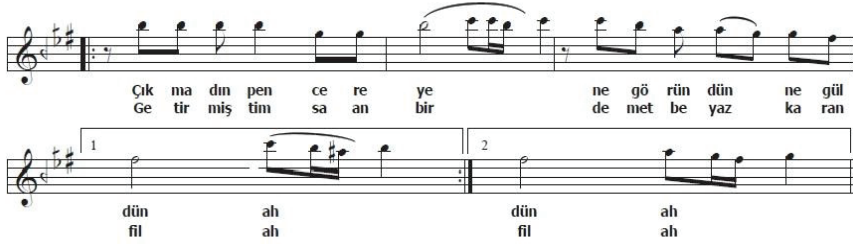
Aralıklar, vurguyu ifade eden ses aralıkları olduğundan eserlerde kelime veya kelime gruplarının nefes alma yeri olarak değerlendirilmektedir. Burada hiç durma imkânı olmasa da sesler arasındaki açıklıklar, onları melodik olarak birbirinden ayırmaktadır. Ancak hatalı kullanılmış çeşitli aralıklarla ayrılmış kelime gruplarını bünyesinde gizleyen pek çok şarkımız da vardır. Bazıları kelime veya kelime gruplarını ölçü içinde ya da ölçü başında birbirinden ayırıyor.

Örnek Eser: "Bir Gamlı Hazanın Seherinde" adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir. Eserde "Seherinde" kelimesi ölçü içinde "Hâced" kelimesi de ölçü başında güçlü bir vurguyla (yedili-altılı) aralıklar bölünerek, ilkinde telaffuz hatası ikincisinde de "cet yine bülbül" gibi bir anlam zayıflığı meydana getirmişlerdir.



b) Tamlama Hatası

Örnek Eser: “Dargın Ayrılmayalım” adlı eseri örnek olarak gösterilmiştir. “yine bir-demet beyaz karanfil” içiçe iki sıfat tamlaması grubunun “bir demet” grubu, üçlü enterval, uzun ses ve es’le parçalanmıştır.



c) Uzun Ses Hataları

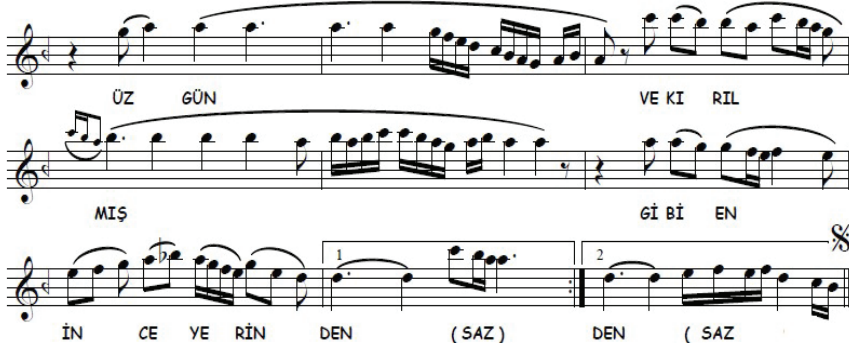
Örnek Eser: Hüseyini Makamında Şevki Bey’e ait “Nedir Bu Hâletin Ey Meh Cemâlin” eser örnek olarak gösterilmiştir. “Nedir bu hâletini ey mehcemâlim.” İlk mısradaki “bu halet sıfat tamlaması, 5/8 lik uzun sesler ve 2’li aralıkla birbirinden ayrılırken “meh-cemâl” tamlaması da, 10/8’lik uzun seslerle ayrılmıştır. Ayrıca beşli enterval de aralarını daha fazla bir vurguyla açmıştır. Bestenin anlamı: «Nedir bu, hâletiney, meh, cemâlim.» şeklinde anlaşılmaktadır.



d) Edatların Hatalı Kullanımı “Gibi-Ve” Bağlama Edatları Hatası

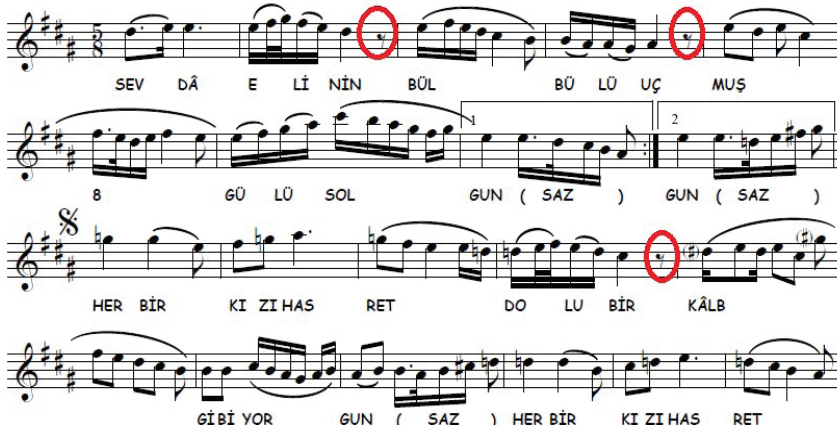
Örnek Eser: Bayâti makamında Selâhattin Pınar’a ait “Kalbin Yine

“Üzgün” adlı eser örnek olarak gösterilmiştir. Uzun hece ile –ve- bağlama edatının geniş aralıklarla vurgulanması, yine uzun hece ve es’le “gibi” edatının vurgulanması “ve kırılmış gibi en ince yerinden” gibi bir ifade anlam prozodisinin düzgün kullanılmadığını göstermektedir.



e) Es’lerle Hatalı Ayrılmış Kelime ve Gruplar

Örnek Eser: Sûzidil Makamında N. Halil Poyraz’a ait “Sevda Elinin Bülbülü Uçmuş” eser örnek olarak gösterilmiştir. “sevdâ elinin-bülbülü” uçmuş burada “uç-muş” kelimesi parçalanarak beşli aralıkla vurgulanmıştır. Kelime ve tamlamalar usûl başındaki vurguyla da ayrılmıştır. “Her bir kıızı has, reet dolu birkaaaalp gibi yoooorgun” mısranın anlamı, esler, uzun seslerle hece ve kelime gruplarını ayırdığı için bozulmuştur.



f) Hatalı Serbest Uzatmalar

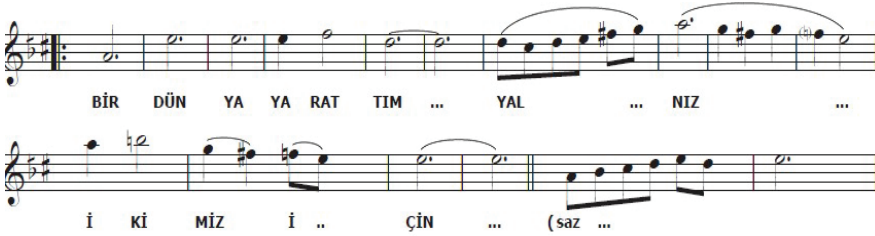
Serbest uzatmalar, duyguların güçlendirilmesinde çok etkili olmalarına rağmen dikkatli kullanılmadığında anlamı bozabilir. Güzel bir melodik

etkiye sahip olan serbest uzatmalar, yukarıdaki şarkıda “akşam” kelimesine derinlik, heyecan ve coşku kazandırmış. Fakat serbest uzatma yapılması gereken yer burası olmamalıydı. Mısrada “Hicâz” kelimesi en çarpıcı bir anlama sahip olmalı, yani serbest uzatma bunun üzerine gelmeliydi. “Yükselecekmiş” kelimesi ise “es’le ve oktavla ayrılmasaydı “Hicaz’ı” daha vurgulamış olurdu. Bu durumda en vurgulu kelime en dikkat çekici şekilde tasvir edilen “yükselecekmiş” kelimesi olmuştur.



g) Vurgu-Anlam Aykırılığı

Bazı kelimeler vurgu değişikliğiyle telaffuz bozukluğuna bazıları da anlam değişimine uğrar. Aşağıdaki eser, dört ölçülük bir melodi zenginliği içinde “yalnız” kelimesiyle dikkati çekiyor. Bu kelimenin güftedeki anlamı “sadece” dir. Sadece anlamına gelen “yalnız” vurguyu ilk hece üzerinde taşır. Oysa “Yalnız bırakıp gitme” de olduğu gibi yazılışı aynı fakat anlamı ayrı olan “tek başına” anlamına gelen “yalnız” ise vurguyu ikinci hece üzerinde taşır. Yalnız ’da vurgu birinci hece üzerinde olmalıydı. “Sadece ikimiz için bir dünya yarattım” yerine “ikimiz için تنها (yalnızlık dolu) bir dünya yarattım anlamına dönüşmüş.”



SONUÇ

Anlam prozodisi, eserler içerisinde anlam bütünlüğünü sağlamak, icra bakımından önemli olan “es’ler, uzun sesler, serbest uzatmalar, saz bölümleri, lâfzi terennümler, kelime tekrarları, aralık kullanma, güfte-usûl uygunluğu ve güftemakam uygunluğu” gibi bestede anlam ögesini destekleyen vurgulama öğeleri açısından önemlidir.

Bu ögeler icranın duygu unsurunu güçlendirerek esere renk ve soluk kazandırmaktadır.

Bu unsurların eser içerisinde hatalı kullanımı ise eserin bütünlüğünün bozulmasına ve icra bakımından beste güfte ilişkisi açısından anlam bozukluklarına yol açacaktır.

KAYNAKÇA

[?]. (1936, Nisan 15). Konservatuvar, Akşam, s. 5.

Arel, H.S., (1992), Prozodi Dersleri, y.h. Murat Bardakçı, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Arel, H.S. (1950), Mûsikide Prozodi, Mûsiki Mecmuası, Sayı:29, İstanbul. (Canselen) Faik (1934, Temmuz 19). 22 Şarkı, Vakıf, s. 7.

Gazimihal, M.R. (1961), Mûsiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Güldaş, S. (2003), Türk Dilinin Diksiyonu-Prozodisi Vurgu ve Vurgulamaları İle Türk Mûsikisinde Prozodi, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul.

Hatipoğlu, A.(1998), Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Mûsikisi Prozodisi, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara.

DUTAR MÜZİĞİNE HAKİM OLMA SÜRECİNDE HALK TERMINOLOJİSİNİ İNCELEMEK

Laçın HUDAYBERDİYEVA

Maya Kuliyeve adına Türkmen Milli Konservatuarı

Özet: Türkmen müziği, sahne sanatları ve halk müziği bilgileri nesilden nesile, öğretmenden öğrenciye sözlü olarak aktarılmıştır. Dutar, gıcak, tüydük ve dessancıların (şarkıcı-hikaye anlatıcılarının) seçkin usta icracılarının deneyimleri sözlü olarak aktarıldı. Terminoloji sorunları müzik biliminin en alakalı alanlarından biridir. Halk müziğini kaydetme sürecinde önemli bir görev, icra edilen terimlerin tüm sanatçılar için anlaşılır olacak şekilde doğru şekilde gösterilmesidir. Müzikal performansta kullanılan terimler giderek gelişti. Son onyılların notalarına baktığınızda ritmik kalıpların notasyonunun daha net ve kesin hale geldiğini görebilirsiniz. Günümüzde kullanılan tekniklerin çoğu modern notasyon sistemine dahil edilmiştir. Türkmen halk müziği melizmalar açısından zengin ve metro-ritmik açıdan karmaşıktır. Bu zorluklara rağmen dutaristler, dutar sazlarının notalanması ve sözlü olarak aktarılan icra tekniklerinin aktarımında maksimum sonuçlara ulaşmayı başarmışlardır. Uzun bir gelişim sürecinden geçen Türkmen dutar sazının modern nota uygulaması, genç müzisyenlerin ve icracıların faaliyetleri sayesinde profesyonelliğin doruklarına ulaşmış ve gelişimini sürdürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Dutar, Terminoloji

Abstract: Turkmen music, performing arts, and folk knowledge about music were passed down orally from generation to generation, from teacher to student. The experience of outstanding master of dutar, gyjak, tyuduk and singer-storytellers was passed orally. Issues of terminology are one of the most relevant areas of music science. An important task in the process of notation of folk music is the correct display of the terms being performed, understandable to

all performers. The terms used in terms musical performance have gradually improved. Looking at the sheet music of recent decades, you can see that the notation of rhythmic patterns has become clearer and more precise. Most of the techniques used today have been incorporated into the modern notation system. Turkmen folk music is very rhythmically complex; the meter may change several times during the course of one piece. Despite these difficulties, dutarists managed to decipher the orally transmitted musical terms used in performance. The modern notation of Turkmen dutar music, having gone through a long path of improvement, has reached the heights of professionalism. This direction continues its development and is continued in young musicians and performers.

Keywords: Music, dutar, terminology

GİRİŞ

Profesyonel kompozisyon ekolünün ortaya çıkmasından önce, Türkmen müzik kültürü asırlık halk profesyonel sanatı geleneklerine sahipti. Türkmen müziği, sahne sanatları ve halk müziği bilgisi nesilden nesile, (halypadan-şagırde) usta hocadan öğrenciye sözlü olarak aktarılmıştır. Dutar, gıcak, tütüdük ve şarkıcıhikayeci (dessançı) anlatıcılarının seçkin usta icracılarının deneyimleri sözlü olarak aktarıldı. Ancak yüzyılımızda müzik notaları ve ses kaydı sayesinde deneyimlerini, geleneklerini duymak ve incelemek, çeşitli yaratıcı yönleri analiz etmek ve performans okulları kurmak mümkün hale geldi.

Yüzyıllar boyunca müziğin dili yetenekli müzisyenlerin elinde sürekli cilalanıp geliştirildi. Halk terminolojisi geçmişte müzik kavramlarının varlığına dair bütünsel bir tablo sunar. Terimler olmadan, yaratıcılık süreci, sözlü müzik eserinin aktarılması, evrensel insan kültürel hafızasına sabitlenmesi kesinlikle imkansızdır. Halkın kendi oluşturduğu terimler, modern Türkmen müziği terminolojisinin temelini oluşturmuş. Türkmen müziğinin milli üslubunu yansıtan yeni terminolojik birimlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Terminoloji sorunları müzik biliminin en alakalı alanlarından biridir. Müziğin insanlar tarafından sabitlenmesi sürecinde önemli bir görev, icra edilen terimlerin tüm sanatçılar için anlaşılır olacak şekilde doğru şekilde gösterilmesidir. Bilgi derinleştikçe ve uygulama gereklilikleri arttıkça, teorik ve performans repertuarının yanı sıra müzik terimlerinin uygulanma

derecesinin incelenmesi sorunları da giderek daha önemli hale geliyor. I. Matsievsky (5), S. S. Dzhanseitova

(2), O. S. Petrovskaya (10), G. H. Sageyeva (11) ve diğerleri.

V. A. Uspensky'nin Türkmen Müziği Araştırmalarındaki Faaliyetleri

Türkmen dutar müziğinin geleneksel terminolojiye göre yapısı ilk kez V. Uspensky ve V. Belyaev'in monografisinde açıklanmıştır. "Türkmen Müziği" monografisinin birinci cildinde müzikologlar, dutar ustaları arasında yaygın olan *yapbıldak* (eserin başlangıç kısmı), *şirvan* (doruk noktası) ve *çikmak* (çikmak) gibi ulusal terimleri kullanarak çalgı eserlerinin genel yapısını belirlediler (13, s. 70).

Türkmen halk sazlarının ilk deşifresini yapan V.A. Uspensky'dir. Topladığı eserler arasında "Bedeu", "Teşnit" (örnek 1), "Gözel sen", "Gökdepe", "Yiğitler", "Harayım döndü" (14) ve diğerleri.

Müzik örneği 1. "Teşnit"



Bu muzik notasyonu anlayabilmek için iyi bir Türkmen dutar müziği bilgisine sahip olmak gerekir, çünkü bu örnekleri transpoze etmeden dutarda icra etmek mümkün değildir. Ve aynı zamanda dutar eserlerinin melodisi hakkında da fikir veriyorlar.

Halk Dutar Müziği Üzerine Daha Fazla Çalışma

Halk sazlarının çözümlenmesi Uspensky'den sonra G. Bedrosov, E. Dimentman, S. Zhigaev, A. Kuliev, S. Mamiev gibi müzisyen ve besteciler tarafından gerçekleştirilmiştir. Türkmen dutar ustaları – A. Allaberdiyew, B. Gutlymyradov, O. Annanepesov, N. Meredov - V. Uspensky'nin bilimsel mirasını bilinçli olarak incelemeye başladılar.

Türkmenistan Halk Sanatçısı Doçent Orazmurat Annanepesov, tezinde (1) Halli Bakhshi'den bir araştırmacı tarafından kaydedilen, V. Uspensky tarafından yapılan Türkmen halk şarkısı "Teshnit" in nota çözümlemesini inceliyor. Analiz, P. Saryev, Ç. Taçmamedov, J. Hansahedov'un icrasında

bu oyunun, eserin son bölümünden önce gelen bir temaya sahip olmadığını, sadece Milli Taçmiradov versiyonunda mevcut olduğunu gösteriyor.

1941 yılında Türkmen Devlet Filarmoni Orkestrası'nın açılışıyla ilgili olarak G. Arakelyan halk çalgıları orkestrasının başına getirildi. Halk çalgıları orkestrası için eser bulunamamasından dolayı G. M. Arakelyan beste faaliyetlerinde aktif olarak yer almaktadır. Halk çalgılarından oluşan bir orkestra için şöyle eserler yarattı: “Türkmen şarkıları” (4 parçadan); Halk Oyunları Topluluğu için “Türkmen marşı”; “Çocuk süiti” (4 bölümden oluşan), “Bayram dansı”, “Gençlik walsi”; “Yaşlara selam” (A. Julgayev ile birlikte), “Dans süiti”, “Türkmen temaları uvertürü”, “Konser yürüyüşü” ve diğerleri. Ayrıca çeşitli orkestralar için başka ulusların müzik eserlerini de düzenliyor. Akıl hocası O. Gandymov'un hatırladığı gibi, Allaberdi Allaberdiyev'e orkestra için eksik orkestra parçalarını yeniden yazma görevi verildi. Müzisyen, notaları yeniden yazarak her seferinde mesleki becerilerini geliştirdi. Orkestrada çalışırken Türkmen Devlet Müzik Okulu'nda gıyaben okudu. Harika bir müzisyen, halk müziğinin büyük bir uzmanı, yetenekli bir öğretmen olan Allaberdi Allaberdiyev, 1956 yılında okulda çalışmaya başladı. Bölüme gelişiyse birlikte dutar sınıfı yeni bir seviyeye ulaşır. Kısa sürede tüm halk çalgıları bölümünün gelişmesi için güçlü bir temel atmaya başardı (15, s. 105).

A. Allaberdiyev öğretmenliğin yanı sıra Türkmen halk sazını da büyük bir heyecanla deşifre ediyor. “Yar derdinden”, “Yandım Leyli”, “Yaşılbaş”, “Dilim gırk”, “Yedi manzar”, “Ybrayım şadilli” gibi halk sazlarının çözümlemeleri bulunmaktadır. Halk sazlarının deşifre etmesinde usta özgünlüğünü korur (4, s. 12). Ne yazık ki bu sazların yayınlanmış bir koleksiyonu yok ancak transkriptleri öğrencilerde kaldı. Bunlar arasında “Selbinyaz gırk”, “Yılgaylar” gibi halk melodileri, melodist Annanyaz Ovezov (“Salam dostlarym”, “Saher çağında”), Şamırat Gurbannepesov (“Yıldönümü”), Yagmır Nurgeldiyev (“Arzuvım”) bestecilerinin eserleri yer alıyor.

Dutarcılar arasında V. Uspenski'den sonra dutar müziğini deşifre etmeye başlayan ilk kişi A. Allaberdiyev olur. Bazı transkriptlerini analiz edelim (örnek 2).

Müzik örneği 2. “Selbinyaz gyrk”



Bu örnekte, dutar icrasında kullanılan vuruşların, melizmaların ve bunların ritmik kalıplarının ilk tanımlarını görebilirsiniz. A. Allaberdiev’in çözümlemeleri, dutar müziğinin çözümlenmesiyle uğraşan diğer sanatçılar için de örnek teşkil etti.

Allaberdiev’in öğrencisi O. Gandimov, akıl hocasının çalışmalarına devam ediyor. Halk sazlarının deşifresini “Dutar çalmayı öğretme usulleri” ders kitabında birleştirdi. Bu kılavuz, vuruş türlerinden bahseder ve bunların nasıl gerçekleştirileceğini açıklar ve ayrıca teknik açıdan zor anların üstesinden gelmek için gerekli egzersizleri de içerir.

Vuruş ve tekniklerin gerçekleştirilmesinin notasyonu

“Performans sanatında çeşitli vuruş türleri vardır: *şelpe*, *üç kakuv*, *goşa kakuv*, *pitik kakuv*, *sägitmek*, *çirtüv*, *yeke gıruv*, *dovamlı gıruv*. (Gandimov, 1996:

11). Gördüğünüz gibi tüm bu vuruşlarda halk terminolojisi korunmuştur. *Şelpe* en çok kullanılan ve en basit vuruş türüdür (örnek 3).

Örnek 3. “Şelpe” vuruşu



Müzik örneğinde “n” ve “v” notaları notaların üst kısmında gösterilmektedir. “n” terimi fırça aşağıdayken oynamak, “v” terimi fırça yukarıdayken oynamak anlamına gelir. Bu durumda elin yumuşak bir şekilde tutulmasını ve parmakların bükülü olmasını sağlamak gerekir. Vuruşun ritmik modeli aşağıdaki gibidir (örnek 4):

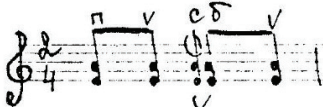
Müzik örneği 4. “Üç kakuv” vuruşu



Bu, uç kakuv vuruşunun ritmik modelidir. Burada notaların üstünde “b” ve “c” harfleri gösteriliyor. Bu, tellere vurmak için hangi parmakların kullanılması gerektiği anlamına gelir: “b” basham barmaktır (başparmak) ve “c” süyem barmaktır (ilk parmak).

Vuruşlarda ustalaşmanın ilk aşamasında, “goşa kakuv” vuruşunun en zor olduğu kabul edilir. Bu nedenle, bu vuruşta ustalaşmak için önce *üç kakuv* vuruşu çalışılır, ardından *goşa kakuv* vuruşunda ustalaşılır (örnek 5).

Müzik örneği 5. “Goşa kakuv” vuruşu



Ritmik desen iki vuruş gösterir. İlk vuruş *şelpe*, ikincisi ise *çirtuv’dur* (daha sonra ritmik kalıp değişir). *Goşa kakuv* (çift vuruş) teriminin geldiği yer burasıdır. *Çirtuv* vuruşu “c b” simgesiyle işaretlenmiştir (daha sonra “çr – çirtuv” simgesiyle işaretlenecektir). Buradaki harfler tellere hangi parmakların vurulması gerektiğini gösterir. *Çirtuv* vuruşu şu şekilde gerçekleştirilir: Aşağıya doğru vuruş yapılır, başparmak hızla tepenin üzerinden geçer ve baş parmak dutarın boynuna sıkışıp yukarıya doğru hareketle tellere vurur.

Yabaklama terimi aşağıdaki ritmik kalıpla ilişkilidir (örnek 6).

Müzik örneği 6. “Yabaklama” vuruşu

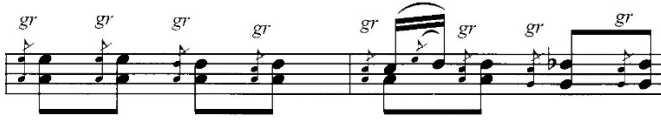


Buradaki notaların üzerindeki harfler aynı zamanda tellere hangi parmakların vurulacağını da belirtir: “ı”– tüm parmaklar aşağıda, iki v (v v) – önce başparmakla (dutarın boynunu tutarak) sıralı bir yukarı doğru hareketi belirtir ve sonra ilk (işaret) parmağınızla.

Vuruş *gıruv* iki tipte kullanılır: *yeke gıruv* ve *devamlı gıruv*.

Yeke gıruv kısaca gerçekleştirilir. Burada, el tellerden kaldırılarak her nota ayrı ayrı vurulur. Bu vuruşların türlerini, O. Gandımov’un deşifre edilmiş “Durdy bağı” halk melodisi örneğini kullanarak izleyeceğiz (örnek 7).

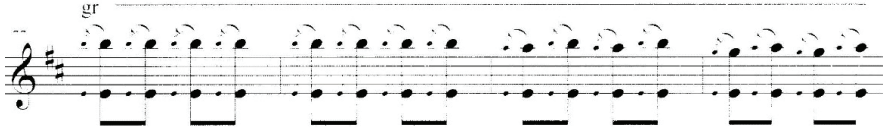
Müzik örneği 7. “Yeke gıruv” vuruşu



Ritmik düzende *yeke gıruv* vuruşu notaların üst kısmında “gr” işaretiyle gösterilir.

Dovamlı gıruv, eli tellerden kaldırmadan gerçekleştirilir, yani notaların süreleri, yukarı ve aşağı küçük vuruşlarla, kaldırılmadan çalınır (örnek 8).

Müzik örneği 8. “Dovamlı gıruv” vuruşu



Ritmik kalıpların üzerinde, “gr” vuruşu yalnızca başlangıca yerleştirilir ve ardından aynı vuruşta daha fazla performansın devam ettiğini gösteren uzun bir çizgi bulunur.

Başka bir vuruşu ise *sagitmek*. Bu vuruş türü, zayıf vuruştan itibaren ilk parmakla gerçekleştirilir (örnek 9).

Müzik örneği 9. “Sagitmek”



Türkmen dutar sazı çeşitli melizmalar bakımından zengindir. Uygulamada melizmalara *mordent*, *forshlag*, *nahshlag* denir (4, s. 28). Dutar melodileri, icrası müziğe güzellik ve zarafet katan farklı melizma türlerini içerir.

Forshlag- türkmen terminolojisinde buna *nagma* denir. Dutar sazı notasında, *nagma*, notanın önüne yerleştirilerek vuruşla birlikte çalınır. Yani, vuruş ve *nagma* tel üzerinde tek vuruşta meydana gelir (örnek 10).

Müzik örneği 10. “Nagma”



Notasyondaki melisma *nahşlag* türü ana notadan sonra yerleştirilir. Bu notaya basıldıktan sonra çalınır. Yani gösterilen notaya 3 veya 4 parmağınızla vurmanız gerekir (örnek 11).

Müzik örneği 11. “Nahshlag”

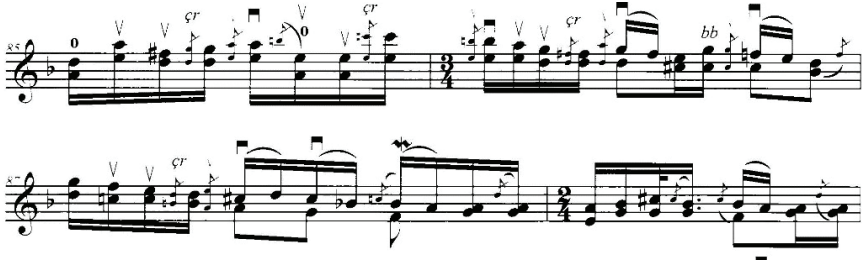


Müzikal performansta kullanılan terimler giderek gelişti. Son onyılların notalarına baktığınızda ritmik kalıpların notasyonunun daha net ve kesin hale geldiğini görebilirsiniz. Günümüzde kullanılan tekniklerin çoğu modern notasyon sistemine dahil edilmiştir.

Dutar Müziğini Notaya Almanın Modern Yolları

Ö. Gandımov'un “Marı yolunun halk sazları” adlı ders kitabında Türkmen halk sazları “Garıbm”, “Karar oldum”, “Piyala”, “Üç ağaç”, “Ogulbeg”, “Yusup ovgan”, “Şalar bilmez”, “Şordan tapıldı” yer alıyor. “Tuni derya”, “Derman eyledi”, “Harayım döndi”, “Yagma bulut”, “Kiyamat”, “Körpe guzi”, “Durdı bagshi” (3). Bu eserlerin deşifresinin mükemmelliğe ulaştığı ifade edilebilir (örnek 12, 13).

Müzik örneği 12. “Üç ağaç”



Müzik örneği 13. “Garıbım”



“Üç ağaç” müzik örneğinde *çirtuv* müzik terimi burada “çr” işaretiyle belirtilmektedir. “O” işareti Şirvan’da ilk beşte oynamak anlamına gelir. Bunun d²’nin üst dizeye, a¹’in alttaki açık dizeye basması olduğu ortaya çıkıyor.

“Geçmişte usta hoca öğrence (halypa-şagirt) ilişkisinde performansla ilişkilendirilen başka geleneksel terimler de olabilirdi. Ancak bazıları ne yazık ki antrenman yapmayı bıraktı. Aynı zamanda usta hoca öğrence (halypa-şagirt) arasında geleneksel açıklamaların yapılmasına olanak tanıyan terimler hala korunmuştur. Örneğin: “bu melodi perde *Novai tutularak* çalınır”, “bu teknik *Genzev ile* yapılmalı”, “*goşa tutuv* çal” [Gandimov, 1996:15].

“Garıbım” müzik örneğinde notaların üzerinde “k” harfi belirtilmiştir. Bu, notanın *kulembike* parmağı (serçe parmak) ile çalınması gerektiği anlamına gelir. Bu teknik, *kulembike* üzerinde tek parmakla her iki tele de basıldığında *goşa tutuv* pozisyonunda kullanılır.

A. Allaberdiev’in öğrencisi Türkmenistan Halk Sanatçısı Begmurat Gutlumuradov, profesyonel notasyonun gelişimine büyük katkı sağladı. Dutar ve gijak icrasının yanı sıra, halk sazlarının deşifre edilmesiyle de uğraştı ve dutar ve gijak için klasik müziğin transkripsiyonunu yaptı.

B. Gutlumuradov, Mıllı Tachmiradovın “Bahar”, “Yeniş” türkmen halk sazları “Sataşdım”, “Şirin-şeker”, “Nagış”, “Şadilli” müziklerini deşifre etmiştir (örnek 14).

Müzik örneği 14. “Sataşdım”



B. Gutlımıradoy'un türkmen halk müziği deşifre edilmesiyle kendine has özellikleri vardır. Müzisyen, transkriptlerinde *gıruv* terimlerini değil, simgelerle gösteriyor. İşaretler konturun değiştiği yere yerleştirilir. Usta, ritmik kalıpların, vuruşların ve melizmaların belirlenmesine özel önem vermektedir. B. Gutlımıradoy, dutar sazlarının çözülmesini mümkün olduğu kadar çoğaltılmasına yaklaştırmayı başardı ve türkmen halk müziğinin deşifre sürecini profesyonel düzeye taşıdı.

B. Gutlımıradoy, Türkmenistan Halk Sanatçısı Muhammetdurdi Muhammetniyazov, Türkmenistan'ın Onurlu Sanatçıları Nepesmurat Meredov, Durdygulı Annayev, Osman Gujimov, Sanat Tarihi Doktoru Çarıyar Jumayev'in yanı sıra Yazmurat Rejebov, Maksat Annageldyev ve diğerleri de dahil olmak üzere birçok öğrenci yetiştirdi. B. Gutlımıradoy'un notasyon yöntemi birçok müzisyen için örnek bir okul haline geldi.

Türkmen sazlarının deşifre edilmesi konusunda birçok çalışma B. Gutlımıradoy'un öğrencisi, Türkmenistan Onurlu Sanatçısı Nepesmurat Meredov tarafından yapılmıştır. Dutar “Sayra dutar” antolojisi (“Galan bar”, “Soyli halan”, “Dilber”, “Tomagali”, “Öltürer”, “Gülhanım”, “Yarahum”, “Kararym”, “Yandım leyli”, “Tapmadım”, “Ezizim”, “Hatija”, “Zıbagözel”) (6) ve “Türkmen halk sazları” (“Saltık”, “Mayagözel”, “Sallana”, “At çapan”, “Ol dagların”, “Ovadan Gelin”, “Vagtıdır”, “Gız durdı”, “Gelemen”) (7) halk sazlarının modern notasyonundan örnekler içermektedir (örnek 15).

Kural olarak, tüm Türkmen dutar melodileri *bosh kakuv* (e¹ - a¹) ile başlar - dutarın açık tellerine vurur. Başlangıçtaki *bosh kakuw*, müziğin karakterini ve eserin ana vuruşunu gösterir.

Müzik örneği 15. “At çapan”



Çoğu transkriptçi genellikle vuruşları parçanın başında gösterir. Müzikal örnekte ikinci ölçüde *yabaklama*, *shelpe* vuruşlarını görebilirsiniz - *gosha kakuv*, *shelpe*. Burada *gosha kakuv*'ün ritmik kalıbı öncekinden farklıdır ancak aynı şekilde belirtilmiştir.

B. Gutlimiradov'un notasyon yönteminin haleflerinden biri de Türkmenistan Halk Sanatçısı, Sanat Tarihi Adayı, Dosent Orazmurat Annanepesov'dur. Şöyle anımsıyor: “B. Gutlimiradov’la çalışmadım ama Pürli Sarıyev’in tarzını benimsemek ve dutar müziğini deşifre etmeyi öğrenmek için ona gittim. O benim için sadece bir öğretmen değil aynı zamanda bir arkadaşı. O bir “yürüyen ansiklopedi” idi, ondan çok şey öğrendim” (O. Annanepesov ile yaptığım bir sohbetten).

O. Annanepesov çok sayıda Türkmen halk sazının deşifre etmeyi başardı:

“Gelin yöreyşi “Salmadan bökdüren”, “Sahujemal”, “Karar oldum”, dutar döngüleri “Mukamlar” (“Gonurbaş mukamı”, “Erkeklik mukamı”, “Gökdepe mukamı”, “Ayrılık mukamı”, “Berkeli çokay mukamı”, “İbrayim şadilli mukamı”, “Mukamlar başı mukamı”) ve “Gırklar” (“Dilim gırk”, “Keçeli gırk”, “Mendag gırk”, “Selbinyaz gırk”, “Yandım gırk”, “Dövletyar gırk” (örnek 16), “Garrı gırk”) (12).

Müzik örneği 16. “Döwletyar gırk”



O. Annanpesov’un transkriptlerinde *yeke gıruv* - “gr” *dovamlı gıruv* - “gr”, *çirtuv* - “ç”, *yabaklama* - “bs” terimleri de notaların üzerinde simgelerle gösterilmiştir. Öncekilerden ayıran bir özellik ise *çirtuv* teriminin “çr” ile değil “ç” ile işaretlenmesi ve bu terimin ritmik yapısının da öncekilerden farklı olmasıdır.

Türkmen halk ezgilerini ve şarkılarını deşifre eden Orazmurat Annanpesov, Türkmen müzik kültürünün oluşumuna büyük katkı sağladı. Mükemmel bir öğretmen ve virtüöz icracı olarak birçok öğrenci yetiştirdi; bunlar arasında: Türkmenistan’ın Onurlu Sanatçısı Çarımırat Ahunov, parlak dutar sanatçıları Sadık Sahedov, Dövrän Rejebov, Guvanç Mametnazarov, Annadurdi Allaberdiyev, Laçın Hudayberdiyeva.

O. Annanpesov’un öğrencisi Çarımırat Ahunov da türkmen halk müziğini deşifre ediyor. Onun yüzden fazla deşifre eden türkmen halk sazı (“Bike halan”, “Keç pelek” (örnek 17), “Ablak sayat”, “Nar agaji”, “Gaşly yar”, “Leyli gelin” (örnek 18- 19), “Yılğaylar”, “Dön gövnum”, “Näzli bayram”, “Galan bar”, “Yow Bagşi” ve diğerleri orada) (12).

Müzik örneği 17. “Keç pelek”

Moderato (aram)



Müzik örneği 18. “Leyli Gelin”

Allegro (çalt)



Müzik örneği 19. “Leyli Gelin”



Ç. Ahunov’un transkriptlerinin tamamında sazın başlangıcındaki ritmik kalıpların üzerine vuruşlar yerleştirilmiştir.

Müzikal örnek 17’de (“Keç pelek”) birinci ve ikinci ölçülerde *yabaklama* ve *bosh kakuv* vuruşlarının ritmik kalıplarını görebilirsiniz. Notaların üzerindeki ritmik desenler ve terim işaretleri Orazmurat Ananepesov’daki gibi belirtilmiştir.

18 müzik örneğinde (“Leyli gelin”) *yabaklama*, *yeke giruv* ve *çirtuv* vuruşlarının ritmik kalıplarını görebilirsiniz. *Yeke giruv* ve *dovamli giruv* terimlerinde (örnek 19’a dikkat edin), orijinal tanımlamalar ve ritmik kalıplar korunur.

Şu anda Ç. Ahunov’un transkriptleri hem profesyonel müzisyenler - icracılar hem de teorisyenler tarafından dutar sazlarını analiz ederken kullanılıyor.

Bugün dutar müziği notasının en iyi ustalarından biri B. Gulymyradov’un öğrencisi Yazmyrat Rejebov’dur. Yazmyrad Rejebov’un “Dutar sazları” müzik parçaları koleksiyonu, Türkmen halk sazlarının 58

transkripsiyonunu içermektedir; bunlar “Hajigolak” (örnek 20), “Ene”, “Injytma”, “Teşnit”, “Hözirli”, “Yar girmizi geyinipdir” ve diğerleri (8). “Türkmen halk sazlar” koleksiyonu, “Dözmenem”, “Yedi manzar”, “Şirin-şeker”, “Heserli” ve diğer halk sazları dahil olmak üzere 33 transkripsiyon içermektedir (9). Tüm transkriptler sanatçının adını içerir.

J. Rejebov’un transkriptlerinde daha önce not edilmemiş olan vuruşların ve halk terimlerinin tanımları vardır. Örneğin *suyindirip*, *sesli ganyrmak*, *naz bilen*, *ovmoly*, *pitik*. Yıldız işaretiyle gösterilen, bu şartların uygulanma yöntemlerine ilişkin talimatlar referansta verilmiştir.

Müzik örneği 20. “Hajigolak IV”



✱ - basuvda



✱1- süyündürip

✱ - basuvda - bu vuruşla vurmak değil, sol elin parmaklarıyla klavyeye vurmak anlamına gelir.

✱1- suyindirip - bu notanın gecikmeli olarak çalınması gerektiği anlamına gelir.

Y. Rejebov’un transkriptlerinde ayırt edici bir husus, ince nüansların ve performans tekniklerinin kaydedilmesi ve bunların müziğin karakteri üzerindeki etkilerinin bir açıklamasıdır.

SONUÇLAR

Görüldüğü gibi türkmen dutar icrası uygulamasında yüzyıllar boyunca ağızdan ağza aktarılan birçok halk tabiri korunmuştur. Orijinal anlamlarını koruyarak günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadırlar. Genel olarak, uzun bir gelişme sürecinden geçen Türkmen dutar sazının modern notasyonu, profesyonellikte önemli boyutlara ulaşmıştır. Bu yön, genç müzisyenlerin ve sanatçıların faaliyetleri sayesinde gelişimini sürdürüyor.

KAYNAKÇA

Annapesow O. (2017), Ahal dutar yerine yetirijilik sungatiniň aýratynlyklary: awtoref. diss. ... sun. öwreniş ylým. kand: 17.00.02 / Annanepesow Orazmyrat Jepbarowıç – Aşgabat.

Dzhanseitova S.S. (1982). Kazakskaya muzikalnaya terminologiya. Alma-Ata.

Gandymow Ö. (2015). Mari yolunyň halk sazları, Türkmenistanın döwlet medeniyet merkezinin okuw-usulyet müdürligi, Aşgabat.

Gandymow Ö. (1996). Dutar çalmagy öwrenmegin metodikasy, Türkmenistan döwlet medeniyet merkezinin okuw-usulyet müdürligi, Aşgabat.

Masiyevski I. (2007). Narodnaya instrumentalnaya muzika kak fenomen kulturi,

Dayk-press Almatı.

Meredov N. (1988). Sayra dutar, Magaryf, Aşgabat.

Meredov N. (1988). Türkmen halk sazları, Magaryf, Aşgabat.

Rejebow Ýazmyrat, Dutar sazları, Türkmen döwlet neşirýat gullugy, Aşgabat, 2015, s. 327.

Rejebow Ý. (2020), Türkmen halk sazları, Türkmen döwlet neşirýat gullugy, Aşgabat.

Petrovskaya O. (2009). Formirovaniye i razwitiye muzikalnoy terminologii ispolnitelskogo iskusstva (na materiale russkogo, italyanskogo, angliyskogo, fransuzskogo yazikow) // awtoref. diss. ... kand. filol. nauk. Maykop.

Sageyeva Gulnara, Traditionnaya terminologiya tatarskoy muzikalnoy kulturi: semantiçeskaya rekonstruksiya // Awtoref. diss. ... kand. ist. nauk. Kazan, 2007. - 32 s.

Türkmen halk sazları, (2012). Türkmen döwlet neşirýat gullugy, Aşgabat.

Uspenskiy V., Belyayev V. (1979), Turkmenskaya muzika, T. 1. Türkmenistan, Aşgabat,

Uspenskiy V., Belyayev V. (2003). Turkmenskaya muzika, T. 1-2. (pod redaksiyey Ş. Gulliyewa), Almaty, Fond Soros-Kazahstan.

Zhavoronkov B., Larionov V. (1980). Kuznisa muzykalnyh kadrow sowetskogo Turkmenistana, Aşgabat, Türkmenistan.

TINI ESTETİĞİ BAĞLAMINDA, KONYA TEZENESİNDE TONALİTE DIŞI SES SORUNU VE İCRASAL UYGULAMA AÇISINDAN ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf BENLİ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

Özet: Anadolu müziğinin temel çalgısı olan bağlamanın icra biçimlerinden biri olan tezene ile çalma tekniğinde, bağlama icrasındaki özel tezene kalıplarının (tavırların) önemine ve işlevselliğine vurgu yapılarak, çalışmada ele alınan tezene kalıbının icrasal teknik özelliği ortaya konmuştur. Bu tezene kalıbının bozuk düzen “La” karar perdesinde uygulamasıyla ortaya çıkan tonalite dışı ses sorununa dikkat çekilmiş ve sorunun giderilmesi ile ilgili görüş ve önerilere yer verilmiştir. Çalışmada konuya dair kaynak taraması yapılmış, gözlem ve deneyimler ışığında veri analizi sonuçlarına göre değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bağlamada, bozuk düzen “La-Re-Sol” akordunda genellikle uygulanan “Konya Tezenesi” kalıbının icrasal teknik analizi detaylı bir şekilde yapılarak, bu tezene kalıbının uygulama biçiminden kaynaklı olarak, tezene kalıbının alttan gelen son takma tezenesinin icra esnasında oluşturduğu tonalite dışı seslere dikkat çekilmiştir. Bu duruma alt tel “La” karar sesi ile aralarında 1 ton 2 li aralık duyum farkı bulunan üst tel “Sol” sesinin sürekli tınlatılmasının neden olduğu görülmüştür. Bu tonalite dışı ses sorunu, bağlamada akort, tavır ve telleme biçimleri ile elde edilen tını estetiği bağlamında değerlendirilerek, duyum farkını oluşturan nedenin ortadan kaldırılmasını sağlayacak farklı alternatif akort düzenleri tespit edilmiştir. Sonuçta “La-Re-La” akordu ile, “La” karar perdesi üzerinde “Konya Tezenesi”(Altan Çırpmalı ve Takmalı Tezene) kalıbı uygulanarak estetik bir duyumun elde edildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Konya tezenesi, Bağlama Tavrı, Özel Tezene

Abstract: One of the performative forms of baglama which is the basic instrument of Anatolian music, the technique of playing the instrument with tezene [plectrum] is the focal point of this study. It sets forth the performative technical feature of the tezene pattern discussed here by emphasizing the importance and functionality of special tezene patterns (attitudes) in baglama performance. It draws attention to the problem of an atonal sound that arises with the application of this tone pattern in the distorted arrangement of “La” fret. Then it offers opinions and suggestions on how to eliminate this problem. The study conducts a literature review on the subject and makes evaluations according to the results of data analysis in the light of previous observations and experiences. It evaluates the performative technical analysis of the pattern called as “Konya Tezenesi”, which is generally applied in the distorted “La-Re-Sol” tuning in the baglama playing was made in detail. Then it draws attention to the atonal sounds created by the last false tone coming from the bottom of the Tezene pattern during the performance, due to its way of application. It has been observed that this situation is caused by the constant timbre of the lower string “La” sound and the upper string “Sol” sound, which has a difference in sensation of 1 tone and 2 intervals between them. This atonal sound was evaluated in the context of the timbre aesthetics obtained by tuning, attitude and stringing styles in baglama, and a different alternative tuning scheme was determined to eliminate the cause of the difference in sensation. As a result, it was seen that an aesthetic sensation was achieved by applying the “Konya Tezenesi” (Tezene with Whisking from below and fitting) pattern on the “La” chord with the “La-Re-La” tuning.

Key Words: Konya plectrum [tezene], Bağlama Attitude, Special Tezene

GİRİŞ

Estetiğin konusu duyusal yetkinliktir ve gerçekleştirmek istediği de güzel üstünde düşünme sanatıdır. Yunanca duyum anlamındaki ‘aisthesis’ sözcüğünden türetilmiş olan estetik terimi duygu ile algılamak anlamı taşımaktadır (Kagan, 1982: 3-5). Platona göre estetik ideal, güzelin tespiti ve yeniden sunumudur. Baumgert ise estetiği anlam ile duyusal bilginin bilimi olarak ifade etmektedir.

Bireyin estetik algısı kişiden kişiye farklılık gösterdiği için her birey aynı estetik değer yargılarına sahip değildir. Bu nedenle estetik değer yargıları sonucu oluşan estetik anlayış “Güzel”, “Güzel olmayan” yargısı kişiye göre değişkenlik gösterdiğinden bir görecelik içermektedir.

Müzikte ses estetiği, müzik ile ilgili değer yargılarımıza katkıda bulunarak beğenilerimizin biçimlenmesini etki eder. Estetik değer yargılarının ve estetik kriterlerin oluşmasında da belli bir bilgi ve deneyimin gerektiğini, ayrıca neyin estetik olup olmadığı yargısında bulunabilmenin hem kültürel kod ve hafıza hem de alana yönelik birikimle iç içe olduğunu ifade etmek gerekir. Bunun içindir ki müzik ile ilgili tını estetiği -özel ses tonu (timbre)- duyuşsal bağlamda algılanabildiği oranda müzik ve ses estetiği ile ilgili değer yargısı ve tercihe dönüşür. Bu tercihte toplumsal müzik beğenisine nitelik bağlamında oransal olarak yansıtacağı ifade edilebilir.

Bağlama öğretimi ve icrasındaki tezene kalıpları, çeşitli değerlerdeki ses kümelerini ifade etmekte ve “kalıpsal ses üretme tekniği” nin temelini oluşturmaktadırlar. Sistematik ses üretme aracı olarak tezene kalıpları, seslerin ritmik tartım değerlerine göre oluşmuş, tezene ile bağlama çalma tekniğinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Tezene kalıpları, tezene olarak tabir edilen ses üretme aracı kullanılarak uygulanmaktadır.

Uygulamada görülen tezene vuruş biçimleri teoride nota değerleri ile ritmik yapıyı ortaya koyan tartımlarla gösterilir ve bu tartımlar aynı zamanda tezene kalıpları olarak ifade edilir.

Bağlama icra düzeylerine göre farklılık gösteren tezene kalıpları, icrasal özellik açısından tezene vuruşunun uygulama tekniği olarak basitten zora doğru temel icra düzeyi (ana tezene kalıpları), orta icra düzeyi (birleşik tezene kalıpları) ve ileri icra düzeyi (karma tezene kalıpları) ile altan çırpma üstten çırpma, takma, tarama, trıl gibi özel tezene kalıpları olarak ifade edilebilir. Ayrıca bu tezene kalıpları tamamlayıcı ritmik tezene vuruşları ile eserlerin usul yapısına göre şekillenebilmektedir.

Sesi ritmik olarak işleme tekniğinin araçlarından biri olan, tavır olarak tabir edilen özel tezene kalıpları, her usulde, (ana usul, birleşik usul ve karma usullerde) her bölgede/yörede ve özel nitelikli eserlerde karşılaşılan çeşitli özel ileri icra tezene teknikleridir.

Bu çalışmada ele alınan tezene kalıbı alttan çırpma, ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır.

Teknik işlevselliği ile ifade edilecek olursak “alttan çırpmalı ve takmalı tezene kalıbı”nın icradaki temel fonksiyonu, kalıbın ritmik tartımı içerisinde kalıpsal yapıya göre ses üretilmesini sağlamaktır.

Çalışmanın Sınırlılığı

Bu çalışma “La-Re-Sol” akordunda, “La” karar perdesinde, “La” kararlı Konya eserlerinin “Konya Tezenesi” ile yapılan icrasal uygulamalarının “tını estetiği” bağlamında analizi ile sınırlıdır

BULGULAR

Konya tezenesi olarak tabir edilen alttan çırpmalı ve takmalı bu tezene kalıbı, alttan çıpma niteliği ve özellikle kalıbın üst tele çeyrek değerdeki son takma tezenesinden dolayı tezene kalıbına ileri icra karakteristik bir özellik kattığı ifade edilebilir.

Bu tezene kalıbının bozuk düzen alt tel “La” karar perdesi üzerinde uygulamasında sondaki takma tezene ile üst tel boşta sürekli tınlayan “Sol” sesi ezgisel akış içerisinde genellikle tonalite ile ilgisi olmayan duyum oluşturmaktadır. Eserin ezgi yapısına göre icra esnasında bazı sesler kalıbın son takma vuruşuna denk getirilerek baş parmak ile üst telden çalınmaya çalışılsada tezene kalıbından dolayı genellikle üst tel boşta tınlamakta ve tonalite dışı bir duyum oluşmaktadır. Ayrıca üst telde baş parmak ile çalınacak sesin süre değeri ile kalıbın üst tele takma süre değeri genellikle farklı olmaktadır.

Alt tel “La” karar sesli bir icrada, üst tel boşun dem sesmiş gibi alt tele göre 1 ton 2 li aralık 2 li majör “Sol” sesi olarak sürekli boşta tınlatılması tonalite dışı ses sorunun ana kaynağıdır. 1 ton 2 li majör 2 li aralık herhangi bir armonik bir duyum içermemektedir. Oysa icra esnasında sürekli tınlayarak ezgiye refakat eden dem ses ve/veya armonik pedal ses, tını estetiği, müzikal duyum ve tonalitenin hissettirilmesi açısından son derece önem arz etmektedir.

Bozuk düzeninde “La” karar perdesinde orta telden “Re” bekar, ve üst telden “Sol” bekar sesi çıkmasına sebep olan “Konya tezenesi” kalıbı, içinde “Re” bemol, “Sol” bemol olan Konya türkelerinde bile kullanılmaktadır (Parlak, 2000. s: 74-75). Bu tespitite “Konya tezenesi” icrasal uygulamasının tını estetiği ile örtüşmeyen icralara neden olduğunu göstermektedir.

Bozuk düzeninde “La” karar perdesinde “Konya tezenesi” kalıbı ile icra edilen Konya türkülerinde üst tel grubunda karar perdesi ile uyumsuz bir aralık (LaSol) duyulmakta, albüm kayıtlarında, TRT ve Kültür Bakanlığı gibi performans kurumlarındaki icralarda önemli bir armonik probleme yol açmaktadır (Algı ve Özdek, 2015. s:47). Bu ikinci tespittede görülmektedir ki bozuk düzeni “La” karar perdesinde “Konya tezenesi” icrasal uygulamasının tını estetiği ile örtüşmeyen icralara neden olduğu bir defa daha görülmüştür.

“Dem Sesi” in Bağlama İcrasında ve Tını Estetiği Açısından İcrasal İşlevselliği

Bağlama çalgısı özelinde dem ses; genellikle üst tel ve/veya orta tel açıkta icranın yapıldığı tonaliteyi duyuran ana sestir. Dem ses “tını estetiği” açısından icra esnasında tonaliteyi hissettirip icraya ahenk katan tamamlayıcı ve bütünleyici ses işlevselliğine sahiptir. Dem sesinin işlevselliğine dair özellikler şöyle açıklanabilir:

- Dem sesi; icra akışı içerisinde, icra edilen ezgi ile eş zamanlı olarak paralel yürüyüşler şeklinde simetrik ve/veya asimetrik bir şekilde duyurularak icrasal bir ahenk ve tını zenginliği oluşturur.
- Dem sesi; açıkta tınlayıp uzayan bir ses olduğu için karar sesini oldukça güçlendirmekte, oktavı ve/veya 5. derecesi ile birlikte tınlatılarak sese ve icraya derinlik, genişlik katmaktadır.
- Dem sesi; uzun hava açışlarında özellikle “Kök Ses” olarak tonu duyuran, eserin ambiyansını oluşturmak ve hissettirmek için sürekli tınlatılması gereken ve icraya karakter katan bir sestir.
- Dem sesi; vokal eşliğinde, tondan çıkılmaması için sürekli duyurulması gereken bir sestir.
- Dem sesi; karar sesi olmasından dolayıda yerine ve ezgisel akışa göre herhangi bir ses yerine kullanılabilen tamamlayıcı bir sestir.
- Dem sesi; kendi tonalitesinin birinci derece tonik ses olarak en bas sesidir.
- Dem sesi; icra akışı içerisinde genellikle üst tel açıkta ve/veya orta tel açıkta tınladığı için elde edilebilecek en kolay joker sestir.

Melih Duygulu’nun yazdığı Türk Halk Müziği sözlüğünde dem teli ile ilgili şu tanımlama yapılmaktadır; bağlamalarda, ezginin karar perdesini daha

yoğun tınlatmak için tellerden birini veya bir grubu karar sesine ayarlamak olarak ifadelendirmektedir (Duygulu 2014. s.137). Mehmet Özbek Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler sözlüğünde dem sesini, yürüyen bir ezgiye uygun biçimde eşlik eden uzun ses olarak tanımlamaktadır. Bu ses çok defa seslendirilen ezginin karar, güçlü veya durucu seslerinden biridir (Özbek. 2014, s.55). Duygulu ve Özbek'in dem teli ve dem sesi ile ilgili yaptığı bu tanımlamalarda dem sesi ve/veya dem telinin önemini ve icrasal işlevselliğini benzer bir biçimde ortaya koymaktadır. Bazı sazların icrası esnasında dem ses refakati için ikinci bir saza ihtiyaç duyulsada (Zurna), bağlama çalgısında bozuk düzen "La" karar pozisyonu hariç, ikinci bir saza gerek duyulmadan icra sırasında eş zamanlı olarak rahatlıkla dem ses elde edilebilmektedir. Ancak bazı icralarda özellikle uzun havalarda yine de ikinci ve/veya üçüncü sazlar ile oktav ve yerinde tercihe göre çeşitli dem ses uygulamaları görülmektedir.

“Konya Tezenesi”nin Teknik Analizi

Bağlama çalgısının icra biçimlerinden biri olan tezene ile çalım tekniğinde birbirinden farklı pek çok tezene kalıbı bulunmaktadır. Bu tezene kalıpları ses üretme tekniği açısından oldukça önemlidir. Her bir tezene kalıbını içinde aynı zamanda bir ritmik tartım söz konusudur. Tezene kalıplarının uygulanması esnasında bağlamadaki üç sıra tel, tezene kalıbının tekniğine göre bazı kalıplarda bütün tellerde bazı kalıplarda ayrı ayrı tellerde ve/veya her iki uygulama biçimi aynı kalıpta iç içe uygulanmaktadır.

Çalışmanın konusunu teşkil eden “Konya Tezenesi” (Altan Çırpmalı ve Takmalı Tezene) alttan çırpmalı tezene grubunda yer almaktadır.



Figür 1. Çırpma Tezene (Benli, 2023. s.381).

Genellikle bütün tellere üstten vurarak başlayıp tek tel gurubunda, telden temas kesilmeden, telin eksenini etrafında çok kısa ve hızlı şekilde aşağı-yukarı veya yukarı-aşağı yönlerde uygulanan ve ritmik yapıya göre üç veya dört tezene hareketinden oluşan ve gerektiğinde ardışık bir şekilde birkaç defa tekrarlanabilen bir mızrap tekniğidir.

Bu tezene kalıbı, alttan çırpma hareketinden sonra çırpma hareketinin alttan gelen son tezenesi orta takmalı tezene kalıbı ile elde edilen ritmik bir duyuma paralel olarak eş zamanlı bir müziksel yürüyüşün icra biçimi olarak ifade edilebilir. Bu tezene kalıbının uygulamasında sondaki takma tezene ile üst tel boşta sürekli tınlayan sol sesi ezgisel akış içerisinde (bazı durumlarda) tonalite ile ilgisi olmayan duyum oluşturmaktadır. Eserin ezgi yapısına göre icra esnasında bazı sesler kalıbın son takma vuruşuna denk gelse de bu tezene kalıbından dolayı üst tel boşta tınlamaktadır.



Figür 2. Konya tezene kalıbı (A5 tezene kalıbı) (Benli, 2023. s.382).

Bu tezene kalıbını üç bölümde inceleyecek olursak; ilkinde ilk vuruş bütün tellere üstten vurularak uygulanır, ikincide “alttan çırpma” (alt üst alt) tezene kalıbı uygulanır ancak bu uygulamada alttan vurulan son tezenede alt ve orta tel birlikte vurularak alınır ve üçüncü bölümde üst tele (alttan) takma yapılarak tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Aksak usullerdeki üçlemelerde bu tezene kalıbı başına veya ortasına tamalayıcı ek vuruşlarla çeşitlenir. Bu tezene kalıbı icra tekniği açısından genellikle zeybek havalarının icrasında kullanılan A1, A2, A3 ve A4 tezene kalıpları ile benzerlik gösterebilir son vuruş açısından diğerlerinden ayrışır ve kendine özgü ritmik karakteristik bir yapı ortaya çıkar. İcra tekniği özelliğine göre “**alttan çırpmalı ve takmalı tezene**” tekniği olarak da ifadelendirilebilir. Bu tezene kalıbı uygulama alanında Konya havalarının icrasında kullanılır. Örnek olarak “Elmaların Yongası” ve “Vay Bana Vaylar Bana” türkülleri gösterilebilir.

Bu tezene kalıbı, alttan çırpma tezene tekniği ile oluşturulan beş farklı tezene kalıbından biridir ve bu nedenle A5 tezene kalıbı olarak belirtilmektedir. Bu kalıpların bağlama öğretimi ve icrasında oldukça geniş bir uygulama alanı olduğu ve Konya, Karadeniz, Rumeli bölge/yörelerinde; zeybek, deyiş, türkü ve oyun havası gibi türlerin icrasında kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla alttan çırpma tekniğinin uygulandığı tezene kalıplarını yöresel tabir ile tanımlamanın tezene kalıbının uygulama

alanları ile örtüşmediği görülmektedir. Bu nedenle Zeybek, Konya, Rumeli, Karadeniz, vb. tavrı demek yerine bütün bunların hepsinin ortak özelliğini oluşturan ve icra tekniğinden hareketle **“alttan çırpma tekniği”** ile elde edilen tezene kalıpları olarak adlandırmak/tanımlamak alanın pratiği ile teorisinin paralellik oluşturmada önem arz etmektedir (Benli, 2023. s.382).

Tını estetiği genel anlamda dört farklı faktörün icrada uygulanması ile elde edilebilmektedir.

1. Akort ve Tavrı Çeşitleri ile Elde Edilen Tını Estetiği (Geleneksel).
2. Çalım Tekniği ile Elde Edilen Tını Estetiği (Kıvam).
3. Estetik Bağlama İcrasının Temel Bileşenleri .
4. Tanrı, Ruh ve Müzik arasındaki manevi bağlantıyı kurmak.

Ancak çalışmada konu bağlamında “Akort ve Tavrı Çeşitleri ile Elde Edilen Tını Estetiği” (geleneksel) üzerinde durulacaktır.

“Konya Tezenesi”nin Bağlamada Akort ve Tavrı ile Elde Edilen “Tını Estetiği” Açısından İncelenmesi

Bağlamada tavrı olarak tabir edilen tezene kalıplarının uygulanmasıyla farklı duyumlar elde edilmektedir. Bu nedenle bağlamadaki tezene kalıp çeşitleri sesin estetik bağlamda üretilmesinde önemli rol oynamaktadır. Herhangi bir yöre tavrının başka bir yörenin ezgilerine uygulanmasında oluşacak duyum farkı estetik algıyı olumsuz etkileyebilmektedir. Örneğin; “Aşıklama” tavrı ile icra edilen deyişlerin, “Konya” tavrı ile icra edilmesi, “Zeybek” tavrı ile icra edilen eserlerin “Aşıklama” tavrı ile icra edilmesi genel kabul görmüş bağlama icrasındaki estetik beğeni ile örtüşmemektedir.

Bağlama icrasında telleme biçimleri de estetik tını oluşumuna önemli bir katkı sunmaktadır. Buna göre genel kabul görmüş ana düzenlerin (Bozuk ve Bağlama) telleme biçimi üzerinde gerek tel sayısı gerek tel numaraları gerekse yerlerinin değişimi ile estetik tını elde edilebilmektedir. Örneğin, orta tele bam teli takılması, özellikle bağlama düzeninde ters telleme olarak ifade edilen telleme biçimi ve bam teli kullanılmadan yalnızca çelik telleme biçimleri sıralanabilir. Bağlamadaki akort farklılıkları farklı duyumların oluşmasını sağlamaktadır. Bu nedenle bazı eserler belli düzenlerde, belli tavırlar ile genel anlamda daha iyi tınlar ve daha çok kabul görür. “Haydar

Haydar” eserinin bozuk düzeninde “Sol karar perdesinde” “Yandım Şeker Oğlan” eserinin bağlama düzeninde, Sürmeli eserlerinin tril tekniği ile çalınmasının kabul görmesinin genel anlamda oluşturduğu estetik algı buna örnek olarak gösterilebilir(Benli. 2023. s.38).

Bu bağlamda “Konya Tezenesi” de tezene ile çalım tekniğinde kendine has ritmik temelde oluşturduğu “Altan Çırpmalı ve Takmalı Tezene” ile karakteristik bir özellik kazanmıştır. Bu icrasal özellik ona aynı zamanda “Özel Tezene Kalıpları” (tavırlar) ile elde edilen tını estiği niteliği kazandırmaktadır.

Çalışmada, bu alttan çırpmalı ve takmalı tezene olarak ifade ettiğimiz “Konya Tezenesi” kalıbı bağlamada akort ve tavır biçimleri ile elde edilen “tını estetiği” açısından dem ses merkezli olarak ele alınmaktadır. Bütün düzenlerde dem ses bulunmaktadır. Ancak bozuk düzenin “La” karar perdesinde çalışmaya konu edilen tezene kalıbının alttan gelen son takma tezenesinin icra esnasında oluşturduğu tonalite dışı ses problemi, zaten dem sesi olmayan bozuk düzende “La” karar perdesinde oluşmaktadır. İcrasal uygulamada bozuk düzen “La” karar perdesinde “Konya Tezenesi”kalıbının oluşturduğu ritmik yürüyüş merkeze konmuş dem sesi ve tını estetiği dikkate alınmamıştır.

Oysa “La-Re-La” akorduyla, üst tel boş dem sese, “Konya Tezenesi” nin bir dörtlük zaman diliminin son çeyreğine denk gelen takma tezene ile, akort ve tavır ile elde edilen tını estetiği bağlamında estetik bir duyum elde edilebilmektedir. “Konya Tezene” kalıbının oluşturduğu ritmik duyum bozulmadan, “La-ReLa” akorduyla icra esnasında üst tel boş dem sese yapılan takma ile öncelikle tını estetiği açısından tonalite hissettirilmektedir. Bozuk düzen “La” kararda tonalite dışı ses problemine neden olan 1 ton 2 li aralık 2 li majör duyum yerine dem ses ile eserin kendi tonu duyurulmakta ve icraya ahenk, derinlik, genişlik kazandırılmaktadır. “Konya tezenesi”nin bağlamada akort ve tavır ile elde edilen “tını estetiği”nin oluşmasında önerilen, üst telin “Lâ” sesine ayarlanması yaklaşımına göre yapılan akortla icra edilen örnek eser “Konya Divan Ayağı” eserine ait nota aşağıda verilmiştir.

Yöresi:
Konya

Derleyen:
Yücel Paşmakçı

K.Kişi:
Yöre Ekibi

Tavır Notaya Alan:
Yusuf Benli

KONYA DİVAN AYAĞI

Figür 3. “Konya Divan Ayağı”, Lâ kararlı örnek ezginin, (Lâ-Re-Lâ) düzeninde icrasına ait notasının bir kısmı (7 ölçü) -metodik gösterimi-.

SONUÇ

“Konya Tezenesi” nin bağlamada akort ve tavır ile elde edilen “tını estetiği” açısından incelenmesi neticesinde “La-Re-Sol” akordunda “La” karar perdesindeki icrasal uygulamadan kaynaklı oluşan tonalite dışı duyumların oluştuğu görülmüştür.

Görülen bu tonalite dışı duyumların “La-Re-La” akordunda “La” karar perdesinde üst tel dem ses merkezli yapılan icrasal uygulamalar ile ortadan kalgıtı ve estetik bir duyumun elde edildiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Algı, S. ve Özdek, A. (2020). Bağlamada Tavır Düzen Duyum İlişkisi Bakımından Konya Tezene Tavır İle İlgili Bazı Tespit ve Öneriler. *Güzel Sanatlar, Teori, Güncel Araştırmalar ve Yeni Eğilimler*, Editör: Mehmet Yılmaz, İvpe, Karadağ.

Benli, Y. (2023). Bağlama İcrasında Tını Estetiği: Kuramsal Temeller, Estetik Analiz Kodlar ve Öğretimsel İlkelerin Belirlenmesi, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11(1).

Benli, Y. (2023). Baēlama Öğretiminde ve İcrasında Tezene Kalıplarının Sistematiēi İle Teknik Kavramsal İfade Biçimlerinin Belirlenmesi, Rast Müzikoloji Dergisi, 11(3).

Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziēi Sözlüēü, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Kagan, M. (1982). Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat. Çev. Aziz alışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Özbek, M. (1998). Türk Halk Müziēi El Kitabı 1 Terimler Sözlüēü, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

Parlak, E. (2000). Türkiye’de El İle (Şelpe) Baēlama alma Geleneēi ve alış Teknikleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALLARI İÇİN ÇÖZÜM BEKLEYEN ÖNEMLİ BİR SORUN: TYT'DE BAŞARI SIRALAMASI ŞARTI

Prof. Dr. Attila ÖZDEK

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi

Özet: YÖK tarafından uygulamaya konulan ve çeşitli fakültelere öğrenci kabulündeki niteliği artırma çabasının bir sonucu olarak düşünülen YKS Başarı Sıralaması Şartı'na göre adaylar bazı fakültelere yerleşebilmek için AYT veya TYT sınavlarında belirli başarı sıralamalarını sağlamak durumundadır. Örneğin tıp fakülteleri için YKS'de en düşük ilk 50 bine, diş hekimliği fakülteleri için ilk 80 bine, mühendislik fakülteleri için ilk 300 bine, hukuk fakülteleri için ilk 125 bine ve eğitim fakülteleri için de ilk 300 bine girmek gerekmektedir. Bu kapsamda eğitim fakülteleri içerisinde yer alan ve özel yetenek sınavıyla öğrenci kabul eden programlara da(müzik öğretmenliği, resim iş öğretmenliği, beden eğitimi ve spor öğretmenliği) TYT sınavıyla ilgili başarı sıralaması şartı getirilmiştir ve bu programlara başvuracak adaylardan en düşük ilk 800 bine girme şartı istenmektedir. Dört yıldır uygulamada olan bu şartın ülkemiz genelinde eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dallarının özel yetenek sınavlarına başvuruyu, eğitimöğretim ve ölçme-değerlendirme süreçlerini, mezun olacak öğretmen niceliğini ve niteliğini çeşitli boyutlarıyla etkilediği düşünülmektedir. Bu problem merkezi doğrultusunda konunun muhatapları olan müzik eğitimi anabilim dalı başkanlarının görüşlerine başvurulmuş, nitel verilerin yanında müzik eğitimi anabilim dalları ve güzel sanatlar liselerine dair çeşitli sayısal verilerle durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Araştırma durum tespiti temelli nitel bir araştırma olup veriler yarı yapılandırılmış görüşme formu yoluyla toplanmıştır. Elde edilen bulgular sonucunda son 4 yıldır uygulamadaki bu kural sebebiyle müzik eğitimi anabilim dalı kontenjanları ile özel yetenek sınavlarına başvuran, sınava giren, kazanan ve kayıt yaptıran

aday sayılarının dramatik bir şekilde düştüğü; kazanan adaylar içerisindeki güzel sanatlar lisesi mezunu adayların oranının %10'un altında olduğu; müzik eğitimi anabilim dalı başkanlarının önemli bir kısmının bu uygulamayı doğru bulmadığı ve formasyon hakkının sınırsız erişimi sebebiyle bir adaletsizlik olduğunu düşündükleri; çözüm için konunun muhatapları olan kurumlarla birlikte çok boyutlu bir mekanizmanın geliştirilmesi ve geçiş sürecinin iyi planlanması gerektiğine inandıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği, Özel Yetenek Sınavları, TYT Başarı Sıralaması, Öğretmen Yetiştirme, Formasyon, YÖK, ÖSYM

Abstract: In accordance with the Success Ranking Requirement implemented by the Council of Higher Education (YÖK), as a proactive measure aimed at enhancing the standard of student admissions across diverse faculties, candidates are mandated to achieve specified success rankings in the Higher Education Institutions Exam (AYT) or the Turkish Higher Education Institutions Exam (TYT) to secure placement in certain faculties. For instance, candidates aspiring to enroll in medical faculties must attain a ranking within the top 50,000, while those seeking admission to dentistry faculties are required to secure a position within the top 80,000. Similarly, prospective students aiming for engineering faculties need to achieve a ranking within the top 300,000, while those pursuing entry into law faculties must be placed among the top 125,000. Additionally, candidates aspiring for admission to education faculties must attain a ranking within the top 300,000 in accordance with the specified criteria set by the YKS Success Ranking Requirement. In this context, it is noteworthy that programs offered within the faculties of education, specifically those admitting students through a specialized aptitude exam (such as music teaching, painting and art teaching, physical education, and sports teaching), are also subject to the success ranking requirement associated with the Turkish Higher Education Institutions Exam (TYT). Consequently, candidates seeking admission to these programs are obliged to achieve a minimum ranking of at least 800,000 as per the stipulated success ranking criteria. The prevailing belief is that this condition, in effect for the past four years, exerts an influence on several dimensions related to music education departments associated with faculties of education nationwide. These dimensions encompass the application

procedures for specialized talent examinations, the educational and training processes, the assessment and evaluation procedures, as well as the quantitative and qualitative aspects of graduating teachers. Aligned with this issue, the perspectives of the heads of music education departments, as the primary stakeholders in this matter, were sought. In addition to qualitative data, efforts were made to assess the situation by incorporating diverse quantitative data pertaining to both music education departments and fine arts high schools. The research is a qualitative research based on case study and the data were collected through a semi-structured interview form. The findings indicate a substantial decrease in the number of candidates who applied, participated in the exam, successfully secured positions, and subsequently enrolled in the quotas allocated for the music education department and the specialized talent exams. This decline is attributed to the four-year implementation of the aforementioned practice. Furthermore, it has been observed that the proportion of fine arts high school graduates among the successful candidates is below 10%. A considerable number of heads of music education departments expressed disapproval of this practice, contending that it is not ethically sound. They perceive an inherent injustice arising from the unrestricted access to the right to formation education. The consensus reached is that the heads of music education departments advocate for the development of a comprehensive mechanism in collaboration with relevant institutions to address this issue. They emphasize the importance of meticulous planning in the transition process.

Keywords: Department of Music Education, Music Teaching, Special Talent Exams, TYT Success Ranking, Teacher Training, Formation, YÖK, ÖSYM

GİRİŞ

Öğretmek için bilmek yetmez. Nasıl öğreteceğini de bilmek gerekir...!?

Öğretmenlik mesleği bu kapsamda oldukça önemli ve tarihsel bir meslektir. İnsanı ailesinden sonra biçimlendiren bu mesleğin toplum yapısına doğrudan etkisi düşünülerek kutsallık atfedilmesi de boşuna olmasa gerek. Bu denli önemli, kutsal ve kritik bir görevi yürütecek bireylerin yetiştirilmesine dair süreçler, programlar, içerikler ve yapılar da

tarih boyunca eğitim sistemlerinin içerisinde hep baş köşede konumlandığı görülmektedir. Öğretmenlerin sadece bilgiyi aktarmakla görevli bir meslek kolu olduğunu düşünmek de doğru bir değerlendirme olmayacaktır. Çünkü öğretmenlik mesleğinin yürütüldüğü sistemlerde doğal olarak öğretim ve eğitim iç içe yürüyen dinamik bir yapıya sahiptir. Öğretmen özellikle ilk ve ortaokulda bilgiyi öğretmenin yanında bir rol model olarak “sosyal ve sağlıklı bir birey” olabilmenin çeşitli yollarını da öğrencilerine aktarmaya çalışır. Burada bahsedilen birey sağlığı sadece fiziksel ve biyolojik sağlık olarak değerlendirilemeyeceğine göre ruhsal ve zihinsel sağlık ile sosyalleşme ve iletişim becerisi, sorumluluk, farkındalık, empati kurma gibi birçok davranış ve düşüncenin okuldaki eğitim süreçleri içerisinde öğrenileceği muhakkaktır.

Öğretmene bu kadar sorumluluk yükleyen bir yapıda onu yetiştirecek süreçlerin sıkı takip edilmesi, öğretmenin niteliğine dair ön koşulların üzerinde durulması gayet doğal bir sonuç olarak değerlendirilmelidir. Yani öğretmenlik mesleği, öğretmenleri yetiştiren programların içeriği kadar o programlara kabul yollarını da dikkate almayı, buna çeşitli şartlar ve sınırlamalar getirmeyi gerektirecek yüksek hassasiyete sahiptir. Ancak bu ön şartların ve sınırlamaların bütün öğretmenlik alanlarında aynı şekilde uygulanmasını beklemek belki de sistemleri yeni problemlerle yüzleştirecektir ki araştırmamız da bu spesifik problemin odağında müzik öğretmeni yetiştirme sürecinin özellikle son dört yılda yaşadığı süreci uzman görüşleriyle değerlendirmeyi ve nicel verilerle de bir durum fotoğrafı sunarak çözüm önerileri getirmeyi amaçlamaktadır.

Problem Durumu

YÖK tarafından uygulamaya konulan ve çeşitli fakültelere öğrenci kabulündeki niteliği arttırma çabasının bir sonucu olarak düşünülen YKS Başarı Sıralaması Şartı’na göre adaylar bazı fakültelere yerleşebilmek için AYT veya TYT sınavlarında belirli başarı sıralamalarını sağlamak durumundadır. Örneğin tıp fakülteleri için YKS’de en düşük ilk 50 bine, diş hekimliği fakülteleri için ilk 80 bine, mühendislik fakülteleri için ilk 300 bine, hukuk fakülteleri için ilk 125 bine ve eğitim fakülteleri için de ilk 300 bine girmek gerekmektedir. Bu kapsamda eğitim fakülteleri içerisinde yer alan ve özel yetenek sınavıyla öğrenci kabul eden programlara da(müzik öğretmenliği, resim iş öğretmenliği, beden eğitimi ve spor öğretmenliği) TYT sınavıyla ilgili başarı sıralaması şartı getirilmiştir ve

bu programlara başvuracak adaylardan TYT sınavında en düşük ilk 800 bine girme şartı istenmektedir. Dört yıldır uygulamada olan bu başvuru ön şartının ülkemiz genelinde eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dallarına başvuruyu nitelik ve nicelik açısından çeşitli biçimlerde etkilediği düşünülmektedir. Bu etkilenmenin geri planında ise güzel sanatlar liselerinden mezun öğrencilerin başvuru için istenen başarı sıralamasına sahip olamamasını bir problem merkezi olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

Ülkemizde üniversiteler bağlı olan ve birincil amacı müzik öğretmeni yetiştirmek olan 26 müzik eğitimi anabilim dalı bulunmaktadır. Ayrıca mesleki müzik eğitiminin ülkemizdeki en yaygın alt basamağı olarak eğitim-öğretim yapılan MEB’e bağlı 84 güzel sanatlar lisesi vardır. Güzel sanatlar liselerinin ülkemizin her yerindeki yaygınlığı düşünülünce bu eğitim kurumlarını lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitiminin arka bahçesi olarak tanımlamak yanlış olmaz. Elbette ki güzel sanatlar lisesi mezunlarının tamamının mesleki müzik eğitime devam etmedikleri/edemedikleri düşünülebilir ancak lisans düzeyinde mesleki müzik eğitime devam etmeyenlerin göz ardı edilebilir bir sayıda olduğu tahmin edilmektedir. Ayrıca GSL sonrası lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitiminde üniversitelere bağlı farklı fakülte, yüksekokul ve konservatuvarlarda çok çeşitli programlar olsa da müzik öğretmenliği programlarının GSL mezunlarının büyük bir kısmı için istihdam olanakları sebebiyle öncelikli bir hedef olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Öyle ki müzik öğretmeni olabilmek sadece eğitim fakültelerine bağlı müzik öğretmenliği programlarından mezunlar için değil diğer mesleki müzik eğitimi lisans programlarından mezun olanlar için de istihdam imkânı bakımından önemli bir hedef haline dönüşmüştür. Fakülte, program ve amaç farklılıklarına rağmen mesleki müzik eğitimi veren lisans programlarından mezunlar için müzik öğretmeni olma durumunun ortak hedef haline gelmesi önemli bir karmaşaya ve beraberinde birçok farklı probleme de sebep olmaktadır.

Çeşitli basamaklarda eğitim-öğretim yapılan mesleki müzik eğitim kurumlarının hepsinde öğrenci kabulü “özel yetenek sınavı” adı verilen sınavlarla yapılmaktadır. Bu kurumları; konservatuvarların ortaokul ve lise kısımları, bando astsubay hazırlama okulları, bando astsubay meslek yüksek okulu, güzel sanatlar liselerinin müzik bölümleri, lisans düzeyinde eğitim veren konservatuvarlar, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümleri, müzik ve sahne sanatları fakültelerinin müzikle ilgili kısımları,

eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği programları, müzik bilimleri ve teknolojileri fakülteleri, icra sanatları fakültesi gibi sıralamak mümkündür. Özel yetenek sınavları genel olarak birbirine benzeyen bir içerik taşısa da araştırma kapsamında ele alınan müzik öğretmenliği programlarının özel yetenek sınavlarında adayların müziksel işitme yetenekleri ve bu doğrultudaki hazırlıkları değerlendirilmektedir. Müzik öğretmenliği özel yetenek sınavlarında; bir, iki, üç ve dört ses duyma ve seslendirme; dinletilen ezgi ve ritimleri tekrar etme; çalgı çalma; sesiyle şarkı/türkü söyleme; deşifre solfej okuma ve kimi zaman da dikte yazma gibi beceriler sınanmaktadır.

Yıllar içerisinde müzik öğretmenliği programlarının özel yetenek sınavlarını çeşitli boyutlarıyla ele alan çok sayıda akademik araştırma yapılmış olmakla birlikte son dört yıldır gündemde olan TYT’de ilk 800 bine girme şartını problem odağı olarak değerlendiren çalışma sayısı yok denecek kadar azdır. Uygulamanın henüz dört yıllık bir maziye sahip olması sonuçlarının gözlemlenebilmesi açısından kısa bir süre olarak değerlendirilebilir. Ve bu durum da çalışma sayısını sınırlamış olarak kabul edilebilir. Ancak uygulamanın çeşitli etkilerinin büyükşehirlerdeki üniversitelerde de belirginleşmesi son iki yılda ilgili kurumlarda görev yapan akademisyen ve idareciler arasında sözlü olarak ve iletişim mecralarında dile getirilmeye başlanmıştır. Hatta Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı koordinasyonunda 2023 yılı Ekim ayı içerisinde bir çalıştay girişiminde bulunulmuş ancak çeşitli sebeplerle ileri bir tarihe ertelenmiştir.

Konu kapsamında literatürde iki adet araştırmaya ulaşılabilmektedir ve bu çalışmalar da son bir yılda gerçekleştirilmiş birisi yayımlanmış birisi henüz yayımlanmamış çalışmalardır. Başbuğ ve Kaya’nın(2022) yaptıkları çalışmada 2020 yılında uygulamaya konulan müzik öğretmenliği programı özel yetenek sınavlarına başvuruda TYT sınavında ilk 800 bine girme şartının, alan içi ve alan dışı kapsamlı olarak; özel yetenek sınavlarına başvuran aday aday sayılarını, kazanan aday sayılarını, kayıt yaptıran aday sayılarını ve sınav içeriklerini bir önceki yıla göre ne şekilde etkilediği karşılaştırılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen 15 üniversitenin müzik öğretmenliği programı özel yetenek sınavı verilerine göre 2019 ve 2020 yılları arasında başvuran aday sayılarında anlamlı bir düşüş gerçekleşmiş ve başvuran adaylar içerisinde alan içi başvuran aday oranları %35.8’den %20.2’ye gerilerken alan dışı başvuran aday oranları %64.2’den %79.8’e

yükselmiştir. Öte yandan kazanan ve kayıt yaptıran adayların oranı ve bu adaylar içerisindeki alan içinden gelen adayların oranı anlamlı bir düşüş gösterirken alan dışı adayların oranında bir gerileme olmadığı; dikte ve deşifre solfej kısımlarının 2020 yılında birçok üniversitenin özel yetenek sınavlarından çıkarıldığı; özel yetenek sınavı kapsamında dikte sınavı ve deşifre solfej sınavı yapılmasının alan dışından başvuru yapacak adayların oranlarını negatif yönde etkilediği tespit edilmiştir.

Tarman(2023) ise henüz yayımlanmamış olan çalışmasında son sekiz yılda Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı’nın özel yetenek sınavına başvuran, sınava giren, kazanan ve kayıt yaptıran öğrenci sayılarını inceleyerek önemli nicel veriler sunmuştur. Bu verilere göre TYT’de ilk 800 bine girme barajının uygulamaya konulduğu 2020 yılında dikkat çekici bir dramatik düşüş gerçekleşmektedir. 2015-2020 yılları arasında özel yetenek sınavına başvuru ortalama 236 iken 2020 yılından itibaren sınava başvuran aday sayısının ilgili programın kontenjanı(40-30-20 şeklinde kontenjan her yıl düşürülmüş) kadar bile olamadığı görülmektedir. Tarman(2023) öğretmen niteliği açısından YKS sıralama barajı uygulamasını makul görmekle birlikte lisans mezunlarına sıralama şartı olmaksızın Pedagojik Formasyon verilmesini adaletsiz bulduğunu belirtmektedir. Ayrıca müzik öğretmenliği programlarına başvuran adayların neredeyse tamamına yakınının GSL dışındaki liselerden mezun veya ikinci üniversite okumak amaçlı gelen adaylar olduğunu dile getirmiştir. Probleme çözüm önerisi olarak da 800 bin barajının kaldırılmasını ve/veya formasyon programlarından müzik öğretmenliğinin çıkarılması gerektiğini sunmuştur.

Gerek yapılmış çalışmaların sunduğu veriler gerek ilgili kamuoyunun çeşitli mecralarda dile getirdikleri görüşler ve gerekse de kurumsal gözlemler, 2020 yılında uygulamaya konulan ve müzik öğretmenliği programlarının özel yetenek sınavlarına başvuru için TYT sınavında ilk 800 bine girme şartının; müzik öğretmenliği programlarının özel yetenek sınavlarına başvuran aday sayılarında ciddi oranda bir azalmaya sebep olduğunu, kazanan ve kayıt yaptıran müzik öğretmeni adaylarındaki alan dışından gelen öğrenci oranının ağırlık kazanmasından dolayı bu programlardan mezun olacak müzik öğretmenlerinin alanlarındaki mesleki yetkinliğine dair kaygılar oluşturduğunu; geçtiğimiz yıl uygulamaya konulan lisans öğrencisi veya mezunu adaylara formasyon alma hakkının eğitim fakülteleri mezunlarına karşı bir haksızlık oluşturacağını göstermekte veya

düşündürmektedir. Ayrıca araştırma kapsamındaki uygulamanın müzik öğretmenliği programlarının iç işleyişinde de koro, topluluk, orkestra ve oda müziği gibi ders içeriklerinin sağlık yürütülmesini oldukça zorlaştırdığı ve bireysel ders saati yükünden dolayı istihdamı önceden yapılmış öğretim elemanlarının (belki de) maaş karşılığı ders saati oluşturmalarında bile ciddi problemlere neden olacağı değerlendirilmektedir.

Bütün bu çerçevede araştırma kapsamında son dört yıldır uygulamaya konulan müzik öğretmenliği programları özel yetenek sınavlarına başvurabilmek için gerekli TYT sınavında ilk 800 bine girme şartı konusunda;

-Müzik eğitimi anabilim dalı başkanları neler düşünmektedirler? Ne gibi problemlerle karşılaşmışlardır ve ne gibi çözüm önerileri sunmaktadırlar?
-Müzik eğitimi anabilim dallarının özel yetenek sınavlarına son dört yılda yapılan başvuru sayıları nasıl bir dağılım göstermektedir?

-Güzel sanatlar liselerinin 2023 yılı mezunlarının TYT sınavındaki 800 bin şartını sağlayabilme ve özel yetenek sınavları sonucunda müzik öğretmenliği programlarını kazanma durumları nasıldır? Sorularına cevap aranmıştır.

Ülkemizde Öğretmen Yetiştirme Politikaları ve Müzik Öğretmeni

Ülkemizde öğretmen yetiştirme politikaları ve sistemsal yaklaşımların tarihi Cumhuriyet Dönemi öncesi Tanzimat Dönemi yenileşme hareketlerine kadar dayanmaktadır. Ancak Erken Cumhuriyet Dönemi olarak değerlendirilecek 20. yy. ortalarına kadar olan tarihsel süreci Cumhuriyet öncesi başlayan öğretmen yetiştirme politikalarının bir devamı niteliğinde ele almak gerekirse, sırasıyla; Darülmualimin adlı okulların adının önce Muallim Mektebi sonra Öğretmen Okulu olarak değiştiği, Köy Enstitüleri ve Eğitim Enstitülerinin kurulduğu, Öğretmen Okulları modelinin getirildiği görülmektedir. Özellikle Köy Enstitüleri ve Eğitim Enstitüleri modellerinin politik tartışmalar içerisinde kaldığı Köy Enstitülerinin 1954 yılında kapatılmasından sonra çeşitli yöntemlerin denendiği ve bu yol ve yöntemlerde de öğretmen ihtiyacını karşılamak için oldukça kısa sürelerde sonuca ulaşılmaya çalışıldığı dikkat çekmektedir. 1982 yılında YÖK'ün kurulmasıyla öğretmen yetiştirme politikalarının süreci ağırlıklı olarak eğitim fakültelerine bırakılmış görünse de eğitim fakültesi dışındaki farklı lisans programlarından mezun olan binlerce bireye dönem dönem öğretmen

olma hakkı verildiği bilinmektedir. Bu sürecin biçimlenmesinde Tezsiz Yüksek Lisans ve Pedagojik Formasyon programlarının belirleyici olduğu ve eğitim fakültesi dışındaki adayların bu programlara dahil olarak öğretmen olma hakkı elde ettiği görülmektedir. Eğitim fakülteleri programlarında dönem dönem yapılan yapısal değişiklikler ve müfredat değişiklikleri bir tarafa eğitim fakültesi dışındaki fakültelerden mezun olanların öğretmen olma hakkı elde etmesi hep ilgili kamuoyu tarafından tartışılan bir konu olmuştur. (Akdemir, 2013: 17-18-19)

Müzik öğretmeni yetiştirme işi de bu süreçlerde çeşitli biçimlere evrilerek günümüze kadar gelmiştir ve genel olarak öğretmen yetiştirme politikalarındaki tartışmaların içerisinde yerini almıştır.

Cumhuriyet öncesi müzik eğitimcisi yetiştirme ile ilgili çeşitli çalışmalar olmakla birlikte Cumhuriyet Dönemi müzik öğretmeni yetiştirme işi ilk olarak Eylül 1924’te Ankara’da açılan Musiki Muallim Mektebi’yle başlamıştır. Okulun açıldıktan sonraki altı yıl içerisinde hızla gelişerek bünyesindeki öğretmen ve öğrenci sayısını ciddi oranda arttırdığı bilinmektedir. Açıldığında ilkokuldan sonra beş yıllık bir eğitim süreci yürütülen MMM’de sonraları altı yıl eğitim vermeye başlanmıştır. Avrupa’ya müzik eğitimi almaya gönderilen ve döndüklerinde MMM’nin öğretim kadrosunda görev alan isimlerin etkisiyle kurumda daha çok sanatçı yetiştirme amacı oluşmaya başlayınca 1937’de Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Terbiye Enstitüsü (Gazi Eğitim Enstitüsü) içerisinde kurulan Müzik Şubesi’ne aktarılmış ve müzik öğretmeni yetiştirme faaliyetlerine GEE Müzik Bölümü olarak burada devam edilmiştir. GEE’nden sonra İstanbul(1969), İzmir(1973), Nazilli(1977) ve Bursa’da(1981) müzik bölümleri açılmıştır. Buralarda önceleri üç yıl, 1978’ten itibaren de dört yıl süren yükseköğrenim düzeyinde eğitim verilmiştir. 1982’de YÖK çatısı altında devam eden faaliyetler üniversitelerin eğitim fakülteleri içerisine alınmışlardır. Ayrıca 1942-47 yılları arasında Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü Güzel Sanatlar Kolu’nda; Ankara ve İstanbul’da İlköğretmen Okulu Müzik Seminerleri’nde de müzik öğretmeni yetiştirilmiştir. (Uçan, 2018: 220, 263) Demirci(2017:1066) ülkemizde müzik öğretmeni yetiştirme süreçleri ve politikalarıyla ilgili değerlendirmesinde eğitim fakültesi dışındaki mesleki müzik eğitimi verilen lisans programı mezunlarının kısa süreli formasyon uygulaması ile müzik öğretmeni olma hakkı elde etmelerini bir sorun olarak tarif etmekle birlikte belirli dönemlerde yapılan ve özellikle sınıf öğretmenliğinden branş değişikliği yoluyla müzik

öğretmenliğine geçiş yolunu açan uygulamaların da önemli bir sorun teşkil ettiğini ve eşitsizlikler oluşturduğunu belirtmiştir. Ayrıca farklı amaçlarla kurulmuş olan ve farklı müfredatlara, programlara sahip lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitimi programlarının nihai olarak müzik öğretmenliğinde birleşen bir hedefe yöneldiğini ve bu karmaşanın da önemli bir problem olduğunu dile getirmiştir.

METODOLOJİ

Araştırma betimsel tarama modeli nitel bir araştırmadır. Araştırmada katılımcı görüşü alabilmek amacıyla ülkemizdeki müzik eğitimi anabilim dalları başkanlarına kişisel iletişim ve kurumsal e-posta yoluyla ulaşılmış ve veri toplama aracı olarak hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu gönderilmiştir. Görüşme formunun birinci bölümünde 6 demografik bilgi sorusu, ikinci bölümünde ise sonda(daha ayrıntılı bilgi almayı amaçlayan ek alt sorular) soru ekleri de bulunan 6 adet açık uçlu soru ve bir de konuyla ilgili serbest kürsü niteliğinde soru olmak üzere 7 soru yer almaktadır. Araştırmada sunulan ve ülkemizdeki güzel sanatlar liselerinden 50 tanesine ait 2022-2023 yılı sonundaki lisans programlarına yerleşme verilerinin önemli bir kısmı Mersin Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesi öğretmenleri Ali Kerem Apaydın ve Derya Yazıcı tarafından yürütülen tamamlanmamış bir araştırmadan kendilerinin izni dahilinde alınarak kullanılmıştır. Güzel sanatlar liseleriyle ilgili verilerin bir kısmı ise kişisel iletişim yoluyla ilgili kurumlara ulaşılarak araştırmacı tarafından elde edilmiştir.

Araştırmanın evreni ülkemiz üniversitelerinde eğitim fakültelerine bağlı faaliyet yürüten müzik öğretmenliği programları ile MEB'e bağlı faaliyet yürüten güzel sanatlar liseleridir. Araştırma evreni kapsamında müzik öğretmenliği programlarının anabilim dalı başkanlarına(ABDB) ulaşılmaya çalışılmış ve evrenin önemli bir kısmını temsil ettiği düşünülen 20 müzik eğitimi anabilim dalı başkanından geri bildirim alınmıştır. Güzel sanatlar liselerinde ise evreni temsil edeceği düşünülen ve ülkemizdeki 84 güzel sanatlar lisesinin 50'sine ait bir örneklemin 2023 yılı verilerine ulaşılmıştır.

Veri toplama aracı ile elde edilen nitel verilerin analizinde içerik analizi yöntemi ile konu öbekleri belirlenerek veriler çoktan aza doğru yoğunlaşan bir kategorizasyonla sunulmuş, ayrıca çarpıcı olduğu düşünülen bazı anabilim dalı başkanlarının görüşleri de aynen aktarılmıştır.

Örneklem Grubuna Ait Sosyo-Demografik Bilgiler

Araştırma kapsamında müzik eğitimi anabilim dalı başkanlarına uygulanan görüşme formunun birinci kısmında bazı sosyo-demografik bilgilerle ilgili sorular yer almaktadır. Bu soruların beş tanesi seçenekli iki tanesi de açık uçlu sorulardır.

Bütün veriler aşağıda tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 1. MEABDB’lerin Sosyo-Demografik Özellikleri

Parametre	Seçenekler															
Yaş	25-30		31-35		36-40		41-45		46-50		51-55		56-60		61 ve	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
					5	25	5	25	3	15	5	25			2	10
Cinsiyet	Kadın							Erkek								
	n				%			n				%				
	5				25			15				75				
Unvan	Dr. Öğr. Üyesi					Doç. Dr.					Prof. Dr.					
	N		%			n		%			n		%			
	5		25			9		45			6		30			
Mesleki Tecrübe Yılı	1-10		11-20			21-30			31-40			41 ve				
	n	%	n	%		n	%		n	%		n	%			
	2	10	7	35		7	35		3	15		1	5			
En Son Mezun Olunan	Yüksek Lisans					Doktora					Sanatta Yeterlik					
	n		%			n		%			n		%			
						19		95			1		5			

Program

Tablo 1’e göre müzik eğitimi anabilim dalı başkanlarının (MEABDB) oldukça büyük bir kısmı (%90) 36-55 yaş aralığındadır ve yine önemli bir çoğunluğu (%75) erkektir. Öte yandan MEABDB’lerin önemli bir kısmının doçent ve profesör unvanlarına sahip olduğu (%75), yine büyük bir kısmının (%90) 10 yıldan fazla tecrübeye sahip olduğu ve tamamının (%100) doktora/sanatta yeterlik yaptığı görülmektedir.

Tablo 2. MEABDB'lerin Mezun Oldukları Lisans Programı Verileri

Mezun Olunan Lisans	N	%
TMDK-DTMK	1	5
Devlet Konservatuvarı	2	10
MEABD	15	75
GSF	2	10
TOPLAM	20	100

Tablo 2'deki verilere göre MEABDB'lerin önemli bir kısmı(%75) müzik öğretmenliği programı mezunudur. Geri kalan %25'lik kısmın çeşitli mesleki müzik eğitim kurumlarından mezun olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Görüşme Formuna Dönüş Yapan MEABD Bilgileri

	Görev Yaptığınız Üniversite ve Program Adı
1	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
2	Aksaray Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
3	Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
4	Ankara Gazi Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
5	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği
6	Bursa Uludağ Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
7	Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
8	Giresun Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
9	Hakkâri Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
10	Kars Kafkas Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
11	Malatya İnönü Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
12	Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
13	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
14	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
15	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
16	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
17	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
18	Trabzon Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
19	Urfa Harran Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı
20	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Programı

BULGULAR

Araştırma kapsamında ele alınan birinci problem cümlesi; müzik eğitimi anabilim dalı başkanlarının müzik öğretmenliği programları özel yetenek sınavlarına başvuruda 2020 yılından itibaren uygulamaya konulan TYT sınavında 800000 sıralama şartı hakkında neler düşündükleri, konu kapsamlı olarak ne gibi problemlerle karşılaştıkları ve ne gibi çözüm önerileri sunduklarına odaklanmaktadır. Bu kapsamda müzik eğitimi anabilim dalı başkanlarına gönderilen görüşme formu ile veriler toplanmıştır. Görüşme formundaki kimi sorulara bazı anabilim dalı başkanlarının cevap vermediği veya veremediği görülmektedir. Bunun sebebi ise anabilim dalının henüz dört yıllık bir mazisinin olmaması veya anabilim dalı başkanının burada yeni göreve başlaması olarak tespit edilmiştir.

Görüşme formuna geri bildirim yapan 20 müzik eğitimi anabilim dalı başkanından 19’u görüşme formunda yer alan, *“Son dört yıldır anabilim dalınızın özel yetenek sınavını kazanan öğretmen adaylarının önceki yıllara göre baraj uygulamasına paralel nitelikte daha iyi öğretmen adayları olduğunu gözlemleyebildiniz mi?”* sorusuyla birlikte *“Son dört yıldır gelen adaylar müzik yeteneği bakımından baraj uygulamasının öncesine göre daha yetenekli miydiler?”*

“Ya da son dört yıldır kazanıp gelen adaylar çeşitli teorik dersler ile eğitim bilimleri derslerinde daha başarılı mıydılar?” sonda sorularına cevap vermişlerdir. Verdikleri cevaplara göre;

Anabilim dalı başkanlarından 11’i son dört yıldır programlarına kayıt yaptıran müzik öğretmeni adaylarının önceki yıllara göre daha nitelikli müzik öğretmeni olacaklarına inanmadıklarını bilakis nitelik açısından negatif yönde bir değişim olduğunu belirtirken 8’i kesin bir yargı belirtmek için fikir sahibi olmadıklarını ve emin olamadıklarını belirtmişlerdir. Nitekim emin olmadığını bildiren veya “fikrim yok” şeklinde cevap veren anabilim dalı başkanlarının açıklamalarında bazı teorik derslerde, meslek bilgisi derslerinde ve genel kültür derslerinde önceki yıllara göre kısmi bir başarıdan söz edilse bile özellikle uygulama ve performans içerikli müzik alan derslerinde ciddi bir nitelik kaybının olduğu belirtilmektedir. Hatta son dört yılda müzik öğretmenliği programlarına yerleşen adayların kayda değer bir oranının ikinci üniversite okuyan adaylardan oluştuğu ve var olan kısmi başarının da bu adayların önceki üniversite eğitim deneyimleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili olabileceği dile getirilmiştir. Aşağıda bazı anabilim dalı başkanlarının çarpıcı görüşlerine yer verilmiştir.

MEABDB12: “Böyle bir şey mümkün mü? Aksine, müzik yeteneği bakımından çoğunlukla çok zayıf öğrenciler gelmekte. Hatta ikinci üniversitesini okumaya gelen, farklı alanlardan öğrencilerimiz olmaya başladı ilk defa...Bu genel olarak tüm öğrenciler için söylenemez. Bu derslerde başarılı öğrenciler görece fazla olsa da tüm öğrenciler aynı başarıyı gösterememektedirler. Ancak şunu da eklemek gerek, müziğin teorik kısmında anlamlı fark yaratabilmiş değiller. Bu derslerde de yine barajı geçip gelebilen çok az Güzel Sanatlar Lisesi mezunları görece daha başarılı durumdalar. Ancak eğitim bilimleri için görece daha fazla sayıda öğrencinin başarılı olduğu söylenebilir. Şöyle bir kıyas yapabiliriz: Önceki yıllarda fakülte genelinde 2.'lik, 3.'lük gibi derecelerle mezun olan öğrencilerimiz oldu. Ancak bu yıl vereceğimiz mezunlarda bunun kenarından bile geçilemez.” MEABDB15: “Bu konuda şöyle söyleyebilirim. Öğrencileri iki gruba ayıralım bir grup ilk kez üniversite okuyanlar ikinci grup ise ikinci üniversitesini okuyanlar olsun ki bunların büyük çoğunluğu yine eğitim fakültesi mezunu ve eğitim bilimleri derslerinden muafılar. İlk defa okumaya gelenler teorik derslerden başarı gösteriyorlar. Eğitim bilimleri derslerinden ise ortalama bir başarıları var. Fakat müzikal derslerden, özellikle icraya yönelik derslerde bu başarıları gösteremiyorlar. İşitme ve çalgı derslerinden resmen süründüklerini söyleyebilirim. İkinci üniversitesini okuyan öğrenciler okulu bir müzik kursu olarak görüyorlar ve bir tür tükenmişlik içerisinde oldukları için genel başarıları düşük. Genele bakacak olursak müziğe yönelik teorik derslerde kısmen başarılılar ama müzik teorisini bunun dışında tutalım çünkü o alanda pek başarılı olduklarını söyleyemeyeceğim. Fakat; YÖK ortak derslerde veya eğitim bilimleri derslerinde kısmen de olsa bir başarı var.”

MEABDB17: “Son dört yıldır kazanıp gelen adaylar, çeşitli teorik dersler ile eğitim bilimleri derslerinde daha başarılılar. Yetenek sınavına giren adaylarımızın çoğunluğu 2. üniversitesini okumak isteyen adaylardan oluşmaktadır. Sebep olarak müziği hobi olarak gördükleri ve/veya daha önce eğitim aldıkları alanlarda istihdam olanaklarının sınırlılığı olarak belirginleşmektedir. Öğrencilerimiz yetenek sınavını kazandıktan sonra daha önce almış oldukları eğitim bilimleri ve/veya saydırabildikleri bazı teorik derslerden muafiyet yaptırarak otomatik olarak başarı oranlarını arttırmaktadırlar”.

MEABDB18: “Çeşitli teorik dersler ile eğitim bilimleri” ile ilgili soruya istinaden ise gerçekten son 4 yıldır öğrencilerin okuryazarlık, okuduğunu

anlama, sağlıklı iletişim kurma ve genel kültür düzeylerinin az da olsa daha yüksek olduğunu söyleyebilirim. Buradaki teorik derslerden kastım işitme değildir. Sonuç olarak baraj uygulaması sonrası öğrencilerimizin yetenek konusunda yeterli kapasiteyi sağlamakta zorlanmakla birlikte, bir öğretmende bulunması gereken bilinç, sorumluluk, farkındalık vb. özellikler açısından daha iyi öğretmen adayları olduğunu düşünüyorum. Son olarak da eklemek isterim ki her ilde bir üniversite açılması ve ihtiyaçtan fazla müzik öğretmenliği bölümü bulunması da baraj uygulaması öncesinde de öğrenci kalitesinde düşüşe sebep olan en önemli etkenlerdendir.”

MEABDB19: *“Öğrenci profilinde çok belirgin bir değişiklik olmamasına rağmen formasyon dersleri dediğimiz teorik derslerde başarı düzeyinin biraz daha yükseldiğini söyleyebilirim ancak 800.000 barajını geçebilen Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri çok az sayıda ve giriş sınavlarımıza başvuran öğrenci sayısı da belirgin bir düşüş var Bu nedenle gelen öğrencilerin çoğunluğu diğer liselerden mezun olan öğrenciler bu sebepten dolayı öğrencilerin müzikle ilgili olan ders başarılarında bir düşüş söz konusu.”*

Görüşme formuna geri bildirim yapan 20 müzik eğitimi anabilim dalı başkanının tamamı görüşme formunda yer alan,

“Son yıl yapılan yasal düzenlemelerle formasyon eğitiminin lisans eğitimi alan herkese verilmesi konusunda neler düşünüyorsunuz? Eğitim fakültelerinin cazibesini yitirdiğini düşünüyor musunuz?” sorusuna cevap vermişlerdir. Verdikleri cevaplara göre:

MEABDB’lerin tamamı son yıl yapılan yasal düzenlemelerle lisans eğitimi almış ve/veya alıyor olan herkese öğretmenlik formasyonu eğitimi alma hakkı verilmesini yanlış ve haksız bulmaktadırlar. Ve yine MEABDB’lerin tamamına yakını eğitim fakültelerinin cazibesini yitirdiğini veya yitirmeye başlayacağını düşünmektedirler. Ayrıca eğitim fakülteleri için uygulanan başarı sıralaması uygulaması ile formasyon konusundaki uygulamanın birbiriyle çeliştiği de belirtilen görüşler arasındadır. Aşağıda bazı MEABDB’lerin çarpıcı görüşlerine yer verilmiştir:

MEABDB4: *“Çok çok yanlış buluyorum, eğitim fakültelerinde okuyan her öğretmen adayı için de haksızlık olduğunu düşünüyorum. Yetenek sınavlarına girebilmek için getirilen 800bin barajının da bu durumda ne kadar anlamsız ve değersiz olduğu ortadadır. Nasıl eğitim fakültelerine*

girebilmek için bir baraj uygulaması konuyorsa, formasyon için de ön sınav, bir baraj uygulaması getirilmeli, herkese formasyon eğitimi verilmemeli ya da eğitim fakültelerine girişte uygulanan baraj kaldırılmalı, haksızlığın önüne geçilmelidir. Herkese verilen formasyonun Eğitim fakültelerinin cazibesini yitirdiği düşüncesine katılıyorum.” MEABDB8: “Eğitim Fakültelerinin görevi öğretmen yetiştirmek iken formasyon gibi bir sertifika programının uygulanmasını son derece yanlış buluyorum. Programın başlı başına kendisi de sorundur. Sertifika programı verilebilir, fakat bu programı tamamlayan öğrenciler MEB’e bağlı okullarda öğretmen olarak atanmamalıdır (Özel okullar için kullanılması önerilebilir). Eğitim fakültemizin diğer bölümlerinde doluluk oranında değişme olmadığı bilinmektedir. Bu durum diğer anabilim dalları için cazibesini yitirmediği anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Fakat aynı durum müzik öğretmenliği için tam tersi durumdadır.”

MEABDB9: “Eğitim Fakültelerinin geleceği için oldukça sakıncalı bir uygulama. Eğitim fakültesinin cazibesini de tercih edilme düzeylerini de olumsuz etkilemekte ve her yıl bu durumun olumsuzlukları artacak gibi görünüyor. Özel yetenek sınavıyla öğrenci alınan alanlarda uygulanan 800.000, diğer alanlar için uygulanan 300.000 sıralama barajının formasyon almak isteyen öğrencilerinin üniversiteye girdiği yıl itibarıyla şart olarak aranması durumunda sorunun çözülebileceğini düşünüyorum.”

MEABDB18: “Formasyon eğitiminin eğitim fakülteleri dışındaki mezunlara verilmesini, 2 yıl paralı tıp eğitimi ile matematik mezunlarına doktorluk yetkisi verilmesine benzetiyorum. Formasyon eğitimi ancak eğitim fakültelerinin mezunlarının ülkenin öğretmen ihtiyacını karşılayamadığı durumda geçici olarak devreye sokulabilecek sağlıklı bir uygulamadır bana göre. Tek bir kurumsal yapıda sanat eğitimi verilip, sonradan dal olarak öğretmenlik mesleğinin seçilmesi bazı ülkelerde uygulanmakta ve yanlış bir şey olmasa da ülkemizde bu konuda tutarsızlıklar mevcuttur.”

Görüşme formuna geri bildirim yapan 20 müzik eğitimi anabilim dalı başkanının 19’u görüşme formunda yer alan,

“Son dört yıl içerisinde anabilim dalınızda gerçekleşen ölçme-değerlendirme süreçlerinde ve etkinliklerin niteliğinde öğrenci profilinden kaynaklı olarak hedef küçültme davranışının ve/veya beklentileri minimum düzeyde tutma eğiliminin otonom olarak yerleşip geliştiğini hissettiniz mi? Eğer öyleyse buna sebep ne ya da neler oldu?” sorusuna cevap vermişlerdir. Verdikleri cevaplara göre:

MEABDB’lerin 16’sı son dört yılda yerleşen müzik öğretmeni adaylarının müzik yeteneği alanındaki sınırlılıkları sebebiyle, etkinliklerinde ve derslerin ölçmedeğerlendirme yaklaşımlarında hedef küçülttüklerini belirtmişlerdir. Geriye kalan 3 MEABDB’den biri böyle bir durumun hissedilmediğini, bir diğeri son dört yılın her birinde farklı durumların söz konusu olduğunu belirtmiş, diğer MEABDB ise soruyu anlayamadığını dile getirmiştir. MEABDB’ler etkinliklerindeki düzeye dair hedef küçültme eğiliminin ve derslerin ölçme-değerlendirme süreçleri içerisindeki başarı hedeflerinin düşük tutulması yöneliminin gerekçesi olarak çoğunlukla TYT’deki 800 bin barajı sebebiyle programa yerleşen adayların yeteneklerindeki sınırlılığı, yerleşen aday sayısındaki azalmayı ve yerleşen adayların tamamına yakınının alan dışından olmasını yani GSL mezunu olmamalarını belirtmişlerdir. Ayrıca bazı MEABDB’lerin bu durumlara gerekçe olarak son dört yıldaki pandemi ve deprem sebepli uzaktan eğitimi de değerlendirdikleri görülmüştür. Diğer taraftan eğitim fakültelerinde uygulanmakta olan müzik öğretmenliği programının yetersizliğinin de bu sonuca etki ettiğini belirten MEABDB’ler bulunmaktadır. Aşağıda bazı MEABDB’lerin çarpıcı görüşlerine yer verilmiştir.

MEABDB3: *“Eskiden yaptığımız hiçbir etkinliği gerçekleştiremiyoruz. Orkestra konserleri veremiyoruz. Korolar oda korosuna dönüştü. Öğrenci niteliğimiz çok düştü. Çalgısına yeterince hâkim olamayan, niteliği de tartışılan öğretmenler yetişiyor. Mezun seviyesine gelenler bile İstiklal Marşı’na eşlik yapamıyor. Çünkü müzik öğretmenliği, güzel sanatlar lisesini de kapsayan uzun bir süreç isteyen bir eğitimin sonunda gerçekleştirilebilir. Yoksa sınıf öğretmeninden bir farkı kalmaz.”* MEABDB4: *“Evet kesinlikle hissediyorum. Baraj uygulamasının başlamasından sonra kontenjan dolduramamaya, öğrenci sayılarının giderek azaldığına şahit olduk. 4 sene önce çok sesli koro, orkestra-oda müziği, orff çalgıları, oyun dans müzik gibi dersleri yapabiliyorken artık bu dersler içeriklerine uygun işlenemiyor ne yazık ki. Öğrenci sayısı yeterli olmadığı için ders aslına uygun işlenememekte, bu da hem öğrenci hem hocalar anlamında motivasyon düşüklüğüne sebep olmaktadır. Bu durum gelecekte eğitimin niteliğini de olumsuz yönde etkileyecektir.”*

MEABDB7: *“Kesinlikle hissettim. Özellikle öğrencilerin müzik becerileri ile ilgili sınırlılıkları derslerimizin düzeyini düşürmemize sebep oldu. Bunu yapmayınca öğrencilerin ders geçme oranları maalesef çok düşük seviyede kalıyor.”*

MEABDB8: “ÖYSP puanına paralel olarak başarı oranlarında da düşme görülmektedir. Mezuniyet ortalamaları da eskiye nazaran düşük. Son dört yılın pandemi ve deprem süreçlerine de şahit olması “öğrenci profilinden” değil daha çok uzaktan eğitimden kaynaklı olarak hedef küçültme davranışının ve/veya beklentileri minimum düzeyde tutma eğilimi göstermemize sebep oldu. Fakat otonom olarak yerleşip yerleşmediğini anlamak için biraz daha zaman gerekecektir.”

MEABDB9: “Ölçme-değerlendirme süreçlerinde soruda bahsedilen hedef küçültme durumu göreceli olarak gerçekleşmekte. Son dört yılda programa yerleşen adayların neredeyse hiçbiri GSL çıkışlı değil. Bu durum öğrenci profilindeki hazır bulunuşluk düzeyini özellikle performansa dayalı derslerde olumsuz etkileyen bir durum. Ayrıca bu duruma sebep olan pandemi ve deprem kaynaklı uzaktan eğitim süreci gibi diğer faktörlerin de göz önünde bulundurulması sağlıklı olacaktır.”

MEABDB15: Evet mesela öğrencilerimiz her yıl koro etkinliklerine giderdi, öğrenci orkestramız her yıl dönem sonunda büyük bir konser verirdi ve gerek düz lise gerek GSL mezunu olsun her öğrenci orkestra ve koroya girmek için tabiri caizse 40 takla atardı ve seviyeli repertuvara sahipti. İşitme ve armoni derslerinde öğrenciler birbirleriyle yarışırdı. Kısaca müzik eğitimi anabilim dallarının kendisine has bir atmosferi vardı. Son 5 yıldır pandeminin de etkisiyle de il dışı konserlerine gidilmiyor. Orkestrada resmen dağıldı sadece derslerde toplanıyor. Konserlerde sadece popüler THM parçaları söyletiliyor. Bu hem görev yaptığım üniversitelerde gözlemlediğim hem de başka üniversitelerde görev yapan akademisyen arkadaşlarımdan duyduğum bir durum. Bunun iki sebebi var. Birincisi 2018 yılında değişen müfredat. Öğrenciler müzik teorisini, armoniyi, piyanoyu yeterli düzeyde öğrenemiyorlar. Yeni müfredat Cem Yılmaz'ın dediği gibi “azar azar yap ortaya yap” tarzında olmuş. Tüm derslerin sadece giriş bölümleri var. Gelişme öğrenciye bırakılmış o da kendisini geliştirmek isterse. İkincisi 800 bin barajı neticesinde en önemli kaynak olan GSL'lerden öğrenciler artık gelmiyor. Çünkü barajı geçemiyorlar. Gelen öğrencilerde minimum yetenekli öğrenciler. Hem müfredat hem de öğrenci niteliği müzik eğitim programlarının hedef küçültmesine, beklentilerin azalmasına neden oldu.

MEABDB17: Ders içeriklerini ve ölçme değerlendirme süreçlerini oluştururken beklentileri minimize etme gereği duyduk. Ancak baraj uygulaması öncesinde de bu ihtiyacı hissettiğimizi vurgulamak isterim.

Daha önceki ders içeriklerinde de beklentilerin aslında karşılanmadığını kabul etmiş ve öğretmen için gerekli olan minimum yeterlilikleri içeren bir program oluşturmayı tartışmıştık, baraj uygulaması bunun üzerine geldi.

Görüşme formuna geri bildirim yapan 20 müzik eğitimi anabilim dalı başkanının tamamı görüşme formunda yer alan,

“Anabilim dalınızın özel yetenek sınavlarına başvuruda son dört yıldır uygulanan TYT’de ilk 800000’e girme şartının öğretmen niteliği açısından gerekli ve önemli olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?” sorusuna cevap vermişlerdir. Verdikleri cevaplara göre:

MEABDB’lerin 15’i müzik öğretmenliği programlarının özel yetenek sınavlarına başvuru için TYT sınavında bir başarı barajı uygulamasının gerekli olduğunu belirtmekle birlikte bu barajın puan veya sıralama olarak ülke gerçekleri doğrultusunda esnetilebileceğini ve/veya esnetilmesi gerektiğini düşündüklerini, bu tür keskin geçiş süreçlerinin nesnel veriler doğrultusunda daha iyi planlanması gerektiğini, öğretmen niteliği açısından bu tip bir başarı şartının önemli ve gerekli olduğunu dile getirmişlerdir. Diğer 5 MEABDB ise uygulamadaki TYT sınavında ilk 800 bine girme şartının gereksiz olduğunu belirtmişlerdir. MEABDB’lerin bazıları TYT sınavında ilk 800 bine girmenin aslında çok zor olmadığını hatta daha iyi sıralamaya sahip olma şartının bile istenebileceğini dile getirirken; mantıklı ve analitik düşünebilme, muhakeme, iletişim, ifade gücü gibi öğretmenlik mesleği açısından önemli becerilerin öğretmen adaylarında belirli bir düzeyde olması gerektiğini söylemişlerdir. Ayrıca formasyon uygulamasında bu barajın devreye girmemesinin yine bir adaletsizlik ve eşitsizlik doğurduğu da MEABDB’ler tarafından dile getirilmiştir. Bazı MEABDB’lerin çarpıcı görüşlerine aşağıda yer verilmiştir:

MEABDB4: *“Öğretmen adayının belli donanımlara sahip olması gerektiğine inanıyorum ancak bunun 800000 barajıyla ölçülebilecek bir durum olduğunu düşünmüyorum. Belli bir baraj uygulaması yine konmalı ancak bu üniversitelere bırakılmalı diye düşünüyorum. Öğretmen niteliğinde bu bir şartsa neden herkese formasyon veriliyor diye insan sürekli soruyor!”*

MEABDB8: *“Bütün olumsuzluklarına rağmen TYT’de ilk 800000’e girme şartının öğretmen niteliği açısından gerekli ve önemli olduğunu hatta daha da düşük olması gerektiğini düşünüyorum. Fakat liselerin alan*

ile ilgili mezunlarının, güzel sanatlar liselerinin eğitim seviyesi, TYT'ye yönelik verilen eğitim ve düzeyi gibi, LGS puan durumları gibi lisans öncesi verilen eğitimin de iyi değerlendirilmesi gerekir. Son dört yılda beklenen artış görülmediği gibi başvuru sayısı dahi azaldığı, öğrencilerin “nasıl olsa formasyon alırız” diyerek TYT'ye odaklanmak yerine başka bölümlere yöneldikleri, müzik öğretmenliğinin “cazibesini” yitirdiğini söyleyebiliriz.”

MEABDB9: *“Öğretmen yetiştiren kurumlarda temel düzeyde yeterlilik aranması teoride doğru ve benim de desteklediğim bir uygulama. Programa başvuru için istenen 800.000 şartı da öğretmenlik mesleğinde çok önemli olan Temel Türkçe ve Temel Matematik bilgisiyle rahatlıkla yerine getirilebilir. Buna rağmen uygulama bize göstermekte ki özel yetenek sınavıyla öğrenci alan öğretmenlik programlarının potansiyel adayları bu düzeye henüz hazır değil. Bu kapsamda baraj uygulamasından ziyade ilköğretimden başlamak üzere örgün öğretimin temel yeterlikleri kazandırma durumunun ele alınmasının daha uygun olduğunu düşünüyorum.”*

MEABDB10: *“Ben 800 bin barajını gerekli buluyorum. Ancak 800 bin barajını aşamayan öğrencilerin GSE Müzik Bölümü ya da Konservatuvarlara girip formasyon alarak öğretmen olabilmelerini doğru bulmuyorum. Çünkü söz konusu bu programların oluşumları gereği farklı hedefleri bulunmaktadır. Öğretmen yetiştirmenin sadece Eğitim Fakültelerinde olması gerektiğine inanıyorum. Bir de bu durum Güzel Sanatlar Lisesi çıkışlı öğrencilerin 800 bin barajını geçmek için donanımlı olma ihtiyaçlarını da ortadan kaldırmaktadır. Öğrencilerimizin temel kaynağı olması gereken Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin kültürel donanımlarının yetersizliğini doğurmaktadır.”*

MEABDB18: *“Evet düşünüyorum. Özellikle yıllardır şahit olduğum “Öğretmenlik Uygulaması” süreçleri ve derslerden edindiğim çıkarıma göre en büyük eksikliğin “mantık, okuryazarlık, iletişim vb.” konularında olduğu kanısındaydım. Yani parmakları hızlı, iyi işiten fakat bırakın öğrenciyi, karşısındaki herhangi birine bile derdini anlatamayan, mesleğinin öneminin bile farkında olmayan bireylerin bu mesleği icra etmemeleri gerektiğini düşünüyorum. Baraj uygulaması bunun için tam bir çözüm değildir elbet, fakat bir eleme sistemi olması gerektiği kanısındayım.”*

MEABDB19: *“Ben gerekli olduğunu düşünüyorum çünkü 800 bine girebilmiş olmaları bile çok büyük bir başarı değil öğretmen olacak bir kişinin en azından genel kültür açısından belli bir donanıma sahip olması*

algılama muhakeme bilgiyi aktarma konusunda gereken beceri ve donanıma sahip olması gerekmekte ve belli bir ders çalışma prensibi edinmiş olması gerekmektedir. Bu nedenle 800000 barajını doğru buluyorum ve bunun çok büyük bir sınır olduğunu düşünmüyorum.” Görüşme formuna geri bildirim yapan 20 müzik eğitimi anabilim dalı başkanının tamamı görüşme formunda yer alan,

“Anabilim dalınızın özel yetenek sınavlarına başvuruda son dört yıldır uygulanan TYT’de ilk 800000’e girme şartının çeşitli problemlere ve haksızlıklara yol açtığını düşünüyor musunuz? Eğer öyleyse çözüm önerileriniz nelerdir?” sorusunu cevaplamışlardır. Verdikleri cevaplara göre:

MEABDB’lerin 16’sı bu uygulamanın çeşitli problemlere ve haksızlıklara yol açtığını düşünürken 3’ü bir problem veya haksızlık olduğunu düşünmediklerini belirtmişlerdir. Bir MEABDB ise sorunun kaynağını GSL’lerde verilen eğitim olarak gördüğünü dile getirmiştir. MEABDB’ler problemin özellikle GSL mezunlarının TYT’de ilk 800000’e girememesinden kaynaklandığını, başarı sıralaması şartı yerine makul puan barajı şartına dönülmesinin veya alandan gelenlere ek puan uygulamasının daha doğru olacağını, GSL’lerdeki TYT sınavı kapsamlı temel derslerin sağlıklı ve gereğince yürütülebilmesi için kurum içi denetimlerin yapılması ile öğrenci ve öğretmenlerin bilgilendirilmesi gerektiğini, barajı geçemedikleri için mecburen müzik öğretmenliği dışındaki diğer mesleki müzik eğitimi kurumlarına yönelen öğrencilerin öğretmenlik ideali ve performans sanatçısı olabilme hazır bulunuşlukları arasında sıkışıp kaldığını, formasyon uygulamasının hali hazırdaki durumu sebebiyle ciddi bir haksızlık ve eşitsizlik olduğunu ve formasyon başvurusunda da başarı sıralaması şartının aranması gerektiğini, barajı geçip gelen GSL mezunu öğrenciler ile daha önce mesleki müzik eğitimi almamış öğrencilerin aynı sınıflarda aynı ders içeriklerine maruz kalmalarının geriye ket vurma şeklinde GSL mezunları aleyhine bir durum oluşturduğunu, mesleki müzik eğitimi kurumlarının açılmasına dair planlamaların istihdam olanakları gözetilerek yapılması gerektiğini dile getirmişlerdir. Bazı MEABDB’lere ait çarpıcı görüşler aşağıdaki şekildedir.

MEABDB3: *“Gerçekten müzik öğretmeni olmak isteyen çok başarılı öğrenciler 800000’e girme şartı nedeniyle konservatuarlara gitmekte, ancak orada da küçük yaşta başlamadıkları ve gerçekten konservatuvar*

düzeyinde yetenekli olmadıkları için zorluk yaşamakta, bunun sonucunda müzik öğretmenliğinin gereği özel öğretim yöntemlerini elde edemeyerek ne müzik öğretmeni ne de sanatçı olarak mezun olmaktadır. Bu durum onlar için büyük bir hak kaybı yaratmaktadır.” MEABDB4: *“Tabi ki biz anabilim dalı olarak baraj uygulamasının geldiği ilk sene ve bu sene hiç öğrenci kaydı alamadık. Yani 1. ve 4. sınıfımız yok. 2. sınıfta 2 öğrencimiz, 3. sınıfta da 4 öğrencimiz var. Biz baraj sebebiyle öğrenci bulamazken konservatuvar ve GSF’lerde öğrenci sıkıntısı olmuyor. Oralarda okuyan öğrenciler de formasyon alıyor. Peki nerde o zaman eğitimin niteliği, getirilen barajın anlamı? Nereden tutsak elimizde kalan, büyük haksızlıklar içeren bir uygulama. Eğer yakın zamanda bu uygulama kalkmazsa sanıyorum ki taşra üniversiteleri başta olmak üzere müzik öğretmeni yetiştiren bölümler ne yazık ki kapanma durumuyla karşı karşıya kalacak.”*

MEABDB8: *“Müzik öğretmeni olmak isteyen özellikle güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin ağırlıklı olarak müzik eğitimi aldıklarını düşünürsek 800000 şartının adil olmadığını söyleyebiliriz. Ayrıca, dört ya da daha çok yıl öğretmen olarak atanmayan mezunlarımız yaşadıkları KPSS ve Mülakat sorunu daha da artacaktır. KPSS 55 ile atanabilen mezunlarımız 75 üzeri puanlara ulaşan başarı göstermeleri gerekecek ki bu puanları da almaları zordur. Lisans öncesi ve sonrası bekleyen sorunlara bir an önce köklü çözümler üretilmelidir. Bunun da tek çözümü göstermelik değil de köklü ama samimi bir eğitim programıdır. Yüzeysel değişiklikler dönüşü olmayan yıl kayıplarına ve haksızlıklara sebebiyet vermektedir.”*

MEABDB12: *“Çok çeşitli problemlere neden oluyor doğal olarak. Örneğin, müfredatımızdaki bazı temel dersler yürütülürken elimizdeki öğrenci profilinin zayıf oluşu hem dersin işlenişinde niteliksel kayıplara neden oluyor hem de bunların sergilenmesinde çok büyük eksikler yaratıyor. Bu tür problemleri orkestra-oda müziği derslerinde çokça görüyoruz. Aynı şekilde Piyano Eğitimi, Armoni ve Eşlikleme, Batı Müziği Teori ve Uygulaması vs. derslerde bunların sıkıntılarını yaşıyoruz. Haksızlık olarak bakıldığında ise hem Güzel Sanatlar Lisesi mezunu olup hem de 800000 barajını geçmiş öğrenciler ile diğer lise türlerinden mezun öğrencilerin arasındaki hazır bulunuşluk düzeyinin arasındaki makasın oldukça açıldığını görüyoruz. Bu durum her iki öğrenci profili için sıkıntıya neden olsa da ilerleme bakımından çoğunlukla Güzel Sanatlar Lisesi mezunlarının aleyhine bir durum olduğu söylenebilir.”*

MEABDB15: “Evet GSL mezunları için büyük bir haksızlık olduğu düşünülebilir. Fakat bu halledilebilecek bir durum. Mesele kültür dersleri noktasında Güzel sanatlar liselerinin niteliği arttırılabilir. Bazı güzel sanatlar liselerinde öğrencilerin matematik, tarih gibi sınavda belirleyici derslerin işlenmediği, öğretmenlerin o derslerde öğrencilerle sohbet ettiği yönünde yakındıklarına şahit oldum. Çocuklar “biz dershanelere gitmek zorunda mıyız” veya “son sene okul değiştirmek zorunda kalıyoruz” gibi söylemleri var. Bu konunun denetlenmesi gerekiyor. Başka bir durumda şu. Müzik ve resim eğitimi anabilim dallarına şu dönemler giren birçok öğrenci ikinci üniversitesini okuyor ve bu öğrencilerin büyük çoğunluğun matematik, sınıf ve tarih öğretmenliği gibi alanlardan mezun. Bu öğrenciler TYT’ye doğal olarak hazır olup bu okulları sınav puanı avantajıyla kazanıyorlar. Sonrasında üstten ders alıp kısa sürede bitirip KPSS’ye giriyorlar. Genel kültür ve genel yetenek alanında belirleyici olan matematik, tarih, coğrafya gibi derslerden başarı gösterebildikleri için müzik ve resim alanında ilk kez üniversite okuyan ve mezun olan öğrencilere nazaran daha çok başarı gösterip atama sıralamasına girip hemen atanabiliyorlar. Daha acısı da MEB’in uyguladığı alan değişikliği hakkından faydalanıp ilk mezun oldukları branşlarda çalışmaya devam ediyorlar. Bir nevi kontenjanı sömürüyor işgal ediyorlar. Bence bu konuya da dikkat çekilmesi ve bu haksızlığın giderilmesi gerekiyor.”

MEABDB19: “Eğer kastettiğiniz güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin başvuru yapamaması ise bence bu konu güzel sanatlar liselerini ilgilendiren bir durum. Önce iğneyi kendilerine batırmalılar. Çünkü o liselerde verilen eğitimlerin ne derece iyi yapıp yapılmadığının tartışılması gerekiyor. Özellikle kültür derslerinin daha iyi işlenmesi, çocuklara sadece müzik eğitime yönelik derslerde başarının yeterli olmayacağının diğer derslerin de önemli olduğunun anlatılması ve bu alandaki başarılarının arttırılması planlanmalıdır.”

Görüşme formuna geri bildirimde bulunan 20 MEABDB’den dokuzu formun sonunda yer alan;

“Konu hakkında ayrıca dile getirmek istediğiniz görüşler varsa lütfen belirtiniz...” kısmında görüş belirtmişlerdir. Burada belirtilen görüşlere göre;

MEABDB’ler; GSL’lerin öğrenci alım sınavlarının yeniden ele alınması, GSL’lerde alan dersleri dışındaki sayısal ve sözel derslerin

yürütölüş biçiminin gözden geçirilmesi, ülke çapında yaygınlaşmış GSL'ler MEABD'lerin sayısının bir planlama doğrultusunda gerekiyorsa birleştirilerek azaltılması, YKS'ye giren öğrenci sayısının her geçen yıl artması sebebiyle TYT sınavı başarı sıralaması şartının esnetilmesi veya sabit baraj puanı uygulamasına geçilmesi gerektiğini düşünmektedirler. Diğer taraftan özellikle son dört yıldır müzik öğretmenliği programlarına yerleşen öğrenci profilinde ikinci kez üniversite eğitimi almaya gelen öğrenci sayısının artması ve dolayısıyla ileri yaşlarda mesleki müzik eğitimine başlanılmasının hedef davranış ve nitelik açısından ciddi problemlere yol açtığı da dile getirilmiştir. MEABDB'lerden bazılarına ait çarpıcı görüşler aşağıda verilmiştir:

MEABDB2: *“Öncelikle GSL'nin alan dersleri dışında sayısal ve sözel alanlardaki eğitimine de ağırlık verilmeli; öğrencilerin fen, matematik, Türkçe vb. temel derslerde daha iyi yetişmesi sağlanmalıdır. Yani sıra bu okulların sayısı ve öğretmen atamaları gözden geçirilmeli, gerekirse sayıları azaltılarak nitelikli bölge okullarına dönüştürülmeliler. Aynı biçimde neredeyse her ilde var olan müzik eğitimi anabilim dallarının sayıları da azaltılmalı, yine belli eğitim fakülteleri dışında her yerde açılmamalıdır. Yani nicelik değil, niteliğe önem verilmelidir. Hal böyle olunca, GSL öğrencileri de daha nitelikli olarak yetişmiş olacak ve istenilen herhangi puanı almada zorluk çekmeyecektir. Müzik eğitimi anabilim dallarının niteliğinin yükselmesi ile de öğrenci düzeyi kendiliğinden yükselecektir. Aksi takdirde yakın zamanda pek çok GSL lisesi ve müzik eğitimi anabilim dalı öğrenci bulamayarak kapanma noktasına gelecektir.”*

MEABDB4: *“Öğretmen adayında okuma, okuduğunu anlama, iletişim, genel kültür gibi becerilerinin mutlaka olması gerekiyor. Ancak bunu belli bir sınav sıralamasıyla kısıtlamamak gerektiğini düşünüyorum. 4 sene önce mezun olan öğretmen adayları bugün mezun olan adaydan 800 bin barajına girmediği için çok da farklı değil. İş barajı geçmek değil, ne olursa olsun kendini geliştirebilmekle ilgili. Eskiden olduğu gibi barajı üniversite kendisi belirlemeli, sıralama değil de tyt puanı 200, 190 gibi bir baraj uygulaması yapılmalı. Çünkü müzik öğretmenliğine gelen öğrencilerin çoğu güzel sanatlar lisesinden gelmektedir. Güzel sanatlar liselerinde genel kültür dersleri de diğer liselere göre daha az verilmektedir. Dolayısıyla buradan mezun olan çoğu öğrenci 800000 baraj uygulamasını geçememektedir. Boşta kalmamak için konservatuvar ya da gsf müzik bölümlerine yönelen öğrenciler yine öğretmen olabilmek için formasyona*

başvurmaktadır. Sonuç olarak eğitim fakültesinde gerçek eğitim almayıp formasyonda kısmi olarak öğretmenlik eğitimi alıp yine öğretmen olma hakkı edinmektedir. Bu durum hem eğitim fakültesindeki eğitimcileri hem de öğretmen adaylarını değersizleştirmektedir diye düşünmekteyim. Umarım bu uygulamanın yanlış olduğu anlaşılıp bu yanlıştan bir an önce dönülür ve eskiden olduğu gibi bölüm koridorlarında müzik seslerinin susmadığı, orkestra ve korolar oluşturabildiğimiz günlere kavuşuruz.”

MEABDB8: “Çalıştaylar, sempozyumlarda bu konu üzerinde sürekli tartışılmalı ve acil çözümler üretilmelidir. Bu toplantılar sadece dekanlık düzeyinde olmamalı bölüm, anabilim dalı başkanları hatta öğretim elemanları düzeyinde yapılmalıdır.” MEABDB15: “Her yıl sınava giren öğrenci sayısının artması 800 bin barajı hassasiyetini arttırıyor. Bundan ötürü sıralama barajı yerine makul bir puan barajının getirilmesi gerekiyor. İkinci üniversitesini okuyan öğrenciler, devletin verdiği eğitim öğretim hakkı engellemeden çözüme kavuşturulması gereken bir konu. İkinci üniversite olayı atamada da göz önünde bulundurulmalı. Bu kişilerin önceliği 2. Sıraya alınmalı. 800 bin barajı diğer bölümler için gerekliyse bile özel yetenek ile öğrenci alan bölümler için bir istisna tanınmalı.”

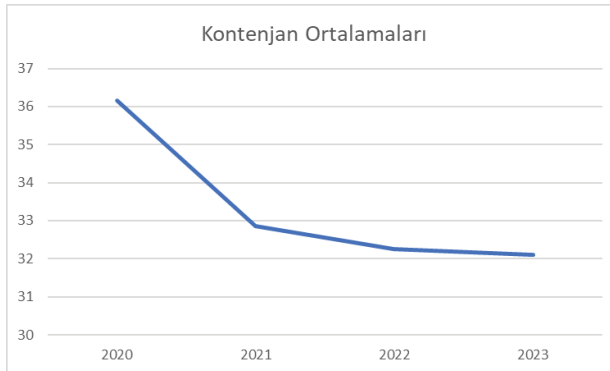
Araştırma kapsamındaki ikinci alt problem, MEABD’lerin son dört yıldaki özel yetenek sınavlarına yapılan başvuru sayılarına dair nicel verilere odaklanmaktadır. Bu kapsamda son dört yıldır yapılan özel yetenek sınavlarına ait veriler yıl bazlı olarak tablo ve grafikler eşliğinde sunulmuştur. MEABDB’lerden bazıları kendilerinden istenen bu verilerin bir kısmını veya tamamını sunamamışlardır. Bu durumun, o yıllarda henüz öğrenci kabul etmeye başlamamış olmaları veya ilgili verilere ulaşamamaları ile alakalı olduğu değerlendirilmiştir. Aşağıda yer alan Tablo 1’e araştırmacının görev yaptığı kurum da dahil edildiğinden Tablo 1’de 21 MEABD’ye ait veriler yer almaktadır.

Tablo 4. Son 4 Yıla Göre MEABD Özel Yetenek Sınavı Verileri

Yıl	Kontenjan		Başvuran Aday Sayısı		Sınava Gelen Aday Sayısı		Kazanan Aday Sayısı		Kayıt Yaptıran Aday Sayısı		Kayıt Yaptıranlar İçindeki GSL Mezunu Sayısı	
	Veri Sunan ABD Sayısı	Ortalama	Veri Sunan ABD Sayısı	Ortalama	Veri Sunan ABD Sayısı	Ortalama	Veri Sunan ABD Sayısı	Ortalama	Veri Sunan ABD Sayısı	Ortalama	Veri Sunan ABD Sayısı	Ortalama
2020	13	36.15	12	118.58	11	64.81	12	26.25	13	21.69	10	3.6
2021	15	32.86	14	104.57	13	60.76	13	29.46	14	22.35	11	2.54
2022	19	32.26	17	89.17	15	54.6	16	23.93	18	19.44	14	3.78
2023	19	32.1	18	70.17	17	45.41	18	21.16	19	16.21	16	2.68

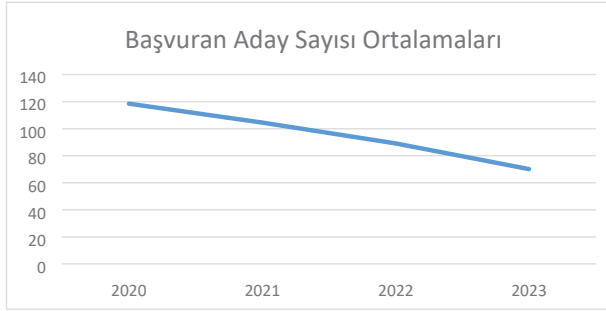
Tablo 4’de görüldüğü üzere MEABD özel yetenek sınavı başvurusu için TYT’de ilk 800 bine girme şartının uygulamaya girdiği 2020 yılından bugüne dört yıllık süre içerisinde kontenjan ortalamaları azalmış; başvuran, sınava gelen, kazanan ve kayıt yaptıran aday sayısı ortalamalarında ciddi bir düşüş gerçekleşmiş, kayıt yaptıran adaylar içinde GSL mezunu olanların sayısı da oldukça düşük oranlarda seyretmiştir.

Tablo 4.deki verilerin dört yıl içerisindeki seyrini daha çarpıcı bir şekilde sunabilmek adına bazı veriler grafiğe çevrilmiş ve aşağıda sunulmuştur.

Grafik 1. MEABD’lerin Son Dört Yıllık Kontenjan Ortalamaları

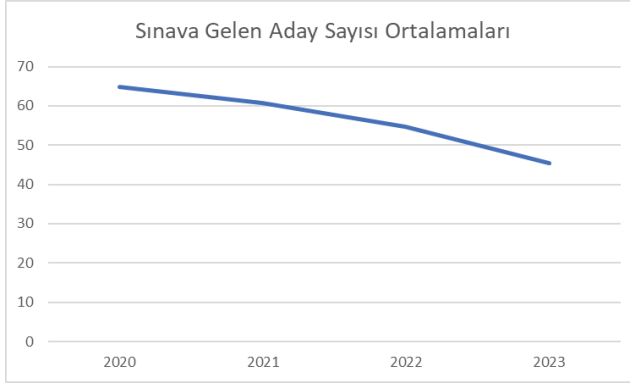
Grafik 1.de görüleceği üzere MEABD’lerin kontenjan ortalamaları son dört yılda sürekli düşüş göstermiştir. Ancak özellikle 2020 yılından 2021 yılına geçişte gerçekleşen düşüş oldukça dramatiktir. Bu durumun 2020 yılında uygulamaya konulan TYT sıralama barajı ile ilgili olarak MEABD’lerin 2020 yılındaki sınav tecrübelerinin bir somut yansıması olarak değerlendirilmesi mümkündür. Çünkü muhtemelen MEABD’ler kontenjanlarının artık dolmayacağını veya dolamayacağını düşünerek kontenjan kısıtlılığı yolunu tercih etmişlerdir. Sonraki yıllarda belirgin bir düşüş olmaması da bu düşüncüyü doğrular niteliktedir.

Grafik 2. MEABD’lerin Son Dört Yıllık Başvuran Aday Sayısı Ortalamaları



Grafik 2.de görüldüğü üzere son dört yılda MEABD’lere başvuran aday sayısı ortalamaları da 120’lerden 70’lere gerilemiştir. Dört yıl boyunca her yıl peyder pey gerçekleşen bu düşüşün TYT sıralama barajı ile ilgili olduğunu değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Çünkü diğer verilerden de anlaşılacağı üzere çoğunlukla MEABD’leri hedeflediği düşünülen ve orta öğretimde mesleki müzik eğitimi alan GSL öğrencilerinin TYT’de ilk 800 bine girebilme oranları son dört yılda oldukça düşmüştür. Bu durumun da MEABD’lere başvuruyu öncelikle nicel olarak doğrudan etkilediği düşünülmektedir.

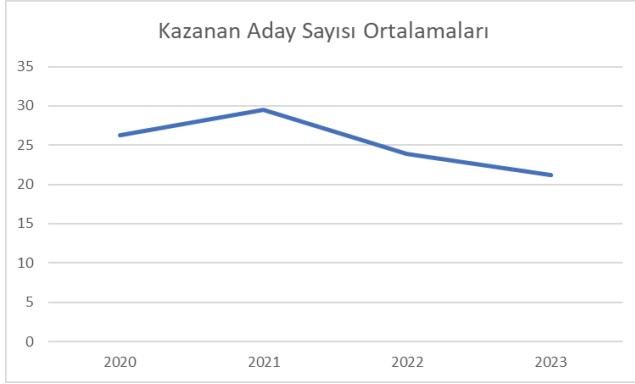
Grafik 3. MEABD’lerin Özel Yetenek Sınavlarına Son Dört Yıldır Gelen Aday Sayısı Ortalamaları



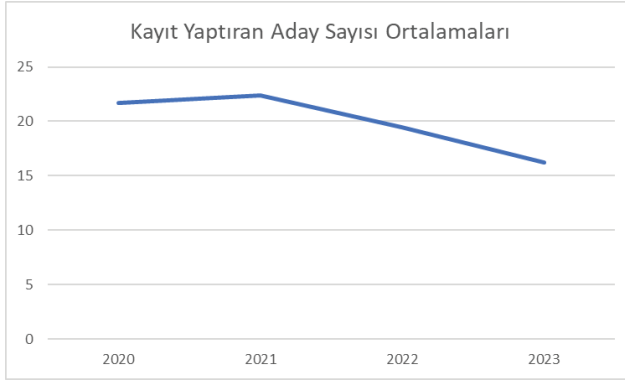
Grafik 3’de görüldüğü üzere MEABD’ler tarafından programa öğrenci almak amacıyla yapılan özel yetenek sınavlarına başvurduktan sonra gelip sınava giren adayların ortalamalarında da Grafik 2’deki veriye benzer şekilde dört yıl boyunca bir düşüş gerçekleşmiştir. Sınava giren aday sayısı ortalamalarının dört yıl boyunca 65 civarından 45 civarına gerileyerek yaklaşık %20’lik bir kayba uğradığı anlaşılmaktadır. Grafik 2 ile Grafik 3 karşılaştırıldığında ise dikkat çekici bir durumu gözlemlemek mümkün olmaktadır. Çünkü başvuran aday sayısı ortalamaları dört yıl önce 120 civarındayken sınava bu adayların ancak yarısından biraz fazlasının(65) geldiği anlaşılmaktadır. Dört yıl boyunca da bu durum başvuran ve sınava gelip giren aday sayısı ortalamalarında benzer bir seyir göstermiştir. Son yıl sınava başvuran aday sayısı ortalaması 70 civarındayken bu adaylardan sadece 45’inin gelip sınava girdiği anlaşılmaktadır. Elbette sınava başvuran ancak sonrasında gelip sınava giremeyen adayların bir kısmı için başvurduktan sonra gelişen sağlık problemleri, ulaşım problemleri, aynı tarihlerde yapılan sınavların çakışması gibi durumlar söz konusu olabilir. Ancak bu gibi durumların belirli ve sınırlı bir oranda kalması olağan karşılanır. Veriler ise başvuran adaylarla gelip sınava giren adaylar arasında neredeyse yarı yarıya bir oranı göstermektedir. Bu dikkat çekici duruma ekonomik yoksunlukların da sebep olduğu düşünülmektedir. Çünkü sınavlara özellikle il dışından başvuran adaylar ve aileleri başvuru için çoğunlukla uzaktan (online) işlemleri kullanabilmekte ancak sınavlara fiilen katılmak zorundadırlar. Bu ise hem aday hem de beraberinde gelecek aile fertleri için yol, konaklama, yemek gibi önemli bütçe gereksinimleri

oluşturmaktadır. Ailelerin ve adayların başvuru birden çok sınav için ekonomik imkanları doğrultusunda tercih yaptıkları ve bu sebeple de başvuran ve sınava gelen aday sayılarında birçok sebeple birlikte bu durumun da etkili olduğu değerlendirilmektedir.

Grafik 4. MEABD’lerin Özel Yetenek Sınavlarını Kazanan Aday Sayısı Ortalamaları



Grafik 5. MEABD’lerin Özel Yetenek Sınavlarını Kazanıp Kayıt Yaptıran Aday Sayısı Ortalamaları

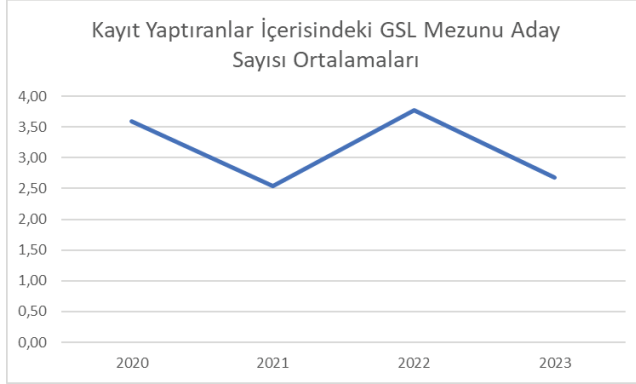


Grafik 4 ve Grafik 5 birlikte incelendiğinde MEABD’lerin özel yetenek sınavlarını kazanan ve sonrasında kayıt yaptıran aday sayısı ortalamalarının dört yıl içerisinde düşüş gösterdiği görülmektedir. Bu düşüş eğiliminin TYT sıralama barajı kuralının uygulandığı ilk yıldan sonraki yıl belirgin olarak ortaya çıkmadığı ve hatta kazanan aday sayısında kısmi bir artışın da olduğu görülürken sonraki üç yıl boyunca kazanan ve

kayıt yaptıran aday ortalamalarında bariz bir şekilde düşüş görülmektedir. Kazanmasına rağmen kayıt yaptırmayan adayların durumları Grafik 4 ve Grafik 5 üzerinden karşılaştırıldığında ise durum dikkat çekicidir. Çünkü özellikle son yıl verilerine göre kazanan aday sayısı ortalaması 21 iken bu adaylardan sadece 16'sının kayıt yaptırdığı anlaşılmaktadır ki arada %20 oranında ciddi bir fark bulunmaktadır. Kazanan her beş adaydan birisinin kayıt yaptırmamış olması bu adayların çeşitli sebeplerle başka programlara yöneldiğini akla getirmektedir. Bu adayların mesleki müzik eğitimi alanı dışında başka alanlara yönelmiş olması muhtemel olmakla birlikte mesleki müzik eğitimi verilen diğer lisans programlarına yönelmiş olmaları da kuvvetle muhtemeldir. Çünkü geçtiğimiz yıl uygulamaya konulan formasyon programı hakları doğrultusunda mesleki müzik eğitimi verilen konservatuvar ve güzel sanatlar fakültesi gibi birimlerde de lisans eğitimi süresince formasyon eğitimi alınabilmekte ve müzik öğretmeni olma hakkı elde edilebilmektedir. Bu durumun lisans düzeyinde eğitim veren MEABD'ler dışındaki mesleki müzik eğitimi programlarına yönelimi arttıracaklarını öngörmek mümkündür. Böylece hem çeşitliliği hem de sayısı fazla olan bu mesleki müzik eğitimi programları adayların tercihlerinde önceliği alacaktır. Çünkü adayların tercihlerinde istihdam olanaklarına dair haklarla birlikte üniversitelerin bulundukları şehirlerin sosyo-demografik yapısı ve şehirlerdeki yaşantıyı belirleyen ekonomik değişkenler de belirleyici olmaktadır. Böylece belki de mesleki müzik eğitimi alarak müzik öğretmeni olmak isteyen adayların, ikamet ettikleri veya daha yakın konumda oldukları ve yaşam olanakları bakımından kendilerine daha uygun gördükleri küçük şehirlerdeki üniversitelerde bulunan çeşitli mesleki müzik eğitimi programlarına yönelmesi elde edilen verilerle bir arada değerlendirilebilir. Diğer taraftan özellikle Grafik 5'teki veriler Grafik 1 ile birlikte değerlendirildiğinde de çarpıcı sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Çünkü Grafik 1'e göre MEABD'lerin kontenjan ortalamaları dört yıl boyunca 36'dan 32'ye gerilerken Grafik 5'e göre kazanıp kayıt yaptıran aday sayısı ortalamaları da 21'den 16'ya gerilemiştir. Yani son dört yıldır MEABD'lerdeki kontenjanların ortalama olarak yarısının dolmadığı anlaşılmaktadır. Bu durumun da başvuran aday sayısındaki düşüşle birlikte güzel sanatlar lisesi mezunlarının başvuruda istenen TYT başarı sıralaması şartını sağlayamamaları ve özel yetenek sınavlarında uygulanan yetenek sınavı baraj puanı uygulamaları ile bağlantılı olduğu değerlendirilebilir. Çünkü özel yetenek sınavına yapılan başvurular ilan edilen kontenjan kadar

veya daha az olsa bile müzik yeteneği sınırlı olan adayların bu sınavlarda istenen özel yetenek sınav puanı barajını geçemedikleri de bilinmektedir.

Grafik 6. MEABD’lerin Özel Yetenek Sınavlarını Kazanan Adaylar İçerisindeki GSL Mezunu Aday Sayısı Ortalamaları



Grafik 6’ya göre MEABD’lerin yaptığı özel yetenek sınavlarını kazanıp kesin kayıt yaptıran adayların içerisindeki GSL mezunu adayların ortalamaları son dört yıl içerisinde dalgalı bir grafik göstermektedir. Ancak son dört yıl içerisinde yıldan yıla değişen bu dalgalı görüntüye karşın MEABD’lerin yaptığı özel yetenek sınavlarını kazanan ve kayıt yaptıran GSL mezunu adayların sayısı ortalama 3,5 ile 2,5 arasında seyretmiştir ve dört yıl öncesine göre son yıl bir düşüş söz konusudur. Daha da çarpıcı olan durum ise bu ortalamalar MEABD’lerin ilan ettikleri kontenjan ortalamaları ve/veya kazanıp kesin kayıt yaptıran aday ortalamaları ile kıyaslandığında ortaya çıkmaktadır. Çünkü kontenjan ortalamaları 36 ile 32 arasında seyretmekte, kazanan aday sayısı ortalamaları 29 ile 21 arasında seyretmekte, kayıt yaptıran aday sayısı ortalamaları ise 22 ile 16 arasında seyretmektedir. Örneğin son yıl verileri ele alındığında kayıt yaptıran aday sayısı ortalaması 16 civarındadır ama bu adayların içerisindeki GSL mezunu aday sayısı 2,7 civarındadır. Yani MEABD’lerin özel yetenek sınavlarını kazanıp kayıt yaptıran her 7 adaydan sadece birisi GSL mezunudur. Bu durum düşündürücüdür ve GSL mezunu adayların TYT sıralama barajı sebebiyle MEABD sınavlarına başvuramadığı anlaşılmaktadır.

Araştırmanın üçüncü alt problemi güzel sanatlar liselerinin 2023 yılı mezunlarının TYT sınavındaki ilk 800000’e girme şartını sağlayabilme ve özel yetenek sınavları sonucunda müzik öğretmenliği programlarına

yerleşebilme durumlarına odaklanmaktadır. Bu kapsamda ülkemizdeki güzel sanatlar liselerinden 50'sine ait verilere ulaşılmış ve veriler aşağıda Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5. 2023 Yılında 50 GSL'nin Mezunu Adaylara Dair Veriler

	n	%
Verilerine Ulaşılan GSL Sayısı	50	
Toplam GSL Mezunu	880	100
GSL Mezunlarından TYT'de ilk 800000'e girme başarısı gösterenlerin sayısı	83	9,4
GSL Mezunlarından MEABD'lere yerleşme başarısı gösterenlerin sayısı	66	7,5

Tablo 5'te 2023 yılına ait olan ve araştırma kapsamında ele alınan elli GSL'ye ait veriler yer almaktadır. Ülkemiz genelinde her ilde en az bir tane olan güzel sanatlar liselerinin sayısı 84'e ulaşmıştır. Araştırma kapsamında bunlardan 50'sinin 2023 verilerine ulaşılmıştır. Bu verilere göre 50 GSL'den 2023 yılında 880 öğrenci mezun olmuştur. Mezun olan öğrencilerden sadece 83'ü(%9,4) TYT sınavında ilk 800000'e girmeyi başarabilmiş, bu öğrencilerden 63'ü(%7,5) eğitim fakültelerine bağlı müzik öğretmenliği programlarına yerleşebilmiştir. Veriler MEABD'lere ait verilerle paralellik göstermektedir. Yani ülke genelindeki MEABD'lerin her birine ortalama 2,5 GSL mezunu öğrenci ancak yerleşebilmektedir. MEABD'lerin özel yetenek sınavlarına başvuru için 2020 yılında uygulamaya konulan TYT sıralama barajı kuralından önce GSL mezunlarının MEABD'lere yerleşme oranlarının çok daha yüksek olduğu bilinmektedir. Diğer taraftan Tablo 5'teki GSL mezunlarının TYT'deki ilk

800000'e girme sayıları ile MEABD'lere yerleşme sayıları birbirine oranlandığında %80 (66/83) gibi oldukça yüksek bir başarı olduğu görülmektedir. Yani MEABD'lere başvuru yapabilmek için TYT'de gerekli başarıyı sağlayan her 5 GSL mezunu öğrenciden 4'ü MEABD'lere yerleşmektedir. Bu doğrultuda ülkemiz genelindeki GSL'lerden mezun olan adayların TYT'de gerekli başarıyı sağladıklarında ya da bu baraj uygulamasında çeşitli esneklikler oluşturulduğunda büyük oranda MEABD'lere yerleşebilecekleri ve bu durumun da MEABD'lerin kontenjan doldurmayla ilgili nicel problemlerin çözümüne katkı sunmanın

yanında müzik yeteneği açısından daha başarılı öğrenci profiline ulaşmaları yönünde nitel katkılar da sağlayabileceği değerlendirilebilir.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Araştırma bulgularına ve sahadan toplanan verilere göre:

-Son 4 yıldır uygulamada olan MEABD Özel Yetenek Sınavlarına başvuru için istenen TYT sınavında ilk 80000’e girmiş olma şartı konunun muhatabı olan müzik öğretmenliği programlarını ve güzel sanatlar lisesi mezunlarını çeşitli boyutlarıyla olumsuz etkilemiş görünmektedir.

-Son dört yıl içerisinde müzik öğretmenliği programlarının özel yetenek sınavlarına; başvuran, kazanan ve kesin kayıt yaptıran aday sayılarında önceki yıllara göre oldukça dramatik bir düşüş olduğu hem sayısal verilerle hem de ilgili müzik eğitimi anabilim dalı başkanlarının görüşleriyle tespit edilmiştir.

-Son dört yılda oluşan bu tablo müzik öğretmenliği programları için hem müfredattaki çeşitli derslerin yapılmasını zorlaştırmış hem de kazanan öğrenci profilindeki değişim sebebiyle çeşitli etkinlik ve performanslar için hedeflerin küçülmesine ve ayrıca da ölçme değerlendirme kriterlerindeki başarı düzeylerine dair beklentinin düşürülmesine sebep olmuştur.

-Son dört yıldır müzik öğretmenliği programları için yapılan başvuruların azalması, ilan edilen kontenjanların doldurulamaması, programa yerleşen öğrencilerin müzik alanı yetkinliklerindeki düşüş ve öğrenci profilinden kaynaklı olarak müfredatı gereğince yürütememe gibi birçok problemin merkezinde; güzel sanatlar lisesi mezunlarının TYT başarı sıralaması barajını aşamamalarının ve müzik öğretmenliği programlarına yerleşememelerinin olduğu anlaşılmaktadır. -Müzik öğretmenliği programı idarecileri, öğretmen niteliği açısından adayların müzik öğretmenliği lisans programlarına başvurabilmek için YKS’de belirli bir başarı düzeyine sahip olması gerektiğini kabul etseler de dört yıl önce başlayan uygulamanın çok sayıda mağduru olduğunu kabul etmekte, kişisel çözüm önerileri sunmakta ama esasen çok boyutlu olan bu problemin çözümü için ÖSYM, YÖK ve MEB gibi belirleyici yetkili kurumlar nezdinde bir an önce harekete geçilmesini beklemektedirler.

-Diğer taraftan eğitim fakültelerine bağlı öğretmenlik programlarına yerleşebilmek için istenilen YKS’deki başarı sıralaması şartı; çeşitli

fakülte ve eş düzeydeki birimlere bağlı programlarda öğrenci olan veya bu programlardan mezun olmuş adayların formasyon başvurularında istenmemektedir. Bu durum eğitim fakültesi dışında bulunan lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitimi programlarından mezun olan adayların herhangi bir koşul olmaksızın sadece formasyon programına dahil olarak müzik öğretmeni olmalarının yolunu açtığından ayrı bir adaletsizlik ve eşitsizlik oluşmaktadır.

Tespit edilen bu sonuçlara göre problem; güzel sanatlar liseleri ve müzik öğretmenliği programları özelinde belirginleşmekle birlikte probleme sebep olan uygulamanın hayata geçiriliş süreci ve biçimi ile formasyon uygulamasının hayata geçiriliş süreci ve biçimi üzerinde konunun muhataplarının da dahil olduğu çok boyutlu tartışma ve analizlere ihtiyaç bulunmaktadır. Ülkemizdeki öğretmen yetiştirme politikalarının bütün boyutlarıyla gözden geçirilmesi ve belki de yeni bir model ortaya konulabilmesi ayrıca ve uzun uzadıya tartışılması gereken bir konu olarak ortada durmaktadır. Ancak en azından var olan veya kısa ve orta vadede olabilecek çeşitli problemlerin ve eşitsizliklerin önüne şimdilik geçebilmek adına aşağıdaki öneriler sunulabilir:

-Başta müzik öğretmenliği olmak üzere eğitim fakültelerinde var olan öğretmenlik programlarında öğrenci olan öğretmen adaylarının akademik ve yasal bağlamda haksızlığa uğramaması ve öğretmen niteliğinin korunabilmesi adına(niteliği belirleyen tek şey bu olmasa da) farklı fakülte ve programlardan mezun olan adayların formasyon sertifikası alabilmesi için lisans programına yerleştikleri yıl YKS sınavında ilgili öğretmenlik alanı için istenen başarı sıralamasını sağlamış olma şartı aranmalı ve/veya özel yetenek sınavı ile öğrenci alan uygulama yoğunluklu öğretmenlik programlarına başvuruda uygulanan Y-TYT’de ilk 800000’e girme şartı saha gerçekleri doğrultusunda içinde bulunduğumuz geçiş süreci boyunca sağlıklı bir planlamayla esnetilmeli ve/veya öğretmenlik atamalarında atama kontenjanında eğitim fakültesi mezunlarına ayrı ve daha fazla oranda kontenjan hakkı tanınmalı(mesela %65 eğitim fakültesi mezunlarına %35 diğer fakülte ve programların mezunlarına gibi),

-Eğitim fakültelerinde programı bulunmayan ancak öğretmen ihtiyacı duyulan alanlar için formasyon yeterliği sağlayabilmek adına istisnai özel çözümler düşünülmeli,

-Formasyon programlarının; haftada bir iki güne sıkıştırılmış ve

para karşılığı verilen sadece ticari bir sertifika programı görünümünden bir an önce uzaklaştırılarak yüksek ciddiyet, takip, nitelik ve kontrol ile yürütülmesi sağlanmalı,

-Eğitim fakülteleri ile diğer fakülte ve programlardan mezun tüm öğretmen adayları ve hâli hazırda görevde olan tüm öğretmenler için belki de alan bilgilerinden çok daha önemli görünen kişilik testleri, psikolojik testler vb. belirli aralıklarla yapılmalı,

-Öğretmenlik mesleği objektif ve ölçülebilir ilkelerle takip edilerek, performans değerlendirmeleri; öğretmenleri cezalandıran, baskı altına alan ve korkutan bir biçimde değil motive edici biçimde yapılandırılmalı,

-Öğretmenlik programlarının istihdam planlaması doğrultusunda yenilerinin açılmasına müsaade edilmemeli ve atamalar objektif ve ölçülebilir kıstaslara göre yapılmalı,

-Eğitim fakültelerinde görev yapacak akademisyenlerden sahada en az bir yıl öğretmenlik yapma şartı veya MEB ile iş birlikli projelere dâhil olarak sahayı yerinde gözlemleyebilme tecrübesi şartı aranmalı,

-Öğretmenlik mesleği ile ilgili yasalar ve mevzuat, ilgili paydaşların fikirleri de alınarak ve alandaki gerçekler değerlendirilerek planlanmalı ve uygulamaya konulmalı,

-Güzel sanatlar lisesinde görev yapacak öğretmenlerin ve idarecilerin seçilmeleri ve atanmaları mesleki alan gereklilikleri ve gerçeklikleri doğrultusunda yeniden planlanmalı; bu liselerin müfredatları ihtiyaca göre güncellenmeli; bu kurum programlarında yer alan müzik alanı dışında kalan derslerin lisans yerleşme süreçlerindeki sıralamalara veya baraj puanına etkisi düşünülerek gereğince yürütülmesi sağlanmalı; bu kurumlarda öğrenim gören öğrencilerin, öğrenci velilerinin, kurum idarecilerinin ve öğretmenlerinin mesleki müzik eğitimi basamak ve planlamaları hakkında çeşitli yollarla sürekli bilgilendirilmesi ve motive edilmesi sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Akdemir, A.S. (2013). “Türkiye’de Öğretmen Yetiştirme Programlarının Tarihçesi Ve Sorunları”. TurkishStudies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 8/12 Fall 2013, p. 15-28,

Başbuğ, Ç. ve Kaya, A. (2022). Temel Yeterlilik Testi başarı sırası barajının müzik öğretmenliği programları özel yetenek seçme sınavına etkileri, *Trakya Eğitim Dergisi*, 12(3), 1356-1371

Demirci, B. (2017) “Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştirme Politikaları ve Temel Sorunlar”. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eylül 2017 21(3):1061-1077

Tarman, S. (2023). “Cumhuriyetin 100. Yılında Müzik Öğretmeni Yetiştirmedeki Sorunlar ve Çözüm Önerileri”. 4. Uluslararası İpek Yolu Müzik ve Sanat Kongresi(1-3 Kasım 2023). Yayımlanmamış bildiri. Gazi Üniversitesi. Ankara.

Uçan, A. (2018). Müzik Eğitimi(Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum). Arkadaş Yayınları, Ankara.

Yayla, F. (2004). “Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Ve Müzik Öğretmeni Yetiştirme Yaklaşımları Işığında Genel Durum.” 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜ BAKIMINDAN ORTAOKULLARDA MÜZİK DERSİNİN EĞİTİMSEL SORUNLARI VE ÇÖZÜM YOLLARI

Yeşim ARCAN

Müzik Öğretmeni, Pendik Necip Fazıl Kısakürek Ortaokulu

Seçkin Seçil BAŞARAN

Müzik Öğretmeni, Program Geliştirme Uzmanı

Özet: Bir toplumun geleceğe hazırlanması, o toplumu oluşturan bireylerin hazırlanması, biçimlenmesi ve gelişmesi anlamına gelen tek yöntem olan eğitimle mümkündür. Tarih boyunca müziğin eğitimdeki rolü tartışılmış ve toplumların gelişimindeki rolünün büyüklüğü aşikâr olmuştur.

Günümüzde müzik öğretmeni yetiştirme görevi üniversitelerde Eğitim Fakülteleri'ne verilmekle birlikte Devlet Konservatuvarlarında sanatçı olarak yetişmiş olan mezunların da öğretmen olarak atandıkları bilinmektedir.

Ülkemizde eğitim sisteminin bir parçası olması gereken müzik eğitimi, mevcut sistemde eksiklikler ve göz ardı edilen yanlış uygulamalarla sürdürülmektedir. Güzel sanatların bir dalı olarak müzik eğitiminin bu durumu toplumun güzel sanatlar ile ilişkisini de önemli ölçüde kısıtlamıştır.

Bu çalışmada müzik öğretmenin eğitimci kimliği yansın sanatçı kimliğinin olması gerekliliği tartışmasız kabul edilmekle birlikte, müzik derslerinin bir sanat dersi olması, ders öğretmenlerinin öğrencileri etkilemesi durumu bakımından hem müzik alanında hem de müzik öğretim yöntem ve teknikleri bakımından donanımlı olması gerektiği, ancak; müzik öğretmeninde olması gereken yetkinliklerden biri olan nitelikli Türk Müziği eğitiminin çeşitli sebeplerle ihmale uğramış olduğu ve etki-tepki yasası ile toplumsal olarak yansıma yapmış olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmanın verileri Millî Eğitim Bakanlığı ve Özel Ortaokullarda görev yapan müzik öğretmenleri ile yapılan yapılandırılmış görüşme ile elde edilmiştir. Çalışma konusu “ortaokul” ile sınırlandırılmış olup eğitim sisteminin kademeler bazında tarihsel süreçlerinden yola çıkılarak konu kapsamının değerlendirme açısından özele indirgenmesi sağlanmıştır.

Bu saptamalardan sonra özellikle sahada aktif çalışmakta olan müzik öğretmenlerinin de görüşleri alınarak Millî Eğitim Bakanlığı, Eğitim Fakülteleri ve Konservatuarlar için çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, Müzik Öğretmenliği, Türk Müziği

Abstract: Preparing a society for the future is possible through education, which is the only method that means the preparation, formation and development of the individuals that make up that society. Throughout history, the role of music in education has been discussed and its great role in the development of societies has become obvious.

Today, although the task of training music teachers is given to the Education Faculties of universities, it is known that graduates of State Conservatories who have trained as artists are also appointed as teachers.

Music education, which should be a part of the education system in our country, is continued with deficiencies and ignored wrong practices in the current system. This situation of music education, as a branch of fine arts, has significantly restricted society's relationship with fine arts.

In this study, although it is unquestionably accepted that the music teacher must have an artist identity as well as an educator identity, it is stated that music lessons are an art lesson and teachers should be equipped both in the field of music and in terms of music teaching methods and techniques in terms of influencing the students;

It has been determined that qualified Turkish Music education, which is one of the competencies that a music teacher should have, has been neglected for various reasons and has reflected socially with the law of action-reaction.

The data of the research was obtained through structured interviews with music teachers working in the Ministry of National Education and Private Schools. The subject of the paper is limited to “secondary school” and the scope of the subject has been reduced to a specific level in terms of evaluation, based on the historical processes of the education system on a level-by-level basis.

After these determinations, solution suggestions were presented for the Ministry of National Education, Education Faculties and Conservatories, especially by taking the opinions of music teachers who are actively working in the field.

Keywords: Music Education, Music teaching, Turkish Music

GİRİŞ

Çağdaş eğitim anlayışının gelişmekte ve değişmekte olduğu yıllar içinde, sanat eğitiminde ve dolayısıyla müzik eğitiminde de yeni anlayışlar oluşmaktadır. Yüzyıl önce çağdaşlaşmayı hedef gösteren Mustafa Kemal Atatürk, Güzel sanatlar alanında, özellikle Türk Müziği’nin çabucak ve en önde ilerlemesi gerektiğini 1 Kasım 1934 tarihli TBMM 4. Devre 4. Yıl açış konuşmasında açıkça belirtmiştir. (Saygun, 1987:49) Aradan geçen yaklaşık doksan yılda ise yanlış yorumların ve tartışmaların egemen olduğu fikir ortamı ve bunun sonuçlarının milli müzik kültürümüzün gelişimi açısından bir yarar sağlamadığı görülmüştür.

Bunun yanı sıra günümüze kadar uygulanmış olan yöntemlerle müzik kültürümüzün ulusal müzik anlayışımızla yoğrulmadığı ve bunun sonucu olarak toplumu birleştirme gücüne erişemediği görülmektedir.

Bugün ülkemiz genelinde, eğitimdeki yeri açısından geleneksel müziğimizin geldiği nokta bilimselliğe ve ulusal değerlere uzaktır. Bunun en önemli nedenlerinden biri eğitim sistemine entegre edilmemiş veya edilememiş ulusal müzikal değerlerdir.

Bu çalışmada, Türk Müziği’nin öğrenme ve öğretmeye yönelik sistemsel eksiklerin ortaokul düzeyine etkisi üzerine araştırma yapılmış ve İstanbul ve Çanakkale illerindeki müzik öğretmenlerinin görüşlerine başvurulmuştur. Şunu belirtmekte fayda vardır; henüz 2018 yılında tekrar revize edilerek bu programla yetişmiş olan müzik öğretmenleri bu çalışmada yer alamamışlardır.

Toplumların kültürel gelişimi açısından eğitim sistemi ve bunun önemli bir unsuru olan eğitimcilerin rolü tartışmaya açık değildir. Müzik eğitimi ise, ancak müziğin ne olduğunun toplum tarafından anlaşılabilirdiği oranda gerçekleşme şansı bulur.

Bu araştırma, ortaokullarda uygulanmakta olan müzik dersi öğretim programının eğitimsel sorunlarına dikkat çekmektedir. Türk Müziği'nin yaklaşık 2000 yıllık geçmişine bakıldığında yaşadığı coğrafyanın büyüklüğü, Türk Müzik kültürünü yıllardır tartışmalı duruma düşürmüş ve bunun eğitimsel yansımaları kaçınılmaz olmuştur.

Müzik eğitimcileri olarak, müziğin eğitimdeki rolü ve öneminin henüz yeterince anlaşılamamış olduğu gerçeğini hala seslendirmeye devam ettiğimiz halde henüz olumlu bir sonuç alamamış olduğumuz söylenebilir.

Müzik Öğretim Programlarının Gelişimi

Eğitim programı; “öğrenene, okulda ve okul dışında planlanmış etkinlikler yoluyla sağlanan öğrenme yaşantıları düzeneği “olarak tanımlanabilir” (Demirel,2006:4). **Öğretim programı ise;** “okulda ya da okul dışında bireye kazandırılması planlanan dersin öğretimiyle ilgili tüm etkinlikleri kapsayan yaşantılar düzeneğidir” (Demirel,2006:6) Öğretim Programlarına müzik eğitimi açısından bakıldığında ise, Uçan (1997)'ye göre **müzik öğretimi programı;** tasarlanmış (planlanmış) ve gerçekleştirilmiş müziksel öğretim/öğrenim etkinliklerinin bütünüdür.

Ülkemizde bugüne kadar çok çeşitli müzik öğretimi programları uygulanmıştır. Ortaokul için 1924,1930,1931,1938,1949,1951,1962,1970, 1986,1995,2006 ve 2018 de yeni yapılanmalara gidilmiştir.

Müzik Öğretim Programlarında Türk Müziğinin Yeri

Ortaokul Müzik Öğretim Programları incelendiğinde Türk Müziğine ilişkin teorik bilgilere 1986 yılına kadar rastlanmadığı görülmektedir (Demircioğlu,2019). Aynı şekilde Türk Müziği türlerine 1931'den itibaren yer verilmiş olsa da nitelik açısından katkısının yeterli olmadığı görülmektedir. Türk Müziği makamları ise 1986 yılına kadar ihmal edilmiştir.

Bugün sahip çıkmamız gereken geleneksel müziğimiz adına yapılması en acil olan görev, milli kültürümüzü eğitim sistemine nasıl entegre edeceğimizi belirlemektir.

Aslında 1950'lerden bu yana ders kitabı olarak kabul edilmiş tüm kitaplardaki Türk Müziği içeriğinin %82 olduğu savunulmasına rağmen;

- Çocuklarımızın Türk Müziği ses sistemi aralık bilgisinden yoksun yetiştiğini,
- Müzik eğitiminin küçük yaşta ihmal edilmiş olduğunu,
- Türk müzik Sistemi'ni, yeteri kadar içselleştirememiş eğitimcilerin olduğunu,
- Türk ve Batı Müziği ayrımını esas alan ve müziğin evrenselliğini yok sayan bir kültürel yapılanmanın eğitim sistemine zarar vermiş olduğunu görmekteyiz.

Bu gerçeklikleri kabul kabul ederek en kısa zamanda milli kültürümüzü eğitim sistemine yansıtabilecek bilimsel çalışmalar yapılması ve bu çalışmaların da sahada uygulanabilir olması elzemdir.

Bir ülkenin otantizmi o ülkenin kültürel varlığının bütünlüğüdür. Bugün dünyanın önemli sanat merkezlerinden biri olarak kabul edilen Japonya örneği, kendi kültüründen ödün vermeden dünyada söz sahibi olabilmiş iyi bir örnektir. Ülkemizde ise son 15-20 yıla kadar üzerine Türkçe sözler yazılmış batı müziği ezgileri ile yetişmiş, kendi ses sisteminin aralıklarını bilmeyen ve söyleyemeyen bir nesilden bahsetmek yerinde olacaktır.

Müzik Öğretmenlerinin Görüşleri

Çalışmada ortaokulda görev yapan müzik öğretmenleri ile görüşülmüştür. Görüşülen müzik öğretmenlerinin görev yılları 15 ile 27 arasında değişmektedir. Öğretmenlerden %60'ı Devlet Konservatuarı Temel Bilimler ve Halk Oyunları ve Opera, 15'i Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri, 15'i Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği bölümü mezunudur. Devlet Konservatuarı Temel Bilimler ve Halk Oyunları mezunu öğretmenler, kendilerinin öğretmenlik konusunda zorlanmadıklarını, Türk müziğinin ortaokul öğretim programında yeterince işlenmemiş olduğunu, Geleneksel müzik konusunda ortaokul düzeyinde makamların uygulanması için yeterli zaman olmadığını, Halk müziğinin ise yetersiz olduğunu belirtmişlerdir. Opera ve Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği bölümü mezunu öğretmenlerimiz ise, öğretmen yetiştirme programlarında Geleneksel Müziğimizi yeterince öğrenemediklerini, bu sebeple bu alanla çok verimli olamadıklarını belirtmişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Son dönemde yapılandırılan ve müzik öğretmeni yetiştirme programları ile desteklenmesi gereken öğretim programları da dahil olmak üzere önerilerimizi sıralayacak olursak;

1. Öncelikle, Güzel Sanatlar Liseleri'nde gelinen noktadaki programlarında Geleneksel Türk Müziği konusunda oldukça önemli adımlar atılmış olduğunu görmek umut vermektedir. Bu yapının devamı olarak öğretmen yetiştirme programlarının da aynı şekilde revize edilmesi ve ortaokul öğretim programına yansıtılması gerekmektedir.
2. Okul Öncesi'nden başlamak üzere kendi ses sistemimiz dahilinde okul şarkıları repertuarı oluşturulmalı ve evrensel bir ilke olan “çevreden evrene” ilkesi dikkate alınmalıdır.
3. Müzik Öğretmeni yetiştiren kurumlarda okul öncesi, ilkokul, ortaokul, lise düzeylerinde alt anabilim dalları kurulmalıdır.⁴
4. Genel olarak çizgi altı olarak görülen Müzik dersinin insan yaşamındaki ve eğitimdeki işlevlerinin anlaşılması sağlanmalıdır.
5. Özellikle sahada çalışmakta olan öğretmenler için toplantı, çalıştay, sempozyum vb etkinlikler ulaşılabilir olmalı, MEB ile iş birliği yapılarak eğitimin niteliğini ve eğitimcilerin sorunlarını kapsayan ve kendilerini geliştirmesini ve gerçekleştirmesini destekleyen bağlar kurulmalıdır.
6. Müziğin salt eğlence aracı olarak değil, bireysel gelişimde önemli bir araç olduğunu kavrayacak eğitim yöneticileri ve liderleri yetiştirilmelidir.

KAYNAKÇA

Demircioğlu, N (2019), “1923’den Günümüze İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programlarında Geleneksel Türk Müziği Unsurlarının İncelenmesi ve Değerlendirilmesi”, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri

⁴ Bu fikir 1988 yılında gerçekleştirilmiş olan 1. Müzik Kongresi’nden günümüze hala geçerliliğini korumaktadır. Dinçer, M (1988), Küçüköncü, Y (2006) ve Uçan,A(2018) öneri olarak dile getirmişlerdir.

Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Demirel, Ö. (2006), Eğitimde Program Geliştirme, Pegema Yayıncılık, Ankara

Dinçer, M. (1988) 'Türkiye'de Okul Öncesi, İlköğretim ve Ortaöğretim Kurumları'nda Müzik Eğitimi Nasıl Olmalıdır?' 1. Müzik Kongresi, Ankara.

Küçüköncü, Y. (2006), "Türk Eğitim Sistemindeki Yeniden Yapılanma Sürecinde Müzik Öğretmeni Modelleri", Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Denizli.

Negiş Gökçe, N. (2019) "Müzik Öğretmeni Yetiştirme Programı Hakkında, Öğrencilerin, Müzik Öğretmenlerinin ve Öğretim Üyelerinin Görüşleri, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Özer, S. Onuray Eğilmez, Z. (2022), MEB 2017 Müzik Dersi Öğretim Programının Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi, Milli Eğitim Dergisi, Cilt 51, Sayı 234(1181-1208)

Saygun, A. A. (1987, Atatürk ve Musiki, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

Uçan, A. (2018), Yeni Lisans Programlarının Yapısı ve Getirdiği Yenilikler Toplantısı' MÜZED, Ankara.

Uçan, A. (1997), Müzik Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

PERDE, MAKAM, TERKİP EĞİTİM-ÖĞRETİMİNDE GELENEĞİ ANLAMAK ADINA BAZI DÜŞÜNCELER VE ÖNERİLER

Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve
Teknolojileri Fakültesi

Özet: Günümüzde kullanılan perde-makam eğitim modeline, Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyesinin oldukça büyük bir etkisi bulunmaktadır. Sistemci Okul, Kantemiroğlu nazariyelerinin bir kısmı ile Avrupa musikisi nazariyesinin birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan bu nazariye; özellikle XVII. ve XIX. asır perdemakam-terkip anlayışı bakımından neredeyse tamamen farklıdır. Gelenekte makam ve terkiplerin eğitim-öğretiminde kullanılan seyir odaklı “perde perde” anlatım tarzı yerine; dizi, dörtlü beşli yönteminin tercih edilmesi hatta “şed” anlayışının farklı bir mantıkla eğitime dahil edilmesi özellikle makamın, Türk musikisinde aslında neyi ifade ettiğinin anlaşılmasına ve bu anlaşılama durumu da Türk musikisi repertuvarında bulunan gelenekli eserlerde makam/terkip tespitinin çoğu zaman doğru yapılamamasına neden olmuştur.

Perde, makam ve terkip eğitim-öğretimi, Türk musikisinin anlaşılması hususunda son derece büyük öneme sahiptir. Makamın aslında belli bir ses sahası içinde ve az perdelerle kendini ifade etme gücü, terkiplerin ise makamlara ek nağme veya nağmelerin eklenmesiyle ve farklı makamların veya birleşimlerin bir araya gelmesiyle oluşturulması; gelenekte ezgi odaklı perde-makam-terkip ilişkisinin ne kadar önemli olduğunu bize hatırlatmaktadır. Bildiride; perde, makam ve terkip terimlerinin geleneğe göre aslında neyi ifade ettiği konusu üzerinde durulacak ve bu konuların eğitim-öğretimde yer alması ile ilgili bazı düşünceler dile getirilerek önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Perde, Makam, Terkip

Abstract: The Arel-Ezgi-Uzdilek theory has a great influence on the pitch-maḡam training model used today. This theory emerged as a result of the combination of the Systematic School, some of Kantemiroḡlu's theories and the theory of European music; Especially the 17th and 19th centuries are almost completely different in terms of pitch-maḡam-combination understanding. Instead of the observation-oriented "pitch-by-pitch" narrative style used in the education of maḡams and combinations in the tradition; The preference of the scale, four-quintet method and even the inclusion of the concept of "sed" in education with a different logic has led to a lack of understanding of what the maḡam actually means in Turkish music, and this lack of understanding has caused the maḡam/combination determination in the traditional compositions in the Turkish music repertoire to be often not made correctly.

Pitch, maḡam and combination education is of great importance in understanding Turkish music. The maḡam essentially has the power to express itself within a certain sound range and with low pitches, while combinations are created by adding additional melody or melodies to the maḡams and by combining different maḡams or combinations; It reminds us how important the melody-oriented pitchmaḡam-combination relationship is in the tradition. In the declaration; The focus will be on what the terms pitch, maḡam and combination actually mean according to tradition, and some thoughts will be expressed and suggestions will be made regarding the inclusion of these subjects in education.

Keywords: Pitch, Maḡam, Combination

GİRİŞ

Bilindiḡi üzere nazariye veya teori, ilgili alana dair bir düşünceyi ve bilgiyi ifade etmektedir. Geçmişten günümüze musiki ile ilgili pek çok nazariye ortaya çıkmıştır. Bu anlayışların tümüne nazariyat adı verilmektedir. XVII-XIX. asır nazariyatı; -sistemci nazariyenin, yaşayan musikiyi başka bir deyişle musikinin uygulama tarafını anlatmada yetersiz kalması sebebiyle- yeni bir ifade tarzının ihtiyacı sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yeni ifade tarzında perdelerin, bu perdelerin nizamını sağlayan seyrin ve ek olarak "perde perde" anlatım tarzının önemli olduḡu anlaşılmaktadır. Arel-Ezgi nazariyesine genel çerçeve itibarıyla bakıldığında ise; sistemci nazariye anlayışındaki gibi dörtlü, beşli ile dizi oluşturulması ve belli dizilere isim verilmesiyle birlikte Kantemiroḡlu'nda makam sınıflarından olan; Müfred (Basit), Mürekkeb (Birleşik) isimlerinin dahil edildiḡi ve yine

bu kitapta adı geçen Şed (Göçürülmüş) Makam tabirinin de farklı anlayışla ele alındığı, bunun yanında perdelerin porte üzerinde Mansur ahenge göre gösterildiği ve tabii dizi olarak da do majörün kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Nazariyatta önemli amaçlardan birinin; Türk musikisi nağmelerini/ezgilerini veya musikinin uygulama tarafını, yazıyla ya da sözle en iyi ifade eden bir fikrin seçilmesi veya bulunması olduğu hatırlanacak olursa, kalıplaşmış düşüncelerin bir kenara bırakılarak nazari fikirlerin/görüşlerin tek tek ele alınmasının gerekli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Genel çerçeveden bakıldığında günümüzde iki farklı nazariye görüşünün yer aldığı anlaşılmaktadır. Bunlar XVII-XIX. asır (Kantemiroğlu, Hızır Ağa, Abdülbâki Dede, ...) ve XX. asır (Arel-Ezgi) nazariyatıdır. Bu iki nazariye arasında, musikinin uygulama kısmını en iyi ifade eden fikrin hangisi olduğunu tespit etmek; tartışmaların bir nebze azalmasına ve nazariyecinin uygulamada rol sahibi olmasına imkân tanıyacaktır. Her iki nazariyenin anlaşılabilmesi için de perde, makam ve terkip kavramlarına değinme zorunluluğu bulunmaktadır.

TÜRK MUSİKİSİNDE PERDE Tabii Perdeler ve Ana Dizi Hakkında

Gelenekte kullanılan 17’li sistemden 24’lü sisteme geçildiğinde nim perde sayısında artışın olduğu, bazı perde isimlerinde değişikliğe gidildiği ve -Arel-Ezgi nazariyesiyle birlikte- do majör dizisindeki seslerin Türk musikisinin ana perdeleri olarak kabul edilmesiyle gelenekten farklı olarak bazı tam perdelerin nim perde konumuna, bazı nim perdelerin ise tam perde konumuna getirildiği ve bunun neticesinde tabii dizide mücennep aralıkları yerine bakiye aralığının kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Asırlarca; yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni, evc, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh ve tiz neva olarak sıralanmış tam/tabii perdelerden bazıları, Arel-Ezgi nazariyesinde değişikliklere uğramış; ırak, segâh, evc ve tiz segâh perdeleri nim perde konumuna getirilerek bunların yerine tam perde olarak sırayla; acem-aşiran, buselik, acem ve tiz buselik kullanılmıştır. Arel-Ezgi, do majör dizisinin karşılığı olarak gördüğü Çargâh dizisini, Türk musikisinin ana/tabii dizisi olarak kabul etmiş ve bunu bazı sebeplere bağlamıştır: “*Ana dizi olma kabiliyeti yalnız Çargâh dizisinde görüyoruz. Çünkü bu dizi sadece tanini ve bakiyye aralıklarından yapılmıştır ve notasında hiçbir diyezi veya bemolü muhtevi*

değildir. Tanini ve bakiyye aralıkları ise öteki aralıkların elde edilmesine en müsait olanlardır... Büyük ve küçük mücennepleri ihtiva eden herhangi bir dizinin ana dizi sayılması gerek aralıkların hesap edilişi gerek yazılışı bakımlarından türlü zorluklar vardır. Çargâh makamı dizisinin ana dizi sayılması sebeplerinden biri de basit makamların hepsini Çargâh dizisinin bütün perdelerine nakledebilmemizdir.... Çargâh makamının eski Türklerce en ziyade sevilen ve kullanılan makam oluşunu da bunun ana dizi itibar edilmesi sebeplerine katabiliriz... Ana dizi olmaya Çargâh makamının dizisinden başka elverişli dizi yoktur.” (Arel, 1993, s. 61,62,64)

Bu sebepler her ne kadar kendi nazariyesini desteklese de asıl konu; göçürmelerde ve aralıkların hesap edilişlerinde tanini-bakiye aralıklarının daha müsait bir zemin oluşturmamasından başkadır.

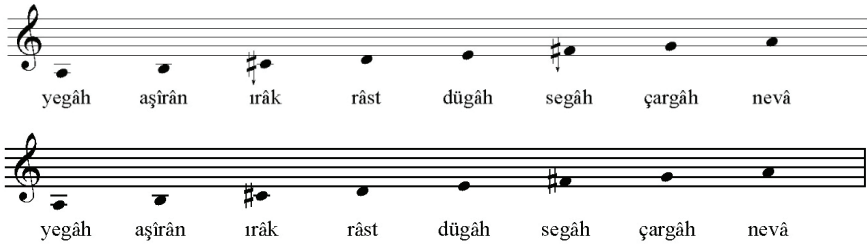
Günümüzde bilindiği gibi seslerin yazılmasında porte-nota sistemi kullanılmaktadır. Bu sitemde tabii/tam yani yanına hiçbir değiştirici işaret almayan sesler, Do Majör dizisine ait olan do, re, mi, fa, sol, la, si ve oktavlarıdır.

Porte 11



Türk musikisinde asırlarca tabii yani tam kabul edilmiş perdeler ise; yegâh, aşîrân, ırâk, râst, düğâh, segâh, çargâh ve oktavlarıdır. Bu perde sıralaması, aralarında bulunan aralıkların da hesaba katılmasıyla- porteye geçirildiğinde ortaya aşağıdaki görünüm çıkmaktadır:⁵

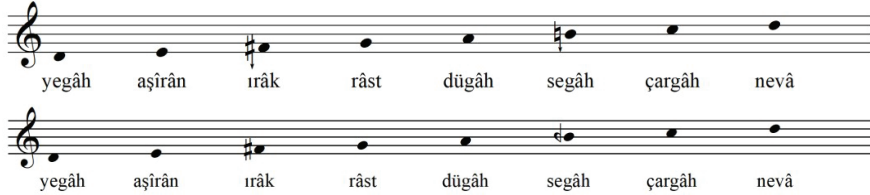
Porte 12



⁵ Portede, AEU nazariyesinde kullanılan ve yeni kullanılmaya başlanan “değiştirici işaretler” yer almaktadır.

Yukarıda gösterilen sesler, perdelerin porte üzerindeki asıl yerleridir. Yani Bolahenk ahengine göre yazılmıştır. Bu sıralama bugün kullanılan Mansur ahengine göre yazılırsa aşağıdaki görünüm ortaya çıkacaktır.

Porte 13



Arel-Ezgi nazariyesine göre, Do Majör dizisinde bulunmayan sesler çıkarılmalı ve değiştirici işaret alan seslerin yerine almayanlar gelmelidir:

Porte 14



Bilindiği gibi musikide ana dizi, tam perdelerin birbiri ardınca sıralanması anlamında kullanılmaktadır. Porte sisteminde tam sesler ve birbirleri arasında oluşan aralıklar bellidir. Türk musikisi ana perdelerinin portede gösterilmesi durumunda ister istemez bazı işaretlemelere ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat porteye uyumlu hale gelmesi ve göçürmelerin porte üzerinde rahat yapılması düşüncesiyle, hatta gerekçeler arasına alınan; Çargâh'ın (dizisinin) Türklerce çok sevildiği⁶ iddiasıyla; ana perdelerde değişiklik yapılması hususunun tartışılması gerekmektedir. Burada önemli soru şudur: "Eğer ana diziye ihtiyaç duyuluyorsa; öncelikle Türk musikisinin asıl ve çok kullanılan makamları göz önünde bulundurulduğunda, asırlardır tabii kabul tam perde sıralaması yerine, Çargâh adı altında tabii kabul edilen Do Majör dizisinin ana dizi olma kabiliyeti var mıdır?"

Perdelerde İsim Değişikliği

24'lü sistemle birlikte bazı tam ve nim perdelerinde isim değişikliğine gidildiğinden yukarıda bahsedilmişti. Son dört asırdır ismi değişmiş perdeler, tablo haline getirildiğinde aşağıdaki görünüm ortaya çıkmaktadır:

⁶ Burada Arel'in kastettiği aslında sistemci nazariyede T-T-B + T-T-B-T aralıklarıyla oluşmuş Uşşak dizisidir. Arel bu diziyi "do" üzerinde göstermiş ve aralık sıralamasında ortaya "kürdi" perdesi çıktığı için adına "Kürdili Çargâh" demiştir. (Arel, 1993, s. 36)

Tablo 1: Ortak Perdeler

1	yegâh	13	neva
2	aşiran/hüseyni-aşiran	15	hüseyni
3	acem-aşiran	16	acem
4	ırak	17	evc
5	geveşt	18	mahur
6	rast	19	gerdâniyye
7	zengûle	20	şehnaz
8	dügâh	21	muhayyer
9	kürdî	22	sünbüle
10	segâh	23	tiz segâh
11	buselik	24	tiz buselik
12	çargâh	25	tiz çargâh
13	neva	26	tiz neva

XX. asra kadar “aşiran” olarak isimlendirilen perde, her nedense günümüzde “hüseyni-aşiran” olarak anılmaktadır. Büyük bir olasılıkla bu bölge “aşiran bölgesi” kabul edilmiş ve “acem-aşiran” isminden etkilenilerek “hüseyni-aşiran” denilmiştir. Fakat, hatırlanacak olursa Nühüft veya Neva-Aşiran, Buselik-Aşiran, Hicaz-Aşiran (Muhaliif-i Hicaz, Rahatfeza-2) vb. terkipler, aşiranda ya da Aşiran’lı karar verdiği için bu isimleri almışlardır. Aksi halde Neva-Hüseyni-Aşiran, Buselik-Hüseyni-Aşiran vb isimler kullanılması gerekecektir ki Hüseyni-Aşiran diye bir terkinin varlığı bilindiğine göre ortaya bambaşka sonuçlar çıkacaktır. Bu örneklerle ve kullanılsa da Aşiran diye bir makamın varlığı bilindiğine göre; “aşiran”ın, “hüseyni-aşiran” olarak isimlendirilmesi için bir sebep görülememektedir.

24’lü sistemle birlikte bazı nim perde isimleri sistemden çıkarılmış ve yerlerine aynı alanda fakat dik tarafta bulunan diğer nim perdenin ismi kullanılarak başına “nim” kelimesi getirilmiştir. Çıkarılan perdeler nermden tize doğru; şuri, saba ve bayatidir. Şuri yerine nim zengûle, saba yerine nim hicaz, bayati yerine nim hisar isimleri tercih edilmiştir.

Çargâh ile neva arasını ele aldığımızda 24’lü sistemde sadece “hicaz”

adı bulunmaktadır.⁷ Geleneğe bakıldığında çargâh perdesine yakın olan nim perdenin adı aslında “saba”dır. Bu aynı zamanda Saba makamını meydana getiren asıl perdedir İcrada Saba makamında kullanılan saba perdesi elbette ki hicaz perdesinin alanında icra edilmektedir. Fakat 24’lü sistemde dik hicaz ismi nasıl kullanılabiliyorsa Saba makamında kullanılan saba perdesi için de pekâlâ “dik saba” ismi kullanılabilecektir.

Neva ile hüseyini arasında bugün sadece “hisar” adının çeşitlemesi yapılmıştır. Hisardan daha pest olan ve asırlardır kullanılan “bayatî” ismi, 24’lü sistemden çıkarılmıştır. Bayatî terkinin gerçek kimliğinin bilinmemesi ve Uşşak makamının inici-çıkıcı hali olduğu düşüncesinin yerleşmesi,⁸ bayatî ismine verilen önemi azaltmıştır. Neva üzerinde oluşacak Hicaz nağmelerinde veya Hüzam’da bayatî perdesinin biraz diklenmesi söz konusudur. Böyle durumlarda; “saba”da olduğu gibi diklenen bayatiye “dik bayatî” adı verilebilecektir. Anlaşılabileceği üzere verilen üç örnekte amaç; makam/terkip için önemli olan bir perdenin adını olduğu gibi bırakmaktır.

Aynı durum rast ile düğâh arasındaki nim perde isimleri için de geçerlidir.

Abdûlbaki Dede döneminden evvel, zengûle perdesinden daha pest olan bir nim perdeye ihtiyaç duyulmamıştır. Çünkü o perdeyi kullanan herhangi bir makam veya terkip yoktur. Abdûlbaki Dede buradaki alana “şuri” adını koymuştur. Fakat neden bu alana “şuri” ismini verdiğini kitabında açıklamamış ve hatta Şuri diye bir makam veya terkin tanımını da vermemiştir.⁹ Rast ile düğâh arasında bulunan şuri perdesi, kendi ismiyle

⁷ Nim hicaz, hicaz, dik hicaz

⁸ Bugün Bayatî için; “Uşşak makamından farkı yoktur” veya “Uşşak makamının inici-çıkıcı halidir” diye verilen eksik bilgi, Bayatî seyrinde hüseyinî perdesinin kullandığını vurgulayarak bayatî perdesinin unutulmasına sebep olmuştur. Hatta bu konuda Suphi Ezgi, tanımında: “...Bayâtî’nin Uşşâk’tan başka bir mahiyeti yoktur. Kadim ve cedit bestekârlardan bazıları Nevâ’da bir Hicâz geçkisi yapmışlardır. Bu makâm tebdili Bayâtî’nin mürekkeb olduğunu ispat etmez.” (Ezgi, 1933, s. 57) diye yazarak, bayatî perdesinin Bayatî seyrindeki önemini tamamen görmezden gelmiştir. Yeri gelmişken burada şu küçük açıklamayı da yapmak gerekmektedir. Bayatî seyrinde bayatî perdesinin kullanımı, dönemin veya bestekarın tercihin kalmıştır. Genel olarak XVIII. asra kadar yazılan Bayatî bestelerde neva merkezli ve hüseyini, acem kullanılarak oluşturulan seyrinde, arada alınan bayatî perdesine daha sonra -özellikle klasik eserlerde- evc perdesi de eklenmiş ve bayatî perdesi, neva üzerinde Hicaz veya çargâh üzerinde Nikriz ile kullanılmaya başlanmıştır. (Hatipoğlu, Makamlar ve Terkibler, 2019, s. 447)

⁹ Şuri ve Suri tanımları, XVIII. asırda Tanburi Artin tarafından verilmiştir. (Popescu-Judet, 2019, s. 447)

herhangi makam veya terkibe hizmet etmediği için elbette ki, bu perdenin ses alanını kullanan bir terkip ismiyle değiştirilebilecektir. Ya da Abdülbaki Dede'ye hürmeten sistemde aynı isimle yerini alabilecektir. Fakat bu perdenin geleneğe göre zengûle perdesi veya Zengûle terkibi ile bir ilgisi bulunmamaktadır.

Kaba, Nerm, Pest, Tiz ve Dik Kavramları

Perde isimlerinde yapılan diğer bir değişiklik ise yegâh perdesinden aşağıda bulunan perdelerin başına “kaba” kelimesinin getirilmesidir. Bu isim kalmalı mıdır yoksa bunun yerine XVII-XIX. asırda kullanılan “nerm” ya da “pes(t)” mi kullanılmalıdır?¹⁰ Yoksa son zamanlarda çoğu kişinin ağızında yer alan “kalın” tabiri mi daha doğrudur. Bu kelimeler, aynı amaca hizmet etmek için kullanılsa da aralarında anlamca bazı nüans farklılıklarının olduğunu ve kelime anlamı itibariyle hangisinin, kullanımda daha doğru sayılacağını düşünmek gerekmektedir.

Bir sesin kalın veya ince olması, sestən ziyade o sese hizmet eden tel çapını akla getirmektedir.¹¹ “Kaba”, Türkçede kelime anlamı itibariyle kalın, hacmi büyük, özenilmeden yapılmış, -mecazi anlamda- incelikten mahrum anlamlarına gelmektedir. (Ayverdi, 2008, s. 1512) Farsçada “Nerm”; yumuşak veya gevşek, “Pes(t)” ise aşağı, hafif sesle söylenen anlamına gelmektedir. (Devellioğlu, 1993, s. 822, 862) Öneri olarak şu yazılabilir ki; -Kalın ve Kaba kelimeleri bir kenara bırakılarak- Kantemiroğlu tarafından kullanılan “nerm”, Abdülbâkî Dede tarafından kullanılan “pes(t)” kelimelerinin bazı nüans farklılıklarıyla yeniden ele alınması daha doğru görünmektedir. Nerm; bir perdeden daha aşağı perdeler için, Pest ise bir perdenin aşağı doğru küçük hareketi için kullanılabilir. Günümüzde halihazırda icracılar tarafından zaten bir perdenin aşağı doğru küçük hareketi için “pest” kelimesi kullanılmaktadır. Fakat “bir sesin pest

2002, s. 47, 49) Bu tanımlarda bu bölgeye ait bir ses kullanılmamıştır. Sadece Tanburi Artin, Suri seyrinde hisar perdesini kullanmıştır. Bununla birlikte şuri perdesi, Haşim Bey'de bazı makam/terkip tariflerinde: Suznak, Neveser, Nihavend-i Kebir, Nihavend-i Rumi, Gül'izar, Bayati-Araban, Zevk u Tarab, Hüzam, Vech-i Arazbar, Sultani Hüzam, Şedd-i Araban'da bayati perdesi yerine kullanılmıştır. Anlaşılan o ki bir dönem şuri perdesi neva ile hüseyini arasında bir nim perdedir. (Hatipoğlu, Türk Musikisi Perdelerinin İsimlendirilmesi ve Porte Üzerinde Gösterilmesiyle İlgili Bazı Fikir ve Öneriler, 2022, s. 56)

¹⁰ Kaba rast, nerm rast, pest rast vb.

¹¹ Kalın tel, ince tel gibi

basılması” ile “bir sesin bir sekizli pesti” veya “bir sesin pesti” ile “bir ses pesti” ifadelerini birbirinden ayırmanın ve aşağı sekizliler veya aşağı doğru giden sesler için “nerm” kelimesini kullanmanın, Türk musikisi tabirlerine zenginlik katacağına inanılmaktadır.¹² Buna göre yegâhtan daha aşağı perdelerin başına “nerm” kelimesi getirilecektir.¹³ Aynı durum; “tiz” ve “dik” kelimeleri için de geçerlidir. Bir perdenin yukarısındaki sesler için “tiz”, bir perdenin yukarı doğru küçük hareketine ise “dik” demek daha doğru olacaktır ki günümüzde bu şekilde kullanılmaktadır.¹⁴ (Hatipoğlu, Türk Musikisi Perdelerinin İsimlendirilmesi ve Porte Üzerinde Gösterilmesiyle İlgili Bazı Fikir ve Öneriler, 2022, s. 55,56)

Bununla birlikte 24’lü sistemde eklenen nim perdelerin arasında; dik zengûle, dik hicaz, dik hisar, dik acem gibi başına “dik” konularak oluşturulan perde isimleri bulunmaktadır. Burada ana sorular şunlardır: “Dik kürdi kürdinin, dik acem acemin dik hali olduğu gibi; dik zengûle, dik hicaz, dik hisar perdeleri de sırasıyla zengulenin, hicazın ve hisarın diklenmiş halleri midir?” “Yoksa bu diklerin biraz daha dikinde olan; düğâhın, nevanın ve hüseyinin pest hali midir?” Aslında bu soruya en güzel cevap Hızır Ağa’dan (XVIII. asır) gelmektedir. Hızır Ağa, Arazbar tarifiinin başında şunları yazmaktadır:

“Arazbâr oldur ki gerdâniyye kopup acem gösterüp ve hüseyinîyi cüz’i pes idüp göstere...” (Tekin, 2003, s. 111)

Bu tarifte hisar perdesinin daha dik basılmasından değil hüseyini perdesinin pest basılmasından bahsedilmektedir. Bu perdeye “dik hisar” yerine “pest hüseyini” ismi vermek, uygulamanın daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır. Buna göre; dik zengûle yerine pest düğâh, dik hicaz yerine de pest neva isimleri kullanılacaktır. Farklı ismi olmayan “tam” veya pest konumunda olan “nim” perdelerin biraz dik basılması durumunda, perde isminin başına “dik”, yine farklı ismi olmayan “tam” veya dik konumunda olan perdelerin biraz pest basılması durumunda ise perde isminin başına “pest” getirilecektir.¹⁵

¹² Yani; bir sesin “bir sekizli pesti” değil “bir sekizli nermi”, “bir ses pesti” değil “bir ses nermi”.

¹³ Nerm rast, nerm düğâh, nerm segâh, nerm çargâh vb.

¹⁴ Tiz segâh, dik saba, dik bayati vb.

¹⁵ Düğâh terkinde; dik çargâh, Evcara’da pest hicaz gibi.

Şu ana kadar önerilen perde isimleri ve diğerleri Tablo 2’de verilmiştir:

Tablo 2

	İlk Sekizli		İkinci Sekizli
1	Yegâh	23	Neva
2	nerm bayati (nerm pest hisar)	24	bayati (pest hisar)
3	nerm hisar (nerm dik bayati)	25	hisar (dik bayati)
4	pest aşiran	26	pest hüseyni
5	Aşiran	27	Hüseyni
6	acem-aşiran	28	acem
7	dik acem-aşiran	29	dik acem
8	Irak	30	Evc
9	geveşt	31	mahur
10	Rast	32	Gerdaniye
11	şuri (pest zengûle)	33	tiz şuri (pest şehnaz)
12	zengûle (dik şuri)	34	şehnaz (tiz dik şuri)
13	pest dügâh	35	pest muhayyer
14	Dügâh	36	Muhayyer
15	kürdi	37	sünbüle
16	dik kürdi	38	dik sünbüle
17	Segâh	39	Tiz Segâh
18	buselik ¹⁶	40	tiz buselik
19	Çargâh	41	Tiz Çargâh
20	saba (pest hicaz)	42	tiz saba (tiz pest hicaz)
21	hicaz (dik saba)	43	tiz hicaz (tiz dik saba)
22	pest neva	44	tiz pest neva
23	Neva	45	Tiz Neva

¹⁶ Tabloda adı geçen nim perdeler arasında buselik perdesinin yanına ondan biraz daha dik olan “nişabur” perdesi istenirse eklenebilecektir. Kantemiroğlu ve Abdülbâkî Dede’nin kitaplarında adı geçen ama Abdülbaki Dede tarafından gereksiz görünen bu perde, Nişabur makamı için gerekli perde sayılabilmektedir. Bunun yerine 24’lü sistemde adı bulunan “dik buselik” ismi de kullanılabilir.

TÜRK MUSİKİSİNDE MAKAM VE TERKİP

Günümüzde kullanılan Arel-Ezgi nazariyesinde bilindiği üzere makamlar; Basit, Birleşik ve Şed olmak üzere üç sınıfa ayrılmıştır. Basit makamların en önemli özelliği, tam dörtlü ve beşliden oluşan bir diziyeye sahip olmaları ve dörtlü-beşli veya beşli-dörtlünün birleştiği yerde mutlaka güçlü perdesinin olmasıdır. Buna göre belirlenen 6 tam dörtlü ve beşlinin veya beşli ve dörtlünün birleşmesi sonucu oluşabilecek 72 diziden 13'ü Basit Makam dizisi olarak kabul edilmiştir. Bunun yanında dizideki en önemli perdeler; karar, güçlü ve yedendir. Bu anlayışın gelenekten en önemli farkı, bir makamın (basit makam) dizi olarak ortaya çıkması ve dörtlüyle beşli veya beşliyle dörtlünün birleştiği yerin güçlü olarak kabul edilmesidir.

Gelenekteki anlayışa bakıldığında asıl makamların nazari seyrinde kullanılan perde sayısının oldukça az olduğu anlaşılmaktadır. Bu az sayıda olan perdelere eklenen her perde ise o makamın süsleyeni konumundadır.¹⁷ Makamlarda bir bütün olma zorunluluğu ve parçalara bölünememe durumu olduğu için bir dizi oluşturmak zorunda değillerdir.

Basit bir örnek olarak Rast makamının tanımı verilecek olursa; Arel-Ezgi'de dizisinin Rast beşlisi ile Rast dörtlüsünün birleşmesiyle oluştuğu, birleşim yeri olan neva perdesinin ise güçlü olduğu anlaşılmaktadır. Kantemiroğlu ve Abdülbaki Dede tarifleri incelediğinde ise makamın aslında dört veya beş perdeyle meydana geldiği genişlemelerde yani nerme ve tize çıkışlarda diğer belli perdelerin de kullanıldığı anlaşılmaktadır.¹⁸ Burada

¹⁷ Süsleyen, Süsleyici perde tanımı için bkz: (Başer, 2013)

¹⁸ Kantemiroğlu: "Râst makâmının kutb-ı da'ire-i perdesi yine râst perdesidir. Hareket-i âğâzesini kendü perdesinden idüb gerek nermden tize gerek tizden nerme varsa üç temâm perdeler ile kendü kutbunda kendüyi beyân ider. Hükm-i Râst: Kendü perdesinden temâm perdeler ile tiz hüseyniye dek çıkmak hükmî vardır ve andan gene ol yoldan'avdet idüb yegâh perdesine dek iner, anda gene çıkub kendü perdesinde karâr ü istirâhat kılar." Tura, a.g.e., s.49.

Abdülbaki Dede: "Perde-i râstdan âgâz idüb, düğâh ve segâh ve çargâh perdesi dönüb aşağı segâh ve düğâh perdesi ile râst perdesine gelüb anda karâr ider. Ammâ çargâhdan yukarı nevâ ve hüseyni ve acem ve gerdâniyye perdesine dek ve râst perdesinden aşağı ırâk ve aşîrân ve yegâh perdesine dek seyri vardır. Mûte'ahhirîn ve kudemâ-i mûteahhirîn ve kudemânın bunda ihtilâfı ancak bihasbe'l i'tibârıdır ki, kudema indinde gerdâniyyeye dek dâ'ire i'tibâr olub mûte'ahhirîn ve kudemâi mûte'ahhirîn böyle i'tibâr eylediler." Başer, a.g.e., s.111

önemli olan husus; Rast makamını oluşturan ana perdelerin ve ana seyrin ortaya çıkarılmasıdır. Gerisi sadece makamın süsleyen perdeleridir. Yani makamın öncelikle bir diziye değil, onu ifade edebilecek az sayıda perdeye ve seyre ihtiyacı vardır.

Geçmişte makamlar ya kendine özgü perdenin kullanılmasıyla veya üzerinde durduğu yani merkez aldığı ya da karar verdiği perdeyle isim sahibi olmuşlardır. Veya bir perdenin isim almasına vesile olmuşlardır.¹⁹ Terkipler de bunlara ek olarak en az iki makamın bir araya gelmesi, bir makama ek perdenin/perdelerin ya da nağmenin/nağmelerin eklenmesi veya farklı birleşimlerin bir araya gelmesi sonucu meydana getirilmiştir. Bu terkipler aynı ya da farklı perde düzenlerine sahip makam veya birleşimlerle oluşturulmaktadır.²⁰

Arel-Ezgi nazariyesinde birleşik makamın oluşabilmesi için; dizi, onun birleşenleri veya o diziye eklenen diğer dörtlü-beşliler veya dizilere ihtiyaç vardır. Birleşik makamlar ya bir sekizli içinde (Katışık) ya da bir sekizlinin aşılmasında (Birleşimli) kullanılan geçki veya geçkilerle oluşturulurlar. Burada bir birleşik makamı; bir dizi içinde gösterip gösterememek söz konusudur. Veya dizinin sonuna Kürdi veya Buselik geçkisinin eklenmesi sonucu ortaya çıkmaktadırlar. (Arel, 1993, s. 309)

Gelenekte, bir nağmeye veya bir nağmede yapılan her değişikliğe ad verilmiştir. Makam/Terkip geleneğinin aslında da bu yatmaktadır. Makam özel bir nağme, Terkip ise birleşimdir. Bu birleşim, bir makama ek nağmenin/nağmeler veya bir birleşime eklenen ek nağme/nağmeler sayesinde oluşmaktadır. Örnek olarak Mahur-ı Kebir terkihi ele alınabilir. Mahur-ı Kebir XIX. asırda seyre gerdaniye perdesinden başlamakta, burada ve nevada Rast edasını duyurduktan sonra tam perdelerle veya daha doğru bir ifadeyle Pencgâh-ı Asıl ile rast perdesine inerek karar vermektedir.

¹⁹ H.S.Arel: "...Bir Râst beşlisinin tîz tarafına bir Râst dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tîze doğru "TKST + TKS" ... tertibinde sıralanmıştır. Beşli ve dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii râst perdesidir. Donanıma Si için bir koma bemolü ve Fa için bir bakıyye diyezi konulur. ...Niseb-i Şerîfe'den sekiz tanesi vardır: Bir tane tam sekizli, dört tane tam beşli üç tane tam dörtlü." Arel, a.g.e., s.47

¹⁹ Hicaz'da hicaz, Saba'da saba, Neva'nın neva ve Hüseyini'nin hüseyini perdesini merkez alması, Irak'ın ırakta, Aşiran'ın aşıranda karar vermesi gibi.

²⁰ Pencgâh-ı Asl, Rahatü'l-ervah gibi.

Abdülbaki Dede, III. Selim'in "Sen şeh-i hüsn ü behâsın" sözleriyle başlayan ve usulü Ağır Aksak Semai olan Mahur-ı Kebir şarkısının başındaki ezgiyi, -özellikle muhayyer ve hüseyini perdelerindeki kalışları- alışılagelmiş Mahur-ı Kebir seyrinden ayrı tutarak buraya "Dilara" adını vermiştir.²¹

Dilara, Necd-i Hüseyini gibi bir terkinin veya makamın farklı kullanımına, Pencgâhı Asıl gibi bir makamın farklı perdeden seyre başlamasına farklı isim verilmesi; terkip oluşturma geleneginin önemli bir özelliğini yansıtmaktadır. Adı geçen bu terkiplerin tarifleri Arel kitabında bulunmamaktadır. Bu ve buna benzer terkipler, zaten belli bir makam dizisine aittir, farklı isimlendirilmesine gerek yoktur, her birleşimin tarifini vermek veya her birleşime isim vermek, bu nazariye için gereksizdir.²²²

SONUÇ

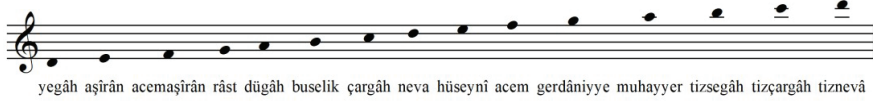
Perde, Türk musikisinde nağmelerin/ezgilerin oluşumunu sağlayan en önemli unsurdur. Bu sebeple tam ve nim perde isimlerinin, ömrü asırlarca sürmüş olan bu musikiyi ifade edebilmesi gerekmektedir. Tam ile nim perdeler arasında yapılan yer ve perdelerdeki isim değişikliklerinin hangi amaç doğrultusunda yapıldığı ve bu değişikliklerin Türk musikisine bir

²¹ Abdülbaki Dede'de Dilara tarifi: "Muhayyer perdesinden mukaddem [önde] gerdâniyye perdesinden ibtida ile [başlayarak] muhayyer perdesinden Pencgâh-ı asl âgâze idüb, nevâ perdesine geldikde [gelince] nevâ perdesinden gerdâniyye perdesine dek su'üden [çıkarak] Rast âgâze ve gerdâniye perdesinde biraz mesk idüb [durup] ba'dehu evc perdesini acem perdesine tebdil ile muhayyer perdesinden Uşşâk âgâze idüb, hüseyini perdesine geldikde yine muhayyer perdesinden Ni-hâvend âgâz idüb, lâkin neva perdesine geldikde turmayub çargâh perdesi gösterir. Ba'dehu [sonra] bir nevâ ve bir çargâh ve bir acem ve bir hüseyin ve yine bir nevâ ve bir çargâh perdesi gösterdikten sonra nevâ perdesinden gerdâniyye perdesine dek su'uden yine Rast âgâze idüb ba'dehu bir dahi muhayyer perdesi gösterüb gerdâniyye karar ider. Bu terkib-i dil-bend [gönül bağlayan terkib] edvarlarda görülmediğinden başka mesmu' olan [işitilen] tesânifde [eserlerde] dahi mahsus [duyulmuş] değildir. Ancak esna-yı tahrirden mukaddemce [bu yazıyı yazmadan önce] bir şarkıya beste olarak mesmu'dur. Ca'iz oldu ki, bu dahi fi zamanına [zamanımıza] bir tab'-ı Selim'in ihtira'ı olub, safâ-bahş-ı kulüb-i 'alemyandır. Lâkin bir isim ile mesmü' olmadığından Dilârâ tesmiyesi ile tahiri münâsib görüldü." (Başer, 2013, s. 161,163,165) Abdülbaki Dede'nin bahsettiği III.Selim'in bestesi olan eser, kuvvetle ihtimal aşağıda bir bölümünü verdiğimiz eserdir.

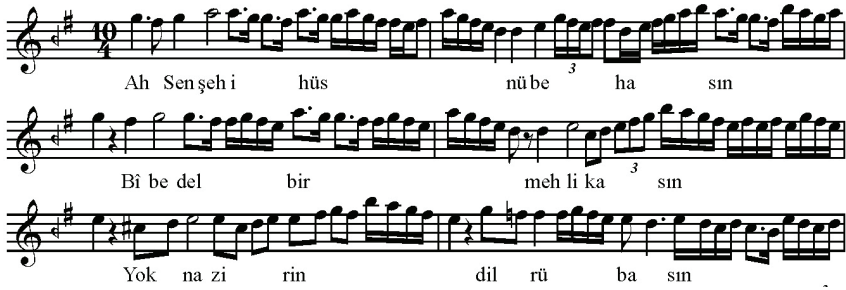
²² Daha ayrıntılı bilgi için bkz: "Mürekkap Makamların Tasnifi-Tahlili-Tenkidi" (Arel, 1993, s. 309)

faidasının olup olmadığının araştırılması, önemli konular arasında yer almaktadır. Ana/Tam/Tabii perdeler, bir musikinin kimliği hakkında bilgi veren önemli perdelerdir. Aşağıda Arel-Ezgi'ye ve geleneğe göre tam perdeleri gösteren Mansur ahenginde yazılmış iki sekizliye sahip perde dizisi verilmiştir:

Arel-Ezgi
Porte 15



Gelenek



Porte 16



Bu iki sıralamadan hangisinin, makam ve terkip oluşumunda kullanılan perdelere daha fazla sahip olduğu düşünülecek olursa; gerçekler daha net olarak ortaya çıkmaktadır.²³

²³ **Arel-Ezgi:** Kendi tariflerine göre; **Makam:** Çargâh, Buselik ve Kürdi. **Şed Makam:** Ruhnevaz.

Gelenek: Makamlar: Aşiran, Irak, Rast, Dügâh (-ı Kadim) veya Uşşâk, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni. **Terkipler:** Yegâh, Maye-i Atik, Ramîş-i Can (Eski Segâh-Maye), Gülzar (Eski RastMaye), Meclis-efruz (Irak-Maye), Aşiran-Maye Nühüft, Hüseyni-Aşiran, Meşkuye (Segâh-Aşiran) veya Segâh-ı Acem, Dilkeşhaveran, Evc, Pencgâh-ı Asl, Rehavi, Dilnişin, Beste-i Hisar, Mahur-ı Kebir, Dügâh-Maye, Gerdaniyye, Tahir-i Sagir, Tahir-i Kebir, Muhayyer (İkinci nevi), Huzi, Hisarek veya Evc-Huzi, Segâh-Maye, Hisar-ı Kadim, Mahur-ı Sagir, Dilara vb.

Günümüzde özel bir nağmeye ve nağmelerin birleşimine sadece “makam” adı verilmekte ve bunların hepsi, bir veya birkaç diziden ibaret görülmektedir. Bu anlayışın sonucu olarak; bir diziye veya dörtlü-beşliyi dahil etmeyen ezgiler, makam müziğinin dışında tutulmuş veya bir eserin ezgisi, belli dizilerden hangisini karşılıyorsa ona göre isimlendirilmiştir. Türk musikisi geleneğinde, her özel nağmeye veya birleşime farklı isim vermek vardır. Terkip oluşturmada yapılan her farklı iş, farklı bir isimle anılmıştır. Bu sebeple Türk musikisinde terkip ismi çok fazladır. Bu musikide, yeni terkiplerin bulunması ile yeni musiki cümlelerin veya ezgilerin meydana getirilmesi, aynı anlama gelmektedir. Eskiye ait veya geleneğe bağlı olarak bestelenmiş bir eserin ezgisi tahlil edildiğinde, yine geleneğe bağlı nazariyenin kullanılması gerekmektedir. Bir makamı, bir diziden ibaret görmek; aynı perdeleri kullanan pek çok terkibi de bir kabul etmek anlamına gelecektir. Bu durum da -özellikle- ezgi analizinde gerçek dışı tespitlere neden olacaktır.

Her musikinin kendine göre özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler o musikin kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Türk musikisinin asıl kimliğinin anlaşılması da sadece bir iki kitabın veya bir iki bestenin incelenmesiyle değil, günümüze kadar yazılan pek çok eserin tahlil edilmesiyle ortaya çıkacaktır.

KAYNAKÇA

Arel, H. S. (1993). Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri. (O. Akdoğu, Dü.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ayverdi, İ. (2008). Misalli Büyük Türkçe Sözlük (Cilt 2), Kubbealtı, İstanbul.

Başer, F. A. (2013). Türk Musikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede, Fatih Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Devellioğlu, F. (1993). Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi, Ankara.

Ezgi, S. (1933). Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 1), Milli Mecmua Matbaası, İstanbul.

Hatipoğlu, E. (2019). Makamlar ve Terkibler. Ankara: Google. 2023 tarihinde <https://books.google.com.tr/books?id=DnGqDwAAQBAJ&dq> adresinden alındı

Hatipoğlu, E. (2022). Hüseyin Saadeddin Arel'e Ait "Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri" Çalışmasında Tarifi Verilmeyen Bazı Terkiblerin Tespiti ve Tahlîli. Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler XI (s. 57-70). içinde Konya: Eğitim Yayınevi.

Hatipoğlu, E. (2022). Türk Musikisi Perdelerinin İsimlendirilmesi ve Porte Üzerinde Gösterilmesiyle İlgili Bazı Fikir ve Öneriler. Müzik Kültürüne Daire Çeşitli Görüşler X (s. 47-66). içinde, Eğitim Yayınevi, Konya.

Popescu-Judet, E. (2002). Tanbûrî Küçük Artin, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tekin, A. (2003). Hızır Ağa'nın Mûsikî Risâlesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvarları İle Mukayesesi. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Kitâbu İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-Hurûfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GENEL EĞİTİM SÜRECİNDE KAZANILAN BİLGİLERİ MÜZİK İLE PEKİŞTİRME YÖNTEMİ

Doç. Dr. Müslüm AKDEMİR

İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Konservatuar

Özet: İnsanoğlu, yaşamında gerçekleşen organizasyonlarda, varlığını gösterebilmek ve çatışmasız bir toplum içinde yer alabilmek için bağımsız, destekleyici bir psikososyal ortama ihtiyaç duyar.

Psikososyal ortamın gerçekleşmesinde en önemli faktörlerden biri, eğitim ve öğretim sürecidir. Bireyler, aldıkları bu eğitim sürecini doğru ve kalıcı bir biçimde gerçekleştirebildiğinde, çatışmasız bir toplum içinde varlığını sürdürebilmesi durumunu oluşturur.

Bu durumda; öncelikle kendisine olan öz güvenini kazanması, toplum içinde kabul görmesi ve birey olarak sosyal barışı sağlaması mümkündür.

Doğada yaşayan her canlı gibi, insanoğlu yaşamsal sürecini sürdürebilmek için içgüdüsel olarak öğrenmeye ihtiyaç duymuştur. Ancak, diğer canlılara göre düşünme ve aklını kullanabilme özelliği ile binlerce yıl edindiği bilgi birikimlerini yeni nesillere aktararak gelişim göstermişlerdir. Tüm birikimlerini aktarmak için birçok eğitim öğretim metodu ve uygulama yöntemleri geliştirmiştir. Ancak, uygulanan eğitim programları, daha çok ezberci niteliğe sahip olmuştur.

Bu çalışma, öncelikle çocuklarda ve diğer bireylerde, müzikle pekiştirme yöntemi kullanılarak, eğitim- öğretim sürecinde aldıkları her türlü akademik bilgiyi, kalıcı şekilde öğrenmeyi sağlamak amacıyla geliştirilmiş bir eğitim (metot) yöntemidir. Bu yöntem üzerinde farkındalığı oluşturmak için uygulamalı ve katılımcı gözlem tekniği ile yapılan çeşitli projelere dikkat çekilecektir. Bu yöntemin, değerlendirilen kalıcı etkileri ve yapılan tespitleri örneklerle tartışmaya açılacak ve müzikle pekiştirme yöntemine dikkat çekilerek sonuca bağlanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Müzik, Eğitim Öğretim, Pekiştirme, Metot.

Abstract: Human beings need an independent, psychosocial environment in order to show their existence in the organizations that take place and to take part in a conflict-free society.

One of the most important factors in the realization of the psychosocial environment is the education and training process. When individuals can carry out this education process correctly and permanently, they can continue to exist in a conflict-free society.

In this situation; First of all, it is possible to gain self-confidence, be accepted in society and achieve social peace as an individual.

Like every living creature in nature, human beings have instinctively needed to learn in order to continue their life process. However, unlike other living things, they have developed the ability to think and use their minds by transferring the knowledge they have acquired over thousands of years to new generations. Human beings have developed many education and training methods and application methods to transfer all their knowledge. However, the training programs implemented were more of a rote nature.

This study is an education (method) developed primarily for the purpose of ensuring permanent learning of all kinds of academic knowledge acquired by children and other individuals during the education and training process, by using the method of reinforcement with music.

In order to raise awareness on this system, attention will be drawn to various projects carried out with applied and participatory observation techniques. The evaluated permanent effects of this method and the findings made will be discussed with examples and the conclusion will be drawn by drawing attention to the method of reinforcement with music.

Keywords: Music, Education, Training, Reinforcement, Method.

GİRİŞ

İnsanoğlu ilkçağlardan itibaren öğrenmeye ve gelişmeye açık bir varlıktır. Bireyler, ilişki kurabildiği diğer insanların dünyasına soyut olarak ulaşabilir ancak, edindiği bilgileri somutlaştırmak için keşfetme ve bilginin derinliğine ulaşma arzusu ile yaşarlar. Yaşamları boyunca, keşfettiklerini, nesiller arası paylaşmanın yanında, gelişmeye yönelik bilgileri yeni nesillere aktarma çabası içindedirler. Varış da bu konuda, “- eğitim programlarında

yer alan disiplinler, aslında, birikmiş kültürün çocuklara ve gençlere transferi ile ilgilidir.” ifade etmektedir. (Varış, 1991:98)

Bu nedenle, toplumlar aktarımlarını ezberci yöntemlerden kurtarma çabasına girmişlerdir. Ezberci yöntemden kurtararak, edinilen akademik bilgileri daha kalıcı ve uygulamaya yönelik yöntemler oluşturma arayışı daima sürmektedir. Bunun için uluslararası akademik çalışmalarla kalıcı eğitim ve öğretim yöntemlerini geliştirme çabası sürdürülmekte ve yeni yöntemler aranmaktadır. Dünyada ortak dil olan müzik, insan iletişimini kolaylaştıran bir araçtır. Bu nedenle, hangi milletten olursa olsun, müzik, eğitim-öğretim için iyi bir pekiştirme aracı olma niteliği de taşımaktadır.

Müzik yapmak için yetenekli olmak gerektiği ifade edildiği gözlemlenmektedir. Oysa yetenek, insanoğlunun, hatta tüm canlıların, yaşadıkları coğrafyada varlıklarını sürdürebilmek için ihtiyaçlarına göre geliştirdiği davranışlardır. Yer çekimine rağmen, fizyolojik veya biyolojik problemi olmayan her insan, iki ayağının üstünde yürüyebiliyorsa, hatta koşabilme becerisini geliştirebiliyorsa, bu yetenekli olduğunu gösterir. Bu konuda Japon kemancı ve pedagog Suzuki “Çocukların kendi ana dillerini öğrenebilecek kadar becerileri varsa, bir enstrüman çalabilecek kadar da beceriye sahiptirler.” der. (Sak Brody, 2016:79) Bu nedenle, genel eğitim sürecinde edinilen bilgileri pekiştirme yönteminde, müziği, bir engel olarak görmek mümkün değildir. Ayrıca, her eğitimcinin, müzikle pekiştirme yöntemi uygulayabilmesinin de mümkün olduğu açıkça görülmektedir.

YÖNTEM

Amaç

Bu çalışmada, müzik yoluyla pekiştirme yöntemi kullanılmıştır. Bireylerin elde ettikleri akademik bilgileri, eğitim teknikleriyle ve çeşitli aktivitelerle, kalıcı bir şekilde, sağladığı katkılara ve yapılan uygulamalara yönelik farkındalığın oluşturulması amaçlanmıştır.

Çalışma Modeli ve Tipi

Bu yöntemin kullanıldığı çeşitli eğitim projeleri ile eğitim sürecinde yapılan uygulamalara ve müzik yoluyla pekiştirme yöntemine dikkat çekmek istenmiştir.

Bu bağlamda, müzik ile pekiştirme yöntemin uygulandığı;

1. Düzce üniversitesi (DAGEM) Arıcılık Araştırma, Geliştirme ve Uygulama Merkezi'nde çocuklara yönelik TÜBİTAK eğitim projeleri,



2. Kültürel mirasın korunması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması konusu ile 7 ülkeden katılım sağlayan gençlere yönelik AB projesi,

3.Yabancı uyruklu öğrencilere Türkçe dil eğitimi veren Düzce Üniversitesi Tömer eğitim etkinlikleri,



4. Müzik terapi de kazandırılan uygulamaların pekiştirilmesine yönelik Bap projeleri ile örnekler çeşitlendirilmiş ve bu projeler kapsamında çalışma yapılmıştır.



Sınırlılıklar

Yöntemin uygulanması, öncelikli olarak ilköğretim çocuklarında başlatılmış ve daha sonra bu yöntemin geçerliği konusunda olumlu tespitler yapılması neticesinde, genç ve yetişkin bireylere yönelik çalışmalar da gerçekleştirilmiştir. Her yaş gurubundan oluşan topluluklara, edindikleri bilgileri hızlı ve kalıcı olarak pekiştirmek amacıyla proje çeşitliliği dikkate alınmıştır.

Bu projelerde yer alan bireyler, cinsiyetlerine göre ayırım yapılmamış, kız ve erkek bireyler ile bir arada, karma topluluk olarak değerlendirilmiştir. Katılımcı sayısı gözetilmeden gruplar oluşturulmuştur. Etkinliğin süresi bir gün iki ders saati olarak gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, etkinliğin sergilenmesi için aynı gün veya farklı bir gün ve saat tespit edilerek, uygun bir alanda konserler yapılmıştır.

Uygulama / Çalışma Yerleri

Bu çalışmada, AB, TÜBİTAK, BAP Projeleri ve TÖMER eğitim etkinlikleri kapsamında, Düzce Üniversitesi DAGEM, Kültür Bakanlığı Düzce Konuralp Müzesi, Düzce Üniversitesi TÖMER, Düzce Üniversitesi Tıp Fakültesi yerleşkelerinde etkinlikler düzenlendi ve yapıldı.

Çalışmada Kullanılan Gereçler

Müzikle Pekiştirme yöntemi uygulamalarının yapıldığı çalışma ortamlarında bireylerin kullanacağı en küçük boydan, orta boy büyüklükte, birbirlerine çarpmalı, vurmali, sallamalı ve sürmeli perküsyon çalgıları bulundurulmalıdır. Bu çalgılardan en az birkaç çeşit temin edilmelidir. Mümkünse, çeşitleri olarak metal, ağaç ve derili perküsyon çalgıları bulundurulmalıdır. Eğitmenin veya uygulayıcının bireylere melodik motifleri vermesi sağlanmalı ve etkinlikte bireylere eşlik etmesi için gitar, bağlama veya piyano çalgılarından en az birisi temin edilmelidir.



Fiziki Koşullar

Eğitim-öğretim sürecinde fiziki koşulların önemi çok büyüktür. Bu nedenle, yapılacak pekiştirme etkinliğinin bireyler üzerinde dikkat dağıtıcı ortamdan uzak olması gereklidir. Etkinlik uygulayıcı veya eğitimci kendini duyurabileceği ve sürekliliği olan hızlı bir iletişim bağı kurabileceği ortam sağlanmalı. Bunun için; Çalışmada yapılacak etkinliğin gerçekleştirileceği salon veya sınıf oluşturulmalı,

Oluşturulan çalışma salonu veya sınıfta öğrencilerin rahat oturabileceği ve etkinlikte müzik faaliyetini eşlik edeceği biçimde düzenlenmeli, Çalışma ortamında yazı tahtası ve kalem bulundurulmalı (tebeşir) ve yazı tahtası öğrencinin net olarak görebileceği bir yerde olmalı,

Öğrencinin çalışma ortamı, öğrenci ile diyalog yapılabilmesi için dış etkenlerin yaratacağı rahatsız edici seslerden arındırılacak şekilde hazırlanmalı,

Öğrenci karşılıklı yapılacak diyalogu rahat duyabilecek ve diyaloga katılabilecek şekilde ortam hazırlanmalı. Bunun için çalışma ortamında rezonans yapacak malzemeler kaldırılmalı veya ses emici malzemelerle kaplanmalı.

Etkinliğin gerçekleştirileceği ortamda, öğrencilerin dikkatini bozacak, farklı malzeme veya kişiler olmamalı.

Etkinlikte kullanılacak müzik aletleri, öğrencilerin görebileceği bir noktada bulundurulmalı.

Oluşabilecek bilgi kirliliğinin önüne geçmek veya diyalog esnasında, öğrenciler tarafından yanlış aktarılan bilgilerin ve tartışmanın önünü açabilmek için belirlenen akademik bilgiyi aktaran veya öğrencinin bilgiye ulaşmasını sağlayan öğretici de danışman olarak etkinliğin yapılacağı ortamda bulunmalı.

Etkinlik konusu olarak, akademik bilgiyi kazandıran öğretici tarafından, daha önce öğrencilerin öğrendikleri konuyu belirlemeli ve öğrencilerin dikkati bu konu üzerinde toplanmalıdır.

MÜZİKLE PEKİŞTİRME YÖNTEMİ

Akademik bilgi hakkında soru sorma ve tartışma:

Eğitici, öğretim programında akademik bilgi olarak öğrenciye aktarılan içerik hakkında detaylı bilgiye sahip olur. Öğrenciler sınıf ortamına alındıktan sonra uygulayıcı (eğitici), etkinlik konusu olarak, öğretici tarafından daha önce belirlenen, öğrencilerin öğrendikleri konuyu belirtir ve öğrencilerin dikkati bu konu üzerine toplanır. Uygulayıcı, bu isteğinin nedenini açıklamak için öğrencilerin kendilerinden edindiği bilgiyle birlikte, müzik yapmak istediğini söyleyerek, etkinlik hakkında bilgi verir. Öğreticilere belirlenen etkinlik konusunu söyler. Daha sonra bu konu hakkında daha detaylı bilgi edinmek istediğini belirtir. Öğrencilerden konu ile ilgili fikirlerini anlatmalarını ve kendisine detaylı bir biçimde edindikleri bilgilerini aktarmalarını ister. Öğrenciler ilk aşama da çekingen veya konuya nasıl başlayacakları hakkında bilgi sahibi olmadıkları için sessiz kalabilir. Bu durumda öğrencileri konunun içine sürükleyecek ve yönlendirecek sorular yöneltilir. Öğrenciler, söz alarak konu ile ilgili fikirlerini ve edindikleri bilgileri sınıf ortamında tartışma yoluyla anlatır. Uygulayıcı (eğitici), öğrencilerin verdiği bilgileri özetleyerek ve düz yazı biçiminde maddeleyerek tahtaya yazar. Her yazdığı madde için, öğrencilerin doğrulamasını ister ve maddeler halinde yazılan her bilginin onlara (öğrencilere) ait olduğunu hissettirir.



Aktarılan Bilgiden elde edilen sözlü notların şiirsel metne dönüştürülmesi:

Belirlenen konu hakkında, öğrencilerin yaptığı tüm bilgi aktarımı gerçekleşirken, sıralı bir biçimde, elde edilen bilgiler alt alta tahtaya yazılarak maddeler halinde sıralanır. Konu hakkında edinilecek bilgi tamamlandığında uygulayıcı (eğitici), düz yazı olarak yazılmış bu maddelerden şiirsel (dörtlük) metin oluşturulmasını ister. Öğrencilerin katılımı sağlanarak, elde edilen madde halindeki yazılı bilgiler, anlamını yitirmeden sırasıyla dörtlükler haline dönüştürülür. Tüm konuyu ele alan maddeler tekrar tartışılarak, bir şiirsel bütünlük sağlanır. Oluşturulan şiirin kaç dörtlük olduğu önemli değildir. Hatta mısra sayıları dahi beş veya altı olabilir. Şiirin diğer kıtalarında da aynı mısra sayısının oluşmasını sağlamak gerekebilir. Ancak, elde edilen şiirde, hece sayısına dikkat edilmelidir. Her dörtlükte oluşacak hece sayısı, oluşturacağımız ritim kalıpları ve müzik eseri için gereklidir. Hece sayıları, oluşturulan ezginin diğer dörtlüklerde tekrarlanması için bu durum önemlidir.



Şiirsel metin üzerinden, tempo (ritim) oluşturulması:

Öğrenciler tarafından oluşturulan şiir, öncelikle öğrencilere birkaç defa okutulur. Bu durum, öğrencilerin kendi oluşturdukları şiiri benimseyene ve özümseyene kadar tekrarlanır. Bu çalışma, öğrencilerin şiir içinde yer alan hecelemelere göre ritmik kalıbını hissetmesine yardımcı olur. Ayrıca, oluşturulacak tempoya zemin hazırlanır. Öğrencilerden, elde ettikleri ve okudukları bu şiirde için bir perküsyon çalgılarla veya ellerini birbirine

çarpma (alkış) ile bir tempo tutmaları istenir. Tutulacak tempoya, bir perküsyon çalgısıyla eşlik edilir. Öğrencinin şiiri tempoya uygun okuması sağlanır. Yaş gruplarına göre, öğrencilerin tutacakları tempo, düz veya aksak olarak farklılık gösterebilir. Ancak, İlköğretim düzeyinde olan öğrencilerin iki, üç veya dört zamanlı usul tiplerinde tempo tutmasına dikkat edilmelidir. Aksi halde aksak usul tiplerinde öğrencilerin zorlanmaları muhtemeldir. Bu durumda, öğrencinin konsantrasyonu bozulabilir veya etkinlik sıkıcı hale gelebilir.



Ezgi oluşturulması:

Etkinlikte oluşturulacak ezgisel yapıya destek olması maksadı ile oluşturulan tempo ve şiirsel metni seslendirmek (renklendirmek) için dizi (ton) belirlenir. Böylelikle ezgi oluşturabilecek bir çalgı ile belirlenen dizi (ton) üzerinde, çalgı ile serbest bir biçimde gezinti yapılır. Beraberinde, belirlenen tempo içinde bir ezgi de duyurulabilir. Öğrenciler, çalgıdan duydukları ezgisel yapı ile hafızalarında canlanan bildikleri bir ezgiyi veya o an kendilerince sıraladıkları bir ezgi seslendirebilirler. Bu çalışmanın arkasından, öğrencilerin belleğinde oluşan sesler ile şiirdeki sözleri oluşturdukları ezgiye yerleştirmeleri istenir. Daha sonra öğrencilerden, hazırlanmış olan bu şiir üzerine bir ezgi oluşturması istenir. Tüm öğrencilerin katılımı sağlanmalıdır. Hafızalarında canlanan ezgiye hiçbir şekilde müdahale edilmeden, kurguladıkları ezginin tüm öğrencilerle ortak olarak belirlenmesine dikkat edilmelidir. Eğitici, öğrencilerin oluşturacağı ezgi üzerinde asla yorum yapmadan her bir bireyin farklı birer kıymet olduğunu

hissettirmelidir. Öğrenciler, bir süre sonra arkadaşları ile oluşturdukları ezgilerden ve ses dizilerinden etkileneceklerdir. Hep birlikte bir tempoda ve aynı ezgide buluştukları fark edilene kadar çalışma salonunda yer alan her öğrenci ile çalışma tekrarlanmalıdır. Eğitici, ezginin oluşmasını desteklemek için bir çalgı ile (gitar, piyano, bağlama vb.) daima eşlik yapmalıdır. Bir süre sonra birbirlerinden etkilenecek belleklerinde oluşan ezgiyi hep birlikte seslendireceklerdir. Böylelikle, öğrencilerin oluşturdukları tempo ve ezgi ile şiirlerini seslendirmeleri sağlanacaktır. Böylelikle, edindikleri akademik bilgiyi müziksel yapıya dönüştüren öğrenciler, kendi kurguladıkları müzik eserini, sözleriyle ve ezgisel yapısıyla çok hızlı şekilde hafızalarına kaydedeceklerdir.



Oluşturulan müzik eserinin seslendirilmesi ve etkinliğe dönüştürülmesi:

Uygulanan yöntemle, akademik bilgilerinin bir müzik eserine dönüştürülmesi, oluşturulan müzik eserinin seslendirilmesi ve etkinliğe dönüştürülmesi öğrenciyi öncelikle motive edecektir. Uyguladığı bu çalışmayla oluşturduğu müzik eserini, bir orkestrası eşliğinde seslendirmesi ve sergilemesi öğrencileri daha da motive edecektir. Ancak böyle bir olanak bulmak her eğitimci için mümkün değildir. Bu nedenle çeşitli, malzemelerden edinilen atıklarla oluşturacağımız perküsyon çalgılar çalışmayı zenginleştirecektir. Kendi şiir ve ezgisine tempo tutmayı öğrenmiş olan öğrencilerin, hep birlikte kendi söz ve ezgilerini seslendirmeleri sağlanır. Eğitici, yapılan etkinliği uygun bir ortamda farklı topluluklara

sergilemeli, öğrencinin motivasyonunu ve öz güvenini arttırmalıdır. Beraberinde, öğrencide estetik duygu ve düşünceyi geliştirmelidir.

BULGULAR

Müzikle pekiştirme yöntemi uygulanan projeler ve etkinlikler farklı zaman ve mekanlarda farklı konular için uygulanmış ve belirlenen akademik bilgiler üzerinden edilen kazanımlar gözlem tekniği ile bulguları ortaya çıkarmış ve yerinde tespit edilmiştir. Bu çalışmalarla;

AB projesi olarak Kültür Bakanlığı Düzce Konuralp Müzesi'nde 1 gün içinde gerçekleştirilen uygulama, yedi (7) farklı ülkeden katılan gençlerle yapılmıştır. Düzce bölgesinde edindikleri tarihsel ve kültürel akademik bilgiler üzerine tartışma açılmış ve edindikleri akademik bilgi çerçevesinde kazanımlar şarkıya dönüştürülmüştür. (Karekod, Video-1, 2)



Video-1: AB proje etkinliği



Video-2: AB proje etkinliği

TÜBİTAK projeleri kapsamında İlköğretim çocuklarına yönelik eğitim ve sosyal etkinlik projesidir. Düzce Üniversitesi DAGEM bünyesinde arka arkaya iki gün, “Tarlacı arı” konulu ve arının anatomisi hakkında edinilen akademik bilgiler üzerine tartışma oluşturulmuştur. Edinilen akademik bilgi aktarımı ile yazılan, şiirsel ve müziksel yapıyla pekiştirme yapılmıştır. Yapılan pekiştirme yöntemi sergilenmiş, proje dışındaki bireylerin dahi seslendirilen şarkıdan akademik bilgiye ulaştıkları gözlemlenmiştir. (Karekod, Video- 3)



Video-3: TÜBİTAK proje etkinliği

Düzce Üniversitesi TÖMER eğitim etkinlikleri kapsamında 3 farklı gün oluşturulan pekiştirme yöntemi uygulanmıştır. Birinci gün, yabancı uyruklu üniversite öğrencilerinin akademik bilgi edindiği, Türkçe alfabesine yönelik şarkı oluşturulmuş ve alfabede oluşan her harf için seslendirme ve tanımlamaya göre pekiştirme gerçekleştirilmiştir. (Karekod, Video- 4)



Video- 4: TÖMER eğitim etkinlikleri

TÖMER eğitim etkinlikleri kapsamında, İkinci ve üçüncü gün, dil bilgisinde yer alan gelecek ve şimdiki zaman kavramını pekiştirmek amacıyla iki farklı şarkı oluşturulmuş ve akademik bilginin pekişmesi sağlanmıştır. (Karekod: Video- 5, 6)



Video- 5: TÖMER eğitim etkinlikleri



Video- 6: TÖMER eğitim etkinlikleri

Düzce Üniversitesi BAP Projesi kapsamında, OSB'li (otizm spektrum bozukluğu) çocuklara uygulanan müzik terapi uygulaması sekiz hafta, haftada iki kez 40 dakikalık seanslarda yönelik yapılan akademik kazanımların pekiştirmesi için müzikler oluşturulmuştur. Yapılan etkinliklerle, otizmli çocukların, kimseye bağımlı kalmadan yaşamlarını sürdürmek için edindikleri akademik bilgileri pekiştirdikleri gözlemlenmiştir.

Düzce Üniversitesi Tıp Fakültesi yerleşkelerinde, 12 seans (bir seans = 1,5 saat) Müzik terapi etkinliği uygulaması yapılmıştır. Beyin kanaması geçiren ve konuşma yeteneğini kaybederek 2,5 yıl konuşamayan hastaya, 12 seansta 47 kelimeyle konuşması sağlanmıştır. Kazandırılan akademik bilgileri pekiştirildiği ve uygulamayı kalıcı olarak gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir. (Karekod, Video- 7)



Video-7: Müzik Terapi

SONUÇ VE ÖNERİLER

İnsanoğlu, diğer canlılara göre, aklının üstünlüğüne inanmış ve gelecek toplumlara edindiği bilgileri aktararak, oluşturduğu eğitim yöntemleriyle, günümüze kadar gelişme göstermiştir. Merak duygusuyla, edindiği her bilgiyi, tarihler boyunca araştırmış ve incelemiştir. Ancak,

çağın en iyi koşullarını ve ferah düzeyini sağlayan toplumlar, edindikleri bilgileri, gelecek nesillere, kısmen de olsa kalıcı olarak aktaranlar olmuştur. Dünyada daha iyi ve ferah bir toplum oluşturmak, barış ve huzurlu sosyal bir ortam sağlamak için eğitim- öğretim yöntemleri geliştirilmiş ve daima bilgi aktarımının en iyisini bulma gayreti gösterilmiştir.

İnsan olabilmenin en önemli koşulu paylaşmaktır. Paylaşmak, insanları yakınlaştırır ve öğrenme isteğini artırır. Her insan yaptığı paylaşımlarıyla toplumda kabul görür ve sosyal ortamda birbirlerine yaklaşır. Toplumsal ve kültürel paylaşımlarda da müziğin önemi büyüktür. Bu nedenle, sosyal bir varlık olarak, doğada edindiği sesleri taklit ederek en temel ihtiyacı olan müzik olgusunu ortaya koymuşlardır. İnsanlar, kendi sesleriyle taklit edemedikleri tınıları çıkartmak için, doğadan edindiği materyalleri kullanarak çeşitli çalgılar oluşturmuşlardır. Bu nedenle, farklı coğrafyalarda yaşayan insanlar, oluşturdukları kültürel özelliklerini de müzik yoluyla diğer dünya insanlarıyla paylaşmışlardır. Bu durum dünya insanların birbirine yakınlaştırmış ve toplumsal uyum için de yaşama anlayışı ve sevinci geliştirmiştir. Bu nedenle, edinilen akademik bilgileri, insanlığı birbirine yaklaştıran müzik dilini kullanmak önemli bir anlayıştır. Kendini müzik yoluyla anlatmanın yanında, tüm eğitsel ve bilimsel disiplinleri de destekleyici unsur olmuştur.

Bu anlayışla oluşturulan müzik yoluyla pekiştirme yöntemi, edinilen akademik bilgilerin aktarımında ve pekişmesinde önemli rol oynamıştır. Yapılan uygulamalarla anlaşılmaktadır ki; bireylerin edindiği bilgileri paylaşması, sosyal bir ortamda ve topluluklarda sunmasıyla öğrenme ve araştırma isteğini arttırdığı sonucuna varılmıştır. Beraberinde, edindiği bilgileri tartışma yoluyla pekiştirmenin yanında, eksik bilgiyi keşfetmenin ve eleştirel yaklaşımın öneminin farkındalığını oluşturmuştur.

Yaptığı bilgi paylaşımları ile toplum içinde kabul görmesi, bireylerin estetik anlayışını geliştirmiş ve toplumla uyum içinde yaşama öğretisini keşfettiği görülmüştür.

Ancak, sabır ve hoşgörü mesleği olan eğitimde, her bir bireyin, kendine has psikolojik yapısı, kişisel ve toplumsal özel karaktere sahip olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda, birey ile eğitici arasında kurulan bağ çok önemlidir. Yöntemin uygulanmasında, her bireye söz hakkı verildiğinde ve çalışmaya aktif olarak katıldığında, bireyin kendine güven duygusunun, organizasyon kabiliyetinin arttığı ve uyum içinde çalışmayı destekleyici davranışları gözlemlenmiştir.

Müzikle pekiştirme yönteminin, her yaş gurubu ile yapılabileceği gibi, her disiplin (mesleki eğitim) içinde uygulanabilir olduğu sonucunu ortaya koymuştur. Her dilden ve her milletten oluşan gurup ile çalışmalar sonuç olarak olumlu yönde pekiştirmeyi sağlamıştır. Otizmli çocuklarla yapılan müzik terapi yöntemlerinin sağladığı eğitsel birikimlerin pekişmesinde de bireylerin kazanımlarının hız kazandığı sonucuna varılmıştır. Bununla beraber, beyin kanaması sonucu konuşma yeteneğini kaybeden, 2,5 yıl hiç konuşamayan hastaya yapılan müzik terapi uygulamasında, edinilen akademik bilgilerin müzik yoluyla pekiştirilmesi için kullanılan yöntemin, birey üzerinde psikolojik rahatlamının yanında, edindiği bilgileri hafızasına daha rahat kaydettiği ve hatırlaması gerektiğinde, yöntemde kullanılan müzik ile çok rahat ifade ettiği görülmüştür. Bu bağlamda her tür bilimsel ve eğitsel disiplinlerde Müzik yoluyla pekiştirme yöntemi uygulaması yapılması önemli ölçüde önerilmelidir. Özellikle, eğitim fakültelerinde öğrenim gören, öğretmen adayları başta olmak üzere, tüm disiplin eğitimcilerine bu yöntem kazandırılmalıdır.

Sosyal barışın sağlanması ve toplumlararası bağın güçlenmesi için insanların dili, dini, ırkı, milliyeti ayırılmaksızın, Müzik yoluyla pekiştirme yöntemi, dünyanın her yerinde, her bireye, uygulanabilir olmalıdır. Ulusal ve uluslararası tüm platformlarda, Müzikle pekiştirme yönteminin uygulanırlığının farkındalığı oluşturulması ve uygulanırlığının artırılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Akdemir M. (2018), “İlköğretim Çocuklarında Edinilen Akademik Bilgileri Müzik Yoluyla Pekiştirme Yöntemi” *Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal)*, Vol:4 Issue:22, pp:4252-4261.

Aytaç K. (1992), *Avrupa Eğitim Tarihi*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, No: 58.

Ergil D. (1984), “Toplumsal Örgütlenmenin Yapısı”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 39/01.

Kazancı O. (1989), *Eğitim Psikolojisi*, Kazancı Kitap Tic. AŞ., Ankara.

Rogers C. R. (1968), “İnterpersonal Rel Ationship”, *Journal of Applied Behavioral Sicience*. 4: 3, 265-280.

Sak B. Z. (2016), “Suzuki Yetenek Eğitimi Felsefesine Kısa Bir Bakış”, *Anadolu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*.

Varış F. (1991), *Eğitim Bilimine Giriş*, Ankara Üniversitesi Basım Yayın Evi, Ankara.

Yurteri N., Akdemir M. (2019), “Otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda müzik terapinin otizm belirtileri ve yaşam kalitesi üzerine etkisi” *Anadolu Psikiyatri Dergisi*. 20(4):436-441.

KEMAL EMİN BARA’NIN MUSİKİ İÇERİKLİ YAZILARI IŞIĞINDA BİR DÖNEMİN ANATOMİSİ

Aynur ORMANCI İŞLER
Akhisar Bilim ve Sanat Merkezi

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
Ege Üniversitesi, DTMK Emekli Öğretim Üyesi

Özet: Bildirimizde, Kemal Emin Bara’nın doğduğu ve yaşadığı dönem üzerinden çıkarımlar yapılarak, Erken Cumhuriyet Dönemi’nin kapsadığı yıllara dair bilgi verilmiş, bu dönemdeki sanatsal yapı içerisindeki icra özellikleri irdelenmiştir. Osmanlı Devleti, geliştiği dönemlerde, yerli-yabancı birçok sanat insanını himaye etmiştir. Fakat devletin son zamanlarında sanat alanında değişim ve dönüşüm yaşandığı görülmüş, Cumhuriyet rejiminin ilanıyla birlikte, ulus-devlet olmanın bir gereği olarak her alanda olduğu gibi, musiki alanında da köklü değişiklikler yapma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Geçmişin musiki mirası arka planda kalmış, halk müziği çok seslilikle birleştirilerek, resmî ideolojinin isteği doğrultusunda varlığını devam ettirmiştir. Musiki konusundaki bu yeni tutum Kemal Emin Bara’nın düşüncelerini şekillendirmiştir. Bu dönem, bir yanda geçmiş yaşantının devamını isteyen gelenek yanlıları, diğer yandan da Batı ile entegrasyondan yana olan ve bu yönüyle geçmişe sünger çekmek isteyen ıslahat yanlılarının karşı karşıya kaldığı bir dönemdir.

Bildiride Kemal Emin Bara’nın çok yönlü bir kişilik sergilediği, eserleri, farklı gazete ve dergilerde Türkçe ve Osmanlı Türkçesiyle yazılar yazdığı belirtilmiş, Erken Cumhuriyet Dönemi’nin icrâ özellikleri aktarılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kemal Emin Bara, Musiki, Erken Cumhuriyet Dönemi, İcrâ, Yazı.

Abstract: In our paper, information was given about the years covered by the Early Republican Period by making inferences based on the period in which Kemal Emin Bara was born and lived, and the performance features within the artistic structure in this period were examined.

During the periods of its development, the Ottoman Empire patronized many local and foreign artists. However, in the recent times of the state, it has been seen that there has been change and transformation in the field of art, and with the declaration of the Republican regime, the need to make radical changes in the field of music, as in every field, arose as a requirement of being a nation-state. The musical heritage of the past remained in the background, and folk music, combined with polyphony, continued its existence in line with the wishes of the official ideology. This new attitude towards music shaped Kemal Emin Bara's thoughts.

This period is a period in which, on the one hand, the supporters of tradition, who want the continuation of the past life, are faced with, on the other hand, the supporters of reform, who are in favor of integration with the West and thus want to wash their hands of the past.

In the declaration, it was stated that Kemal Emin Bara exhibited a versatile personality and that she wrote articles in Turkish and Ottoman Turkish in different newspapers and magazines, and the performance characteristics of the Early Republican Period were conveyed.

Keywords: Kemal Emin Bara, Music, Early Republican Period, Performance, Writing.

GİRİŞ

Yaşamı

Kemal Emin Bara 1875'te İstanbul'un Şehzadebaşı semtinde doğar. 1908'de Bahriye Nazırlığı da yapan Mehmed Emin Paşa'nın oğludur. İlk eğitimine Bebek'teki bir okulda başlar. Soğukçeşme Askeri Rüştiyesi'nden sonra Kırklareli'de İdadi 'ye devam ettiyse de babasının Yemen'e atanmasıyla eğitimi kesintiye uğrar. Yemen'de Teğmen rütbesiyle ordunun levazım şubesinde görev yapar. Beyrut'ta Fransız Koleji'nde lise eğitimini tamamlayarak, Fransız Tıp Fakültesine devam eder. Ülkede askeri ve siyasi durumun stabil olmaması ve Balkan savaşlarının başlamasıyla, tıp eğitimini yarıda bırakarak subay olarak orduya yazılır.²⁴

²⁴ Yılmaz Öztuna, "Türk Musikisi Ansiklopedisi", Milli Eğitim Basımevi, 1969, s.97.

Kemal Emin Bara'nın yaşamı, birçok siyasi, ekonomik ve kültürel değişimin yaşandığı bir döneme rastlar. Osmanlı Devleti'nin ardından yeni Türkiye Cumhuriyeti'ne zorlu bir ekonomik ve sosyal yapı devredilir. Dış borçlar, savaşların yıkıcı etkileri, toplumsal kaos gibi mirasları yüklenen yeni Türk Devleti'nde Mustafa Kemal Paşa önderliğinde gerçekleştirilen bir dizi kalkınma hamlesi, sağlam temeller oluşturmak amacıyla kararlılıkla uygulanır.

Osmanlı Devleti'nin tasfiyesiyle, yeni kurulan devletin ilkeleri doğrultusunda her alanda olduğu gibi müzik konusunda da değişim ve dönüşüm yaşanır. Erken Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ulus-devlet olmanın bir gereği olarak Osmanlı döneminden kalan miras geri plâna itilerek Batı müziği etkileri ülke gündemine girmeye başlar.²⁵ Sanat konusunda uygulanan bu yeni açılımlar, bazı kesimlerce memnuniyetle kabul edilse de bazı kesimler tarafından eksik ve yanlış bulunmuştur. Bu dönem, Kemal Emin Bara'nın yaşamında ve eserlerinde kendini göstermektedir.



Kemal Emin Bara

Bara, Fransızca ve resim öğretmenliği yanında, şair, yazar, eleştirmen, ressam, heykeltıraş ve aktör olarak dönemin entelektüelleri arasında

²⁵ Nazlı Usta, “*Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Türkiye’de Müziğin Dönüşümü*”, Erciyes İletişim Dergisi, C.1 (4), s.108, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/5863/77603>, Erişim Tarihi: 23.05.2022.

yerini alır. 10 Nisan 1957’de, 82 yaşında İstanbul’da vefat eder, Kozluca mezarlığına defnedilir.²⁶

Eserleri

Kemal Emin Bara, aldığı eğitimler ve bulunduğu farklı ortamlarla şekillenen gençlik tecrübelerinin birikimiyle, yetişkinlik yıllarında da çok yönlü bir portre çizmeye devam eder. Özellikle sanat ve dil alanında kendini geliştirir; çok yönlülüğün bir tezahürü olarak entelektüel zevkler edinir. Fransızca, Arapça ve Farsça’ya olan hâkimiyeti, farklı kültürlerin eserlerini özümsemesini sağlar. Çeşitli illerde resim ve Fransızca öğretmenliği yapan Bara, Türkçe’ye oyunlar çevirir, senaryo yazar, tiyatro ve filmlerde rol alır. Müzik bilgisi, güfteleri, besteleri, yazıları, eleştirileri ile gazete ve dergilerinde yer alır.

Bara, Fransız ve Yunan edebiyatından çeviriler yapmıştır. Kapatma (1912), İzmirli Kız (1920), Kırıl Edip (1932), Demirciler Grevi (1932), Kadın Değil Baş Belası (1939), Saadet Perdesi (1940), bunlardan bir kısmıdır.

Bara, güftelerinin bir kısmını kendi bestelediysen de Fahri Kopuz (1882-1968), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Rüştü Eriç (1914-2007) gibi diğer bestekarlar tarafından şarkı ve kâr formlarında bestelenen güfteleri de vardır.²⁷ Bu güftelerden bir kısmı TRT repertuvarına alınmıştır.

Bara’nın şarkı, türkü, beste ve saz eseri formunda besteleri vardır. Sanatın birçok alanında olduğu gibi, sinema alanında da çalışmaları olan ve Bara’nın oyuncu olarak kadrosuna girdiği “Himmat Ağa’nın İzdivacı (1916), Türk sinemasının uzun metrajlı, ilk konulu filmidir. 1869’da Ahmet Vefik Paşa’nın Molier’e ait “Zor Nikah” adlı oyunundan yaptığı tercüme üzerine kurgulanmıştır. “*Filmde Benliyan topluluğunun oyuncularının yanı sıra Ahmet Fehim, Behzat Butak, Kemal Emin Bara, İ. Galip Arcan da rol almışlardır.*”²⁷ Bara, Kanlı Taşlar (1948), Dinmeyen Sızı- Sonsuz İzdirap (1949), Fato- Ya İstiklal Ya Ölüm (1949), Üvey Baba (1949) filmlerinde de görev almıştır.

²⁶ Öztuna, “Türk Musikisi Ansiklopedisi”, s. 97.

²⁷ Erman Şener, “İlk Filmlerimiz.” S.85. Dergipark: <https://dergipark.org.tr/en/download/articlefile/149974>, Erişim Tarihi: 05.02.2022.

Yazıları

Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarında, sanatın hemen her dalıyla ilgili gözlemlerini aktarır. Eksikliklerin giderilmesi, ıslah fikirleri ve dünyadan benzer alanlardaki gelişmeler gibi konularda bir bilinç oluşturmaya çalışarak zaman zaman yergileriyle polemiklere girer, ömrünün büyük bir kısmını bu konulara hasreterek geçirir. Bara, 1912'de "Yirminci Asırda Zekâ" Dergisi, 1918-20'te "Temâşâ" Dergisi, 1924'te İzmir'de yayımlanan "Sadâ-yı Hak" Gazetesi, 1926'da "Vakit" Gazetesi, 1927'de "Fikirler" Dergisi, 1939'da "Yeni Türk" Dergisi, 1942'de "Cumhuriyet" Gazetesi, 1942-1943'de "Türk Tiyatrosu" Dergisi, 1943-1946 arasında "Son Posta" Gazetesi, 1947-1950 arasında "Türk Musikisi Dergisi", 1949-1956 arasında "Musiki Mecmuası"nda, yazılar kaleme alır. Bu yazılar; sanat, tiyatro, polemik ve musiki ve yazıları başlığı altında incelenebilir.

3.1. Sanat Yazıları

Bara'nın sanat yazıları, eğitim ve sanat ilişkisi, fotoğraf, resim sergileri, sanatkarın özellikleri, çocuk resimleri, heykeltıraşlık, müzeler ... vb hakkındaki görüşlerinden oluşur. Bara, "*Sanat zevkini yaratılıştan almamış olan insanları sonradan ressam, heykeltıraş ve şair yapmaya uğraşmak boşuna bir çabadır.*"²⁸ fikrini savunur. Sanat duygusu ile doğanlar ilk adımlarında taktirsizlikle karşılaşsalar bile, gelişen bir varlık olduklarını kanıtlamakta gecikmeyeceklerdir. Sanatta millî hüviyetin ortaya çıkması, Bara'nın yazılarında ele aldığı bir diğer husustur. Barbaros Abidesi'nin açılması üzerine kaleme aldığı yazıda "*Şahsi hüviyeti tahakkuk etmemiş bir san'at adamında millî duygu aramak da beyhudedir.*"²⁹ diyerek sanatkarların taklitten kurtulduklarında, kişisel ve millî kimliklerinin belirginleşeceğini savunur.

"*San'atta varlığı yaratan muhittir*"³⁰ fikrini ortaya koyan Bara, sanatçının kayda değer şaheserler yaratabilmesi için kuvvetli bir kültürel birikime sahip olması gerektiğini ifade eder. O'na göre Doğu toplumlarındaki

²⁸ Kemal Emin Bara, "San'atkâr, San'atkâr Olarak Doğan Sonradan Zorla Olmaz", Son Posta, 25 Şubat 1944, s. 4-6.

²⁹ Kemal Emin Bara, "Barbaros Âbidesi Dolayısıyla San'atta Milliyet", Son Posta, 20 Nisan 1944, s.4.

³⁰ Kemal Emin Bara, "San'at ve Muhit", Son Posta, 17 Temmuz 1944, s.4.

en büyük eksiklik, muntazam tedrisatlı okulların olmayışıdır (Bara, 17 Temmuz 1944: 4). Oysa düzenli bir eğitime tabi tutulmuşlar arasında çok değerli şahsiyetler yetişmiştir. “*Bir memlekette umumi irfan barometresi bozuk hava göstermeğe başladı mı, vaktile mevcud olan san’atin de her gün bir parça daha düştüğü görülür.*”³¹ ifadesine yer verir.

Tiyatro Yazıları

Bara, tiyatro hakkında yazdığı yazılarda farklı disiplinler ve tiyatro arasında karşılaştırmalar yaparken, yurt dışı tiyatro etkinlikleriyle ilgili de yorumlarda bulunur, “Temaşa” dergisinde yazılar kaleme alır. Dergide yayımlanan

“Sahne Musikisi” adlı yazısında Bara, tiyatrodaki musikinin taşıdığı öneme vurgu yaparken, ülkede bu konuda pek mesafe katedilmediğini şu sözleriyle ifade eder: “*Fenni ve ilmi cihetini şimdilik bir tarafa bırakarak yalnız şu noktalardan tetkik edecek olur isek şark mûsikîsinin halihazır mateessüf [üzülerek] bu metanet-i ifadeyi [sağlam ifade] gösteremiyor.*”³²

Yazının sonlarında Bara, sazlarıyla, tekniğiyle, Batı’nın sahne musikisinde gösterdiği gelişmişliğin bir anda kendiliğinden olmadığını; bir sürecin sonunda gerçek başarıya ulaşılableceğini belirtir. Bizim musikimizin de böyle bir ivmeyi yakalayabileceğini savunur. “*O güzel (Nay) neden flütten kıymetsiz olsun, kemençe neden kemanın derke-i kuvvetine çıkamasın?*”³³ sözleriyle, musikinin ilerlemesi üzerine çaba sarf edildiğinde, ortaya çıkacak eserlerin iftiharla yabancılara sergilenebileceğini ifade eder (Bara, 1 Şubat 1920: 3). Yazılarında tiyatro ve sanat eserleri karşısında eleştirel bakışın nasıl olması gerektiğine dair fikirlerini aktaran Bara, yaşadığı dönemde tenkitten anlaşılanın “yıkıp dökmek” olduğunu dile getirir. İleri gidildiğinde, ustaları rencide eden ve yeni yetişmekte olan sanatçıları tereddüde düşüren tenkidin, olumlu bir etkisinin olamayacağını savunur (Bara, 6 Mart 1944: 4). “*Tenkidin faydası san’atkarı zedelemek değil, halka o eserin anlaşılmayan taraflarını göstermektir.*”³⁴ cümlesiyle münekkidin [eleştirmen] yapması gereken asıl işin, eserin kapalı taraflarını

³¹ Bara, “*San’at ve Muhit*”, s.4.

³² Kemal Emin Bara, “*Sahne Mûsikîsi*”, Temaşa Dergisi, 1 Şubat 1920, S. 19, s.3.

³³ Bara, “*Sahne Mûsikîsi*”, s.3.

³⁴ Kemal Emin Bara, “*Tenkide Münekkide ve “Cimri” ye Dair*”, Son Posta, 6 Mart 1944, s.4.

işaret ederek, anlaşılmayan hususların çözümüne dair bir fayda sağlamak olduğunu savunur.

Polemik Yazıları

Kemal Emin Bara, 1924-1926'da bazı polemiklere de karışmış, bu doğrultuda eleştiri yazıları kaleme almıştır. Bunun en bariz örneği, 1924'te bestekar Recep Hayri Bey³⁵ (1893-1979) ile arasında geçen musiki konulu yazar atışmalarıdır. Bu yazılar, Kemal Emin Bey tarafından "Sadâ-yı Hak", Recep Hayri Bey tarafından ise "Âhenk" gazetelerinde yayımlanmıştır.³⁶

İki yazar arasındaki tartışma, Kemal Emin Bey'in İzmir Türk Ocağı'ndaki "musiki" konulu konferansı sonrasında ortaya çıkmıştır. Tartışmayla ilgili olarak her iki yazar da eleştiri yazıları kaleme almıştır. Ulaşılabilen ilk yazı, Recep Hayri Bey tarafından Ahenk gazetesinde yayımlanan "Münâkaşât-ı Mûsikîyye" isimli makaledir. Recep Hayri Bey, "*Garb mûsikîsi bütûn azâmeti ile muhteşem bir Garb mûsikîsidir. Şark mûsikîsi de bütûn inceliğiyle nezih bir şark mûsikîsidir. Yeter ki biz bunun teâllisi için hizmetkâr ve nîgehân olalım.*"³⁷ cümlelerini sarfeder.

Kemal Emin Bey, makaleye "Son Cevap" başlıklı makalesiyle karşılık verir. "*Peşrevinden semaisine kadar dûcâr-ı sudâ [baş ağrısı] olmaksızın bir fasıl dinleyebilecek bir kafa bu asırda ancak balkabağından masnu' [yapılmış] olmalıdır. (...) Bu halde bulunan bir sanat çorbasından Lahor şalı çıkmaz ya, çıkacak şey mevcutların birçoğu gibi mutbah paçavrasıdır. Buna bir kıymet verip de başına sarabileceklere mübarek olsun!*"³⁸

Musiki atışmaları, Recep Hayri Bey'in "Bir Sâhife-i Mûsikî" adlı makalesiyle devam eder. Kemal Emin Bey'in cevaben yazdığı son makale ise "Mûsikî Bahsine Bir İki Söz Daha" ismini taşımaktadır.

Bara'nın karıştığı bir diğer polemik ise Rauf Yekta Bey ile aralarında geçen yazışmalardır. Musa Süreyya Bey'in "Milli Musikimiz Nasıl Vücuda Gelecek?" başlıklı yazısıyla başlayan Şark ve Garp musikisi tartışmalarına Refet Süreyya Hanım, Kemal Emin Bey ve Rauf Yekta Bey de dahil

³⁵ Ocak 1935'te "Soyadı Kanunu" nun yürürlüğe girmesiyle Recep Hayri Bey, "Yenigün" soy ismini almıştır.

³⁶ Osmanlı Türkçesi ile yayımlanan makalelerin orijinaleri, APİKAM'da bulunmaktadır.

³⁷ Recep Hayri Yenigün, "Münâkaşât-ı Mûsikîye", Âhenk, 24 Mayıs 1924, s.1.

³⁸ Kemal Emin Bara, "Son Cevâb", Sadâ-yı Hak, 4 Haziran 1924, s.2.

olmuşlardır. Kemal Emin Bey'in Vakit Gazetesi'nde Ocak 1926 tarihli "Musikimiz var mıdır?" başlıklı makalesinde "(...) *bu şehir musikisi bu ince saz, bu gazel, hülasa ibtidai insanların Afrika vahşilerinin nağmesi olan bu seslerden her vakit nefret ettim, nefret ediyorum*"³⁹ sözlerini sarfetmiştir. Rauf Yekta Bey, Şubat 1926'da "Milli Musikimiz Yok mudur?" makalesiyle "(...) *milli musikimiz mevzu bahis olunca bir cereyan-ı efkâr içinde kalıyoruz*"⁴⁰ diyerek tüm Garp musikisi savunucularına cevaben Türk Musikisi Müzeyi Kaldırılmaz, Musikimiz Lehinde Yanlış Fikirler" başlıklı yazılar kaleme almıştır. Bara, Mayıs 1926'ya gelindiğinde "Musikimiz Gayesine Vasıl Olmuştur" başlıklı yazıyı kaleme alarak eleştirilere kendi cephesinden cevap vermiştir.

Musiki Yazıları

Kemal Emin Bara'nın yaşamına musiki açısından baktığımızda, anlayış ve düşünüş olarak farklı şekilde algılandığı iki dönemden bahsetmek mümkündür. İlki Türk musikisi ve müntesiplerine yönelttiği eleştirilerle bir Türk musikisi karşıtlığı dönemi", ikincisi ise Hüseyin Sadettin Arel ile tanışmasıyla başlayan, Türk musikisinin aslına vakıf olduğu dönemdir. Kemal Emin Bey'in musiki yaşantısının ilk karşıtlık kulvarı, -Türk musikisi hakkında önyargı geliştirmesine neden olan- zamanın musiki anlayışı ve bu musikinin piyasada arz ediliş biçiminden kaynaklanmaktadır. Hüseyin Sadettin Arel ile tanışmasından sonra, arkadaş olurlar ve Türk musikisine karşı takınmış olduğu tavır değişir (Cevher, 2018). Asıl meselenin musikin derinlemesine tetkiki ve kaliteli bir sunumla halka yansıtılması olduğunu düşünür. Bu düşüncelerini de birçok platformlarda çekinmeden dile getirir. "*Kıymetsiz eserleri okuyup ta halkın böyle istediğini ileri sürmek iddiası hiç kabule şayan değildir.*"⁴¹ sözüyle de musikimizin seçkin örneklerinin göz ardı edilip, edebî ve sanatsal açıdan değer taşımayan şarkların ön plana çıktığını savunur. Kemal Emin Bara'nın, Erken Cumhuriyet Dönemi musiki anlayışını, eksikleri, yanlışları ve güzellikleriyle kendi cephesinden dile getirdiği ilgili -ulaşabildiğimiz- yazılarından ilki, 1918-1920'de yayımlanan, "Temaşa" dergisindeki "Sahne Musikisi" adlı yazıdır. Ardından İzmir'de yayımlanan "Sada-yı Hak" Gazetesi, "Vakit" Gazetesi,

³⁹ Kemal Emin Bara, "Musikimiz Var mıdır?", Vakit, 23 Kanunisani 1926 s. 3.

⁴⁰ Rauf Yekta, (). "Milli Musikimiz Yok mudur?" Vakit, 13 Şubat 1926 s. 5.

⁴¹ Kemal Emin Bara, "Konser Nedir?", Son Posta, 4 Şubat 1944, s. 4.

“Musiki Dergisi”, “Musiki Mecmuası”, “Yeni Türk” Mecmuası ve “Güzel Sanatlar” köşesinde kaleme aldığı yazılarıyla “Son Posta” Gazetesi’nde de musiki ile ilgili fikirleri yayımlanmaya devam etmiştir. Türk musikisinin ıslahı, eğitim meselesi, konserler, fiziki şartlar, sanatçıların özellikleri gibi konularda görüşlerini paylaşmıştır.

Yazılarında sıkça musiki ve edebiyat ilişkisine değinen bestekar, eserlerin okunuşunda edebî kurallara riayet edilmemesinden şikayetçidir. Bunu şu sözleriyle ifade eder: “*Her iki sanat da belagat ve ahenge dayanır. Şarkı söylemek bir edebî manzume-i mûsikî ile ifade demektir. Bağır-çağır okuduğu bir manzumenin mânâsına muttali’ olmayan bir hanende söylediği sözün ne demek olduğunu fark etmeyen bir hatip gibi acıklı vaziyete düşer.*”⁴² Bara, “*San’atta yalnız o san’atin tekniğini bilmek kâfi değil, malzemesinin cinsini, nev’ini, maddesini anlamak da gerektir.*”⁴³ diyerek edebiyat ve musikimizin birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğuna vurgu yapmaktadır. Musikinin eğitimle ilgili yönü, Bara’nın yazılarında çokça ele aldığı diğer bir husustur. “Konservatuvarda Serbest Musiki Dersleri” başlıklı yazısında “*Musikişinaslarımız iki zümreye ayrılmıştır: Türk musikisi muhibleri; garb musikisi taraftarları. Bu iki zümre birbirlerine daima neyzen bakışile bakarlar.*”⁴⁴ ifadesiyle ülkede birbirine karşıt iki cenahın bulunduğunu ifade eder. O’na göre en büyük sorun, bu iki zümrenin birbirini yeterince dinlememesi ve karşılıklı olarak birbirlerinin kusurlarını bulmalarıdır. Bu iki cenahın akliselimde birleşmesi ise ancak bütünleştirici bir eğitimle mümkün olabilir. Bara, buna örnek olarak Hüseyin Sadettin Arel ve O’nun eğitim verdiği konservatuvar statüsündeki kurumu örnek olarak göstermektedir (Bara, 18 İkincikânun 1944: 4).

Bara “*Okullarımızda en az ehemmiyet ve kıymet verilen iki ders vardır: Resim ve mûsikî.*”⁴⁵ diyerek sanat eğitiminin, -Erken Cumhuriyet Dönemi’nde- eğitimin ilk kademelerinde de yetersiz olduğunu ifade eder. Oysa teknik olarak iyi donatılmış, zengin bir malzeme içeriğine

⁴² Kemal Emin Bara, “Musiki ve Edebiyat”, Musiki Mecmuası, 1 Eylül 1956, Sene.8, No.103/9, s.264.

⁴³ Musiki ve Edebiyat”, Son Posta, 28 Mart 1944, s.4.

⁴⁴ Kemal Emin Bara, “Konservatuvarda Serbest Musiki Dersleri”, Son Posta, 18 İkincikânun 1944, s.4.

⁴⁵ Kemal Emin Bara, “Mekteplerimizde Resim ve Musiki Dersleri”, Son Posta, 23 Mayıs 1944, s.4.

sahip sanat derslikleri; idareci ve veliler gözünde değer taşıyan bir sanat eğitimi, çocukların bu yöndeki ilgisini geliştirecek ve daha farklı noktalara taşıyacaktır (Bara, 23 Mayıs 1944: 4).

Kemal Emin Bara, musikinın ıslahı konusunu ele aldığı yazılarında, musikimizin eleştiriye konu olmuş yanlarının, derinlemesine bir tetkik ve gayretle, yeni bir anlayışla düzenlenebileceğini ileri sürer. Musikimizi, çok sesli bir özellik kazandırarak ıslah etmeye çalışmak, neticesiz bir çabadır. Bunu da kendisiyle yapılan bir röportajda “*Türk musikisinin öyle ıslaha ve baştan tanzime muhtaç olduğunu bilmiyorum.*”⁴⁶ diyerek ortaya koyar.

Bara, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde gazete ve dergilerde yayımlanan musiki konulu yazıları, eleştirel bir bakış açısıyla irdeler. Bu yazılara karşı kalemini ustaca kullanır. Bara’ya göre iddia edilenin aksine, Batı musikisi ile bestelenmiş parçalarda Türkçe’nin yapısı tamamen bozulmakta, prozodi kusurları ortaya çıkmakta, eser kendi hüviyetini kaybetmektedir (Bara, 9 Haziran 1944, 4-8). Kendi deyimiyle “*zarfı mazrufuna uymayan bir acube!*”⁴⁸ ortaya çıkmaktadır. Bara, musikimize “Şark musikisi” ya da “alaturka musiki” isminin verilmesine de şiddetle karşı çıkar. Avrupa’da icrâ edilen müziklerin, kökenine göre Fransız, Alman, Rus, İtalyan müziği olarak isimlendirilmesine karşın; Türk kültürünün bir mahsulü olan Türk musikisinin, bütün şarka ait olduğu kabul edilerek milliyetsizliğe büründürülmesi onu rahatsız etmektedir. Dizileri, makamları ve tüm özellikleri ile Türklere ait olan bir sanatın ismi, Türk musikisinden başka bir şey olamaz (Bara, 9 Haziran 1944: 4-8). Bara, Türk müziğinin kaynağının Bizans,

Arap ve İran müzikleri olduğu ve hakiki Türk musikisinin türküler olduğu görüşüne karşı çıkar. Musiki Mecmuasında yayımlanan Arel’e ait “Türk Musikisi Kimindir?” başlıklı seri makalelerdeki ilmî etüdlerin okunmasını önerir. Halk müziği konusunda da “(...) *Garp musikisi ile Türk musikisi ilmi esaslar bakımından bazı mühim ayrılıklar göstermektedirler. Halk musikisi ise Türk musikisinden ayrı bir şey değil, bu meyvanın biraz ham kalmış tarafıdır.*”⁴⁷ sözleriyle ıslahın, bozmakbaşkalaştırmak-olmadığını dile getirir. Muhtelif yazılarda, Türk musikisinin Anadolu’nun

⁴⁶ Kemal Emin Bara, “*Tesadüfî Bir Ropörtaj*”, Musiki Mecmuası, Sene.3, No.35, 1 Ocak 1951, s.21. ⁴⁸ *Türk Musikisinin Anlaşılmayan Tarafı*, Son Posta, 9 Haziran 1944, s.4-8.

⁴⁷ Kemal Emin Bara, “*Yeni Seslerden Biri*”, Musiki Mecmuası, Aralık 1951, Sene.4, No.46, s.2326.

köylerinden çıkmış bâkir bir musiki olarak nitelendirildiğini belirten Bara, bu musikinın Batı'nın sanat tekniği ile düzenlenip ortaya farklı bir güzellik çıkarılmak istendiğini ifade eder. Böylelikle Türk musikisi yalnızca türkülerle indirgenmektedir. Oysa köy türküleri makam ve usûl itibarıyla şehir musikisinden en ufak bir fark bile göstermez. Halk türküleri ve şehir musikisinin birbirinden tamamen farklı şeyler olduğunu düşünmek, ancak bir bilgisizlik ürünüdür. Bu durum, kendi öz dilini kullanmadaki beceriksizliği, Avrupa'ya öykünen davranışları ile millî kültür ve geleneklerden kendini soyutlamış bir Anadolu çocuğunun züppe tavırlarını akla getirmektedir (Bara, Şubat 1939: 90-91).

Bara, eleştirdiği bir başka yazıda “Batı müziği ekseninde bestelenen eserlerin Avrupa’da beğeniler aldığı ve ülkedeki birkaç sanatçı dışında dinlenilebilecek kimse olmadığı” görüşlerine karşı çıkar. Aynı şekilde müziğimizin “meyhane müziği” ya da “anason kokan bir musiki” olarak adlandırılmasını da doğru bulmaz. “*Bugün bazılarının (sarhoş eğlencesi) namını taktıkları mûsikîmiz, yalnız çaydan, kahveden başka içilecek bir şey bulunmayan gazinolarda, Tatyos’un Kemani Memduh’un fasıllarında dindaranane bir sükutla dinlenirdi.*”⁴⁸ cümlesini sarfeder. Avrupâî kafaya sahip gençlerin müziği ilerletmek şöyle dursun, taşıyıp incitmekten geri durmadıklarını ileri süren Bara, bu durumun aksine, gayrimüslim zevatın müziğimize daha büyük kıymet verdiğini ifade etmektedir (Bara, 3 Nisan 1944: 4).

Tek sesli olarak lanse edilen müziğimizin, Batı'nın çok sesli icrâsı karşısında hiçbir kudreti olamayacağı savunulan bir yazıda Bara'nın en çok takıldığı nokta ise hakarete varacak niteliklerdeki sözlerdir (Bara, 1 Şubat 1951: 19). Türk musikişinaslarının dede yadigarı üzerine abanmış parazitler olarak adlandırılıp, musikimizin kanayan bir yara olarak lanse edilmesi, ona şu sözleri söyletir: “*Musikimizin tedavisi için tavsiye edilen doktorların kliniğinde tedavi edilerek çıkanları gördük. Halk türküleri motiflerine garb tekniğini aşılayarak onları cami ile kilise arasında kalmış bir ibadet şaşkınlığına döndürdüler.*”⁴⁹ Bara, İstanbul’un çeşitli semtlerindeki meşkhanelerden bahisle, nazârî ve uygulamalı meşkler yapıldığından söz eder. “*(Türk musikisi nazariyatı) gibi mufassal ve mükemmel bir eseri hiçbir menfaat gözetmeksizin yorucu bir gayretle vücuda getiren Doktor Suphi*

⁴⁸ Kemal Emin Bara, “*Türk Musikisi*”, Son Posta, 3 Nisan 1944, s.4.

⁴⁹ *Bir Tane Daha*”, Musiki Mecmuası, 1 Şubat 1951, Sene.3, No.36, s.19.

*Ezgi üstadımız bu sözümüzün sıhhatine en canlı delildir.*⁵⁰ sözleriyle de musikiye hâkim kıymetli üstadların, meşkhanelerde menfaat beklemezsizin çalışan hocalar olduğunu savunur.

Bara, üstün bir musiki kabiliyeti gerektiren konserlerde sazın ve sesin niteliğinden ziyade, saz ve sesi kullanma becerisinin önemli olduğundan söz eder. “*Konsertist, halka takdim edeceği eserin kıymetini icaz (şşırtıcı) derecesine getirmiş olduğunu iddia eden bir san’atkar demektir; yoksa çalgılı kahvelerde mırıldanılan avampesend malayanileri kıymetli bir mal imişler gibi laübaliyane sunan değil...*”⁵¹ diyerek “eserlerin sunumunda laubalilik, konserlerde asla bulunmaması gereken avamlık ile eşdeğerdedir” fikrini savunur. Eserleri seslendiren hanendelerin, eserin notasına bakarak icrâ etmelerinin göz zevkini bozan unsurlardan biri olduğunu, işinin ehli bir sanatçının notaya ihtiyacı olmayacağını savunur.

Bestekâr, “*San’atkâr halkın mürebbisi (eğitici) olmalı, dalkavuğu değil.*”⁵² sözüyle konserlerde alelade şarkıların seslendirilmesinin konser tanımıyla eşleşmediği; halkın seviyesine inmekten, onların sanat seviyesini yukarılara çıkartmanın elzem olduğunu ifade eder.

Bara, yazılarının bir kısmında izlediği konserler ile ilgili değerlendirmelerini aktarır. “*Radyolarımızın milli musikimize gösterdiği ihmale rağmen -hattâ ecnebiler de dahil olmak üzere- anfiteatrın o geniş salonu hıncahınc dolmuştu.*”⁵³ diyerek halkın Türk musikisine susamış olduğu ve sahip çıktığının altını çizer (Bara, 6 İkincikânun 1944: 2). Bara, izlediği konserlerdeki bazı hanendelerin icrâlarını değerlendirdiği yazılarında, eleştirel tavrını devam ettirir. “*Birçok hanendelerimizde garip bir itiyat var: Şarkı güftelerini huruf imlâsına sadakatle okumak.*”⁵⁴ “Huruf imlâsı” olarak tanımladığı, musikideki icrâlarda ifrata kaçan hususlardır. Şarkı sözlerinin kelime yapısının bozularak İstanbul Türkçesine aykırı bir kullanımın yerleşmiş olduğunu ve bu alışkanlıktan vazgeçilmesi gerektiğini savunur. Hanendelerin “Yakışmıyor” kelimesini “yakışmıyor”, “ağlıyor”

⁵⁰ Kemal Emin Bara, “*Konservatuvar Klâsik Türk Musikisi Konserleri*”, Son Posta, 6 İkincikânun 1944, s.2.

⁵¹ Bara, “*Konser Nedir?*”, s.4.

⁵² Bara, “*Konser Nedir?*”, s.4.

⁵³ Bara, “*Konservatuvar Klâsik Türk Musikisi Konserleri*”, s.2.

⁵⁴ Kemal Emin Bara, “*Konservatuvar Türk Musiki Heyetinin Bu Yılki Son Konseri*”, Son Posta, 7 Nisan 1944, s.4.

kelimesini “ağlıyor” şeklinde ifade ettiklerini söyleyen Bara, solistlerin softa şivesi ile bağrımlarının kulakları ne derece rahatsız ettiğinden yakınmaktadır. Konservatuvar heyetinin icrâlarında ise bunun aksine, kaliteli bir icrâ söz konusudur. Konserlerdeki musiki heyetlerinin oluşumu konusunda da eksiklikler gören Bara, “*İstanbul gibi çalanı çığıranı bol bir memlekette konservatuvarın gösterdiği bütün gayretlere rağmen, noksansız bir heyetin teşkil edilmemesi, Türk musikisi icrâ heyetini tıpkı kasası içinde aklıktan ölen milyardere benzetiyor!...*”⁵⁵ diyerek tepkilerini dile getirmekten geri durmaz. Bara, “Bir ülkede konserlerin verilebileceği binalar özenle imar edilmiş ve gerekli özelliklerle donatılmış olmalıdır” düşüncesini savunur. Bu fikrini şu sözleriyle destekler: “*Konser salonu mimarisinin hususî bir tekniği vardır. Bilmem hangi kalfa tarafından gelişmiş güzel yapılmış bir bina, dinleten ve dinliyenleri muazzap etmekten başka bir işe yaramaz.*”⁵⁶ Bara, sanatın daima güzellikleri yansıttığına vurgu yaparak, icrâ eden kadar, arz edilen kitlenin de sanatı anlamasının önemli olduğunu vurgular. “*Anlamıyan bir zümreye arzedilen herhangi bir san’at eseri heder olmuş demektir.*”⁵⁷ sözüyle bilgi sahibi olmanın, sanatsal yaratımları anlama yolundaki etkisini belirtir. Batı’da yetişen bazı sanatçıları örnek vererek, uygun şartlar altında yeteneklerin bir dehaya dönüşeceğini, ancak, koşulların yetersizliği durumunda böylesine üstün yeteneklerin yol kenarındaki bitkiler gibi ayaklar altında ezileceğini savunur (Bara, 1 Mayıs 1948: 1-20).

Bara’ya göre terakki ancak sanatla mümkün olabilmiştir. “*(...) Bir memleket halkını temdin etmek san’at anlayışını artırmakla ancak husul bulacaktır.*”⁵⁸ Yaşadığı zaman diliminde, sanat adamlarının gösterdiği, yüzyıllarca öncesinden gelen sanatın kıymetini göz ardı eden tavır ile mesafe katetmek mümkün değildir. “Halkı önüne katan sanat, maalesef yokuş aşağı gitmektedir.” görüşünü şu cümlelerle ifade eder: “*(...) bu güfte fazla edebidir, bu beste çok klasiktir halk anlamaz iddiası ile öyle adi öyle kıymetsiz şeyler ortaya atılıyor ki, bir az musiki anlayanların zevkini*

⁵⁵ Kemal Emin Bara, “*Konservatuvarın Klâsik Musiki Konseri*”, Son Posta, 9 Mart 1944, s.4-7.

⁵⁶ Kemal Emin Bara, “*Tarihî Türk Musikisi Konserinde*”, Son Posta, 1 Mart 1945, s.5-6.

⁵⁷ Kemal Emin Bara, “*San’at ve Halk*”, Türk Musikisi Dergisi, 1 Mayıs 1948, C.1, S.7, s.1-20.

⁵⁸ Kemal Emin Bara, “*Halk ve Sinaa*”, (Cilt 3), Türk Musikisi Dergisi, 1 Kasım 1949, S.25, s.5.

*rencide etmekten başka bir değeri yok.*⁵⁹ Bara, sahne sanatkârının taşıması gereken birçok özellik olduğunu ifade eder. Bunlardan belki de en önemlisi, sözün mânâsını bilmesi, dili etkin bir şekilde kullanması, kullandığı dilin edebiyatına vakıf olması ve kendi sanatsal zevkini geliştirebilmesidir. Sanatkârın kendi anlamadığı ve zevk almadığı bir eserin mesajını, musiki dili ile seyirciye aktarması mümkün değildir. Eserin niteliğine göre; acı, sevinç, korku, heyecan gibi duygular, seste uygun bir ahenk ile yansımali; seçilen güfteye uygun bir makam belirlenerek, prozodi hatalarından mümkün olduğu kadar uzak durulmalıdır (Bara, Nisan 1950: 1-19).

Sanatkârların, toplumun önderleri olması gerektiğini savunan Bara, *“Bir yığın bilgisizlerin alkışları ile koltuğu kabaran san’atkar, bilse ne zavallı bir mahluktur. (...) Anlaşılsın fikri ile san’ati halka indirmek değil, halkı san’atin şahikasına çıkarmak ma’rifettir, ve lazımdır.”*⁶⁰ diyerek tezini güçlendirir. Bestekâra göre sanatçı vakur olmalı ve ortaya nasıl bir sanatsal ürün koyduğunun farkında olmalıdır. Eserlerin icrâsından sonra kopan alkış tufanı, her zaman iyi bir şey yapıldığını ortaya koymaz (Bara, 1 Mayıs 1948: 1-20). Bilgi ve tecrübeyle donanmış bir izleyici kitlenin mütevazı alkışları diğerine yeğdir. *“San’ati medar-ı maişet telakki eden ressam bir boyacı, heykeltraş bir taşçı, bestekar yaygaracıdan başka bir şey değildir.”*⁶¹ düşüncesinde olan bestekâr, bu günübirlik menfaatlerin içerisinde boğulan kişilerin, kıymetli eserler ortaya koyamayacaklarını ifade eder. Sırf para kazanmak için kendi değerini düşüren, ilhamı göz ardı eden, dinleyicinin seviyesine inerek öğreticilik vasfını yitiren sanatçı, vazifesini suistimal etmiş bir günahkârdır (Bara, Aralık 1950: 1). Bara, musiki sanatının icrâ edilebilmesi için, güzel sesin yeterli olmadığını iddia eder. Çoğu hanende seslerinin güzelliğine dayanarak, okudukları eserlerin mânâsına vâkıf olmadan bazı güfteleri kendilerince değiştirir. Eserlerin içerdikleri anlam bozulmaya uğrar. Buna örnek olarak da “zerafet şairi” olarak adlandırdığı Nedim’in şu güftesini örnek verir: *“Sert oldu heva çıkma koyundan kuzucağım.”*⁶² mısraındaki “koyundan” kelimesinin yerine “sürüden” kelimesi geçirilmiş, “sert oldu heva çıkma sürüden kuzucağım”

⁵⁹ Bara, *“Halk ve Sinaat”*, s.5.

⁶⁰ Bara, *“San’at ve Halk”*, s.1-20.

⁶¹ Kemal Emin Bara, *“Sanat ve Menfaat”*, (Cilt 3), Türk Musikisi Dergisi, Aralık 1950, S.36, s.1.

⁶² Bara, *“Musiki ve Edebiyat”*, s.264.

şekline dönüşmüştür. Şüphesiz güftede ifade edilen varlık dört ayaklı değildir (Bara, 1 Eylül 1956: 264).

Bara, piyasada dillerden düşmeyen bazı çapraşık eserlerin varlığı yetmiyormuş gibi, sazende ve hanendelerin icrâsından kaynaklanan arızaların da müziğimize kötü bir şöhrat kazandırdığını savunur. İcrâlarda prozodi hatalarına da değinen Bara, eserlerdeki bazı kelimelerin son hecelerinin yakalanıp fazlasıyla -iki bin sekiz yüz elif miktarı- uzatmanın kötü bir alışkanlık olarak devam ettiğinin de altını çizmektedir (Bara, 1 Ağustos 1951: 169). Bara sözünü ettiği tahriflere rağmen musikimizin hâlâ ayakta oluşunu şu sözleriyle ifade eder: “*Garb musikisine bağlı olanlar dışarıdan Türk musikisi ile geçinenler içeriden yıkmaya uğraştığımız halde musikimiz el’an ayak üstünde durabiliyor.*”⁶³

Bara, Türk musikisinin, Türk konservatuvarından, yani kendi evinden kovulmasını eleştirirken, “*Şimdi badmest bir ayyaş, bir serseri gibi meyhane meyhane dolaşiyor. Bütün küül mübtelalarının uğradığı felaketle hüviyyetini, asaletini gaib etmeye başladı. Bu zeminde söylenen sözlerle kulaklar tıkandı, yazılan eserlere gözler kapandı.*”⁶⁴ diyerek, musikinin biçare duruma düştüğünü savunur.

SONUÇ

Kemal Emin Bara’nın çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazıları, müzik tarihi ve sosyolojisi açısından büyük değer taşımaktadır. Musikiye bakışın ve bu konudaki uygulamaların, icrâların dönemin perspektifinden değerlendirilmesi, tarafsız bir bakış açısı inşâ edilebilmesi açısından son derece önemlidir.

Dönem araştırmalarında, ilgili zaman diliminin hâkim dilini bilmek, Osmanlı Türkçesi, Fransızca- araştırmacılar için olmazsa olmaz niteliktedir.

Sebepler- sonuç ilişkilerinin yanında olayların süreci hakkında da bilgi edinilmeli, bütünsel bir bakış açısı yakalanmaya çalışılmalıdır.

Siyasi erkin sanat alanında aldığı kararlar, -her dönem- ülkelerin

⁶³ Kemal Emin Bara, “Musiki-yi Aliyyei Türkiyye”, Musiki Mecmuası, 1 Ağustos 1951, Sene.5, No.54, s.169.

⁶⁴ Kemal Emin Bara, “Musiki Konservatuvarımız Nasıl Olmalı?”, Yeni Türk Dergisi, Şubat 1939, S.74, s. 90-91.

sanata bakışı ve kültürel yönelimine güçlü bir şekilde etki etmiştir. Bara'nın yazılarına bakıldığında Konservatuvar'dan Türk müziği derslerinin kaldırıldığı dönemde, musiki faaliyetlerinin ancak piyasada icrâ edilebildiğine ve çaresiz duruma düştüğüne dair “*Şimdi badmest bir ayyaş, bir serseri gibi meyhane meyhane dolaşiyor. Bütün küül mübtelalarının uğradığı felaketle hüviyyetini, asaletini gaib etmeye başladı. bu zeminde söylenen sözlerle kulaklar tıkandı, yazılan eserlere gözler kapandı.*”⁶⁵ cümlesi dikkat çekicidir. Bu durum, musikide ve sanatsal yönelimlerde bozulma ve sapmalara sebep olmuştur. Osmanlı Devleti'nin son dönemleri-Tanzimat, Islahat, I. ve II. Meşrutiyet gibi Batılılaşma çabaları- ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde olduğu gibi zaman zaman sistemlerin değişmesi ve inkılâpların yapılması gerektiği bir gerçektir. Ancak yasakçı bir yaklaşımla ortaya konulan köklü değişimler, sanatsal faaliyetleri tanınmaz hale getirebilmekte ve ortaya çıkan boşluk; temelsiz, kuralsız, millî yapıya aykırı ve gündelik kaygıları konu edinen, sanatsal bir nitelik taşımayan-Bara'nın düşüncesiyle- “*zarfı mazrufuna uymayan bir acube!*”⁶⁶ ortaya çıkarmaktadır. Bunun önlenebilmesi için, ıslah çalışmaları ciddi bir tetkikin ve ileri görüşlü icraatların sonucunda gerçekleştirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Bara, K. E. (1 Şubat 1920). Sahne Mûsikîsi, Temaşa Dergisi, S.19, s.3.
- Bara, K. E. (4 Haziran 1924). Son Cevâb, Sadâ-yı Hak” s.2.
- Bara, K. E. (23 Kanunisani 1926). Musikimiz Var mıdır?, Vakıf, s.3.
- Bara, K. E. (Şubat 1939). Musiki Konservatuvarımız Nasıl Olmalı?, Yeni Türk Dergisi, S.74, s. 90-91.
- Bara, K. E. (6 İkincikânun 1944). Konservatuvar Klâsik Türk Musikisi Konserleri, Son Posta, s.4.
- Bara, K. E. (18 İkincikânun 1944). Konservatuvarda Serbest Musiki Dersleri, Son Posta, s.4. Bara, K. E. (4 Şubat 1944). Konser Nedir?, Son Posta, s.4.
- Bara, K. E. (25 Şubat 1944). Sanatkâr, Sanatkâr Olarak Doğar Sonradan Zorla Olmaz, Son Posta, s.4-6.

⁶⁵ Bara, “Musiki Konservatuvarımız Nasıl Olmalı?”, s.90-91.

⁶⁶ Bara, “Türk Musikisinin Anlaşılmayan Tarafı”, s.4-8.

Bara, K. E. (6 Mart 1944). Tenkide Münekkide ve Cimri ye Dair, Son Posta, s.4.

Bara, K. E. (9 Mart 1944). Konservatuvarın Klâsik Musiki Konseri, Son Posta, s.4- 7.

Bara, K. E. (28 Mart 1944). Musiki ve Edebiyat, Son Posta, s.4.

Bara, K. E. (3 Nisan 1944). Türk Musikisi, Son Posta, s.4.

Bara, K. E. (7 Nisan 1944). Konservatuvar Türk Musiki Heyetinin Bu Yılki Son Konseri, Son Posta, s.4.

Bara, K. E. (20 Nisan 1944). Barbaros Âbidesi Dolayısile Sanatta Milliyet, Son Posta, s.4.

Bara, “Türk Musikisinin Anlaşılmayan Tarafı”, s.4-8.

Bara, K. E. (23 Mayıs 1944). Mekteplerimizde Resim Musiki Dersleri, Son Posta, s.4.

Bara, K. E. (9 Haziran 1944). Türk Musikisinin Anlaşılmayan Tarafı, Son Posta, s.4-8.

Bara, K. E. (17 Temmuz 1944). San’at ve Muhit, Son Posta, s.4.

Bara, K. E. (1 Mart 1945). Tarihî Türk Musikisi Konserinde, Son Posta, s.5-6.

Bara, K. E. (1 Mayıs 1948). San’at ve Halk, (Cilt 1), Türk Musikisi Dergisi, S.7, s.1-20.

Bara, K. E. (1 Kasım 1949). Halk ve Sinaai, (Cilt 3), Türk Musikisi Dergisi, S.25, s.5.

Bara, K. E. (Aralık 1950). Sanat ve Menfaat, (Cilt 3), Türk Musikisi Dergisi, S.36, s.1.

Bara, K. E. (1 Ocak 1951). Tesadüfî Bir Ropörtaj, Musiki Mecmuası, S.35, s.21.

Bara, K. E. (1 Şubat 1951). Bir Tane Daha, Musiki Mecmuası, S.36, s.19.

Bara, K. E. (Ağustos 1951). Musiki-yi Aliyyei Türkiyye, Musiki Mecmuası, 1, Sene.5, No.54, s.169.

Bara, K. E. (Aralık 1951) Yeni Seslerden Biri, Musiki Mecmuası, Sene.4, No.46, s.23-26.

Bara, K. E. (1 Eylül 1956). Musiki ve Edebiyat, Musiki Mecmuası, S.103/9, s.264.

Cevher, M. H. (2018). Hüseyin Sadettin Arel'in İzmir Güncesi, Arel Sempozyumu Bildirileri. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını, 2018, s. 133-142.

Öztuna, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, s.97.

Rauf Yekta (13 Şubat 1926). Milli Musikimiz Yok mudur?, Vakit, s.5.

Şener, E. (tarih yok). İlk Filmlerimiz, S.85. Dergipark:

Usta, N. (2011). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de Müziğin Dönüşümü, Erciyes İletişim Dergisi, Cilt: 1 Sayı: 4, s. 107-117. Yenigün, R. H. (24 Mayıs 1924). Münâkaşât-ı Mûsikîye, Âhenk, s.1.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/149974>,

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/5863/77603>

ÜNİVERSİTELERİN REKTÖRLÜĞE BAĞLI GÜZEL SANATLAR BÖLÜMLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME VE ELEŞTİREL YAKLAŞIM

Dr. Öğretim Üyesi Ercan KILKIL

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü

Özet: 2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanunu'na göre; Bölüm: Amaç, kapsam ve nitelik yönünden bir bütün teşkil eden, birbirini tamamlayan veya birbirine yakın anabilim ve anasanat dallarından oluşan; fakültelerin ve yüksekokulların eğitim-öğretim, bilimsel araştırma ve uygulama birimidir. Anabilim dalı ve anasanat dalları bilim ve dallarından oluşur. Yüksek öğretimdeki çeşitli birimlerin ortak derslerini vermek üzere rektörlüğe bağlı bölümler de kurulabilir. Üniversitelerimizde Rektörlüğe bağlı bölümlerden biri de Güzel Sanatlar Bölümleridir. 90'lı yılların ortasına kadar bu bölümlerde ağırlıklı Müzik ve Resim sanatı üzerine öğretim elemanları istihdam edilerek, tüm akademik birimlerde Ortak Zorunlu dersler yürütülmüştür. Ders programları içerisinde zorunlu olarak yer verilen bu derslerin, doğal olarak bir faydası söz konusu olamamıştır. Günümüzde aktif olan bölüm sayıca çok azdır. Bir çok Üniversitemiz bu bölümleri kapatarak, pasif konuma getirmiştir. Aktif olanlarında amaç, fayda ve çıktı yönünden verimlilikleri tartışılır. Öğrenciler bir defaya mahsus Güzel Sanatlar Bölümlerinden bölüm dışı seçmeli kredili ders almaktadırlar. Tek bir yarıyıl da sanata dair eğitim almak, bireyi hedefe ulaştıramamaktadır. Bazı öğrenciler arasında ortalama yükseltmek için seçilen derslere dönüşmüştür. Bu bildiri Rektörlüğe bağlı Güzel Sanatlar Bölümlerine eleştirel bir yaklaşımda bulunmaktadır. Bu birimlerin kuruma daha yararlı olabilmesi ve çıktılarının daha somut olabilmesi adına bazı öneriler sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Üniversite, Güzel Sanatlar Bölümü, Seçmeli ders

Abstract: According to the Higher Education Law No. 2547; Department: Consisting of departments of science and art that form a whole in terms of purpose, scope and quality, complement each other or are close to each other; It is the education-training, scientific research and application unit of faculties and colleges.

The department and main branches of art consist of science and its branches. Departments affiliated with the rectorate can also be established to provide common courses for various units in higher education. One of the departments affiliated with the Rectorate in our universities is the Fine Arts Department. Until the mid-90s, lecturers mainly on Music and Painting were employed in these departments, and Common Compulsory courses were conducted in all academic units. Naturally, these courses, which were included in the curriculum as compulsory, were not beneficial. The active sections today are very few in number. Many of our universities have closed these departments and made them inactive. In the active ones, their efficiency in terms of purpose, benefit and output is discussed. Students take non-departmental elective credit courses from the Fine Arts Department only once. Studying art in a single semester cannot reach the individual's goal. It has evolved into selected courses to raise averages among some students. This paper takes a critical approach to the Fine Arts Departments affiliated with the Rectorate. Some suggestions are offered to make these units more useful to the institution and their outputs to be more concrete. Keywords: University, Fine Arts Department, Elective Courses.

GİRİŞ

Yüksek Öğretim Kurulu tarafından üniversitelerde “zorunlu-seçmeli” olarak uygulamaya koyulan dersler, öğrencilerin kişisel gelişimlerine katkıda bulunmak, derslerin yoğun atmosferinden onları -kısmen de olsa- uzaklaştırmak, kültürel, sanatsal gelişimlerine katkıda bulunarak, kültürel sermayelerini geliştirmelerine fırsat sağlamak amacıyla kullanılabilmektedir. Ancak zaman içerisinde özellikle kültürel sermayenin değerinin toplum nezdinde azalması ve daha çok maddeci bakış açısının yükselen değer olması, öğrencilerin akademik ortalamalarını her şeyden daha öncelikli hale getirmiş ve öğrencilerin kültürel donanımlarının ikinci planda olduğu hissini doğmasına neden olmuştur.

Seçmeli derslerin tarihçesine ve uygulamasına bakıldığında, Türkiye’de seçmeli derslerle ilgili geçmişten günümüze farklı uygulamalar gerçekleştiği görülmektedir. Bunlardan ilki 4 Kasım 1981 yılında yasalaşp yürürlüğe giren 2547 sayılı Yükseköğretim Kanununun 5/I maddesinde yer alan “Yüksek öğretim kurumlarında eğitim- öğretim süresince, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi, Türk dili, yabancı dil zorunlu derslerdendir. Ayrıca beden eğitimi veya güzel sanat dallarından biri de zorunlu ders olarak programlanır ve icra edilir.” kararının 67. maddesinde 19831984 eğitim-öğretim yılında yürürlüğe gireceği karara bağlanmıştır. Yüksek Öğretim Kurulu’nun 9.9.1983 tarih ve 83.53.583 sayılı kararı ile belirlenen ortak esaslara göre 1991 yılına kadar uygulanmıştır. Ortak esaslar şöyledir.⁶⁷

2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanunu’na göre;

1. Her üniversitede beden eğitimi veya güzel sanat derslerinden biri veya imkânlara göre birkaçında öğretim yapılması sağlanır.
2. Her öğrenci beden eğitimi veya güzel sanat dallarından birini zorunlu ders olarak seçer. Seçilen dersin, ancak geçerli bir nedene dayanılarak ve bir öğretim yılı başında değiştirilmesine, Yönetim Kurulunca izin verilir.
3. Beden eğitimi ve güzel sanat öğretimi iki yıllık yüksekokullarda dört, diğerlerinde sekiz yarıyıl devam eder.
4. Yüksek öğretim kurumlarının ilgilileri beden eğitimi ve güzel sanat derslerinin mümkün olduğunca uygulamalı olarak gerçekleştirilmesini ve teorik bilgilerin uygulamaları sırasında sağlarlar.
5. Yükseköğretim kurumlarının tümünde beden eğitimi ve güzel sanat dersleri haftada bir, yılda 28 saat olarak programlanır ve uygulanır.
6. Beden eğitimi ve güzel sanat derslerinde temel amacın öğrencileri tümüyle, bu alanlarda belirli bir düzeye yükseltmek değil, her öğrencinin bireysel ilgi ve yeteneğini geliştirmek olduğu başarı değerlendirilmesinde göz önünde tutulmalıdır. 9 Haziran 1991 tarih ve 20896 sayılı Resmi Gazete’de yayınlanan 3747 sayılı kanunla bu derslerle ilgili karar “Yüksek öğretim kurumlarında

⁶⁷ Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı’nın 26.9.1983 tarih 220/ 7971 sayılı yazısı

Atatürk ilkeleri ve İnkılâp Tarihi, Türk dili, yabancı dil zorunlu derslerdendir. Ayrıca, zorunlu olmamak koşuluyla beden eğitimi veya güzel sanat dallarındaki derslerden birisi okutulur. Bütün bu dersler en az iki yarı yıl olarak programlanır ve uygulanır.” biçiminde değiştirilmiştir.

2547 sayılı kanunun 3747 sayılı kanunla 5/1 maddesinde yapılan değişikliklere ilişkin olarak Üniversitelerarası Kurul’un 30.07.1991 tarihli toplantısında aldığı, 9,10,11 ve 12 sayılı kararlar doğrultusunda 1991-1992 öğretim yılından itibaren, “Üniversitelerde güzel sanat dallarındaki derslerden veya bunun yerine beden eğitimi dersinin zorunlu olmamak koşuluyla okutulmasının, bunların okutulma şeklini senatoların tayin edilmesinin” uygun olduğu kararı verilmiştir. (Mahmut Topçu, 1996:24)

Şimdiye kadarki uygulamalar konusunda literatürde sınırlı olmakla birlikte önemli çalışmalara rastlanmaktadır. Yapılan çalışmalar Güzel Sanatlar dersleri üzerinedir. Beden eğitimi dersi ile ilgili herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu derslerin işleyişi ve uygulamalar üzerine tez çalışmaları yapılmıştır. Bunlardan Ferda Gürkan’ın Gazi Üniversitesi’nde 1986 yılında yaptığı “*Üniversitelerde Okutulan Güzel Sanatlar Müzik Dersi Programının İncelenmesi*” başlıklı yüksek lisans tezinde temel amaç, “Yükseköğretim kurumlarında okutulan Güzel Sanatlar Müzik dersi programının geliştirilmesine yönelik öneriler getirmektir. Bu amaçla şu sorulara cevap aranmıştır. “Güzel Sanatlar Müzik dersi programı amacı yönünden gerçekleştirilebiliyor mu? Güzel Sanatlar Müzik dersinin içeriği amacın gerçekleştirilmesine uygun mudur? Güzel Sanatlar Müzik dersine ait öğretim süreçlerinin durumu nedir? Güzel Sanatlar Müzik dersinin uygulamalarına ilişkin öğrenci başarısının ölçme ve değerlendirilmesi durumu ne şekilde yapılmaktadır? Güzel Sanatlar Müzik dersi programının daha etkin bir hale getirilmesine ilişkin istek ve öneriler nelerdir?” (F.Gürkan, 1986: 15)

Burada ulaşılan sonuçlar şunlardır:

“Güzel sanatlar dersi programında belirlenen amaçla uygulamanın yükseköğretim kurumlarına göre farklılık göstererek tam olarak gerçekleştirilemediği ortaya çıkmıştır. Dersin amacının yetenek geliştirmeye yönelik olmadığı, genel bilgi kazandırmak olduğu belirlenmiştir. Bu durumda üniversitelerdeki öğretimin kültürel işlevlerini kısmen yerine

getirdiği fakat temel amaç ve ilkeler arasında bağıntı kurulamadığı doğrulanmıştır. Araştırma, öğrencilerin, üniversitelerde uygulanan güzel sanatlar müzik dersinde ele alınan içeriğin, belirlenen amaç ve ilkeler doğrultusunda gerçekleştirilemediğini, ayrıca çeşitli fakültelerde farklılık gösterdiği ortaya çıkmaktadır.

Yükseköğretim kurumlarında uygulanmakta olan güzel sanatlar müzik dersi öğretimi de genellikle kuramsal ağırlıklı bir ders olarak yürütüldüğünden daha çok öğretmenin anlatımının esas olduğu belirlenmiştir. Öğretme- öğrenme kaynakları, yararlanma derecelerine göre; işitsel araçlar, basılı araçlar, görsel araçlar ve derste hiçbir kaynağın kullanılmadığı saptanmıştır. Araç-gereçlerden yararlanma durumunun ise yeterli olmadığı, ayrıca öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun isteği olan çalgı öğretiminin yapılmadığı anlaşılmıştır. Müzik dersi için yüksek öğretim kurumlarında özel müzik dershanelerinin olmadığı herhangi bir sınıfta yaptıkları belirlenmiştir. Eğitim süreci açısından elde edilen bulgularda ise haftalık ders saati süresinin öğrenciler tarafından yeterli olmadığı belirlenmiştir. Güzel Sanatlar müzik dersinin teorik kısmının değerlendirilmesinde, öğrenmiş olması gereken kuramsal bilgiler ve bunun uygulanması biçiminde her iki tutum göz önüne alınarak değerlendirme yapılmaktadır.” (F.Gürhan, 1986:53)

Ayşe Çakır İlhan'ın 1993 yılında Ankara Üniversitesi'nde “Türkiye üniversitelerinde seçmeli güzel sanatlar derslerinin değerlendirilmesi” başlıklı doktora tezinde amaç, kapsam, içerik, yeterlilik ve değerlendirme sorularına yanıtlar aramıştır. Yine bir başka çalışmada Ayşe Çakır İlhan'ın 1993 yılında Ankara Üniversitesi'nde “Türkiye üniversitelerinde seçmeli güzel sanatlar derslerinin değerlendirilmesi” başlıklı doktora tezinde temel konu, üniversitelere zorunlu seçimlik ders olarak konulan güzel sanatlar dersinin plâstik sanatlar boyutuyla bir değerlendirmesini yapmaktır. Bu amaç doğrultusunda, şu sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır: Seçimlik güzel sanatlar derslerini Türkiye’de hangi üniversiteler, hangi alanlara yönelik olarak uygulamaya koymuştur? Seçimlik güzel sanatlar derslerinin uygulamaya konması gençliğin eğitime nasıl bir katkı sağlamıştır? Öğrencilerin güzel sanatlar derslerinde işlenen konular ve uygulanan yöntemler nelerdir? Güzel sanatlar derslerinde işlenen konular ve uygulanan yöntemler nelerdir? Güzel sanatlar derslerinin sınıf geçme ve değerlendirme sistemi yeterli midir? Üniversitelerdeki güzel sanatlar derslerini veren öğretim elemanları yeterli sayı ve düzeyde midir? Üniversitelerin bu

derslerin sağlıklı bir şekilde yürütebilmeleri için ne gibi donanıma sahip olmaları gerekir? Güzel sanatlar derslerinin daha verimli olması için neler yapılması gerekir? Güzel sanatlar derslerinin daha verimli yürütülebilmesi için neler yapılması gerekir? (Ayşe Çakır İlhan, 1993: 7)

Seçmeli güzel sanatlar derslerinin düzenlenmesi ve planlanması kapsamında ise üniversitelerde, rektörlüğe bağlı çalışmalarını sürdüren güzel sanatlar bölümleri oluşturulmuştur. Her üniversitenin kendi yükseköğretim kurulunca işleyişini sürdüren bu bölümler kimi üniversitede çok faal olarak işleyişini sürdürmekte, kimi üniversitede ise bu bölümlerin varlığının olduğu bile bilinmemektedir. Üniversitelerin kendi senato kararlarıyla açtıkları seçmeli müzik derslerinde sürdürülmekte olan programların gereksinimlere yanıt verip vermediği araştırılmamıştır. Seçmeli müzik dersinin, ders adlarından başlayan ve amaç, içerik ve öğretim yöntemleri ve değerlendirme sürecinin nasıl olması gerektiğine kadar devam eden belirsizlikler ve tartışmalar, her üniversitede devam etmektedir. Programlar; eğitilecek bireylere kazandırılacak davranış standartlarını, öğretilecek bilgi, beceri ve değerleri belirler, öğretmeöğrenme etkinliklerine ve değerlendirme çalışmalarına rehberlik eder. Eğitim sistemleri, ülkenin kalkınma amaçlarıyla tutarlı eğitim programları uygulayabildikleri zaman, gelişmelere uyum sağlayabilecek ve yönlendirebilecek bireyleri, yetiştirebilirler. (Yüksel, 2010, s. 18).

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığının 20.10.2010 tarihinde üniversite rektörlüklerine gönderdiği yazıda; Bologna Sürecine dahil olan ülkeler arasında yapılan çalışmalarda Türkiye'nin seçmlik (seçmeli) ders oranı %25'in altında kalan ülkeler arasında yer aldığı ve fakülte ve bölümlerde müfredat oluşturulurken bu oranın altına düşmeyecek biçimde düzenleme yapılması gerektiği ifade edilmektedir (YÖK,2010). Çeşitli üniversitelerin Ön Lisans ve Lisans Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmelikleri ve AKTS (ESTC) bilgi paketleri incelendiğinde bu karara uyulduğu ve mevcut seçmeli ders oranının %25 veya üstü şeklinde düzenlendiği görülmektedir. Seçmeli dersler; yüksek öğretim programında mesleki dersler dışında kültür, sanat, spor ve sağlık dersleri olarak öğrencilerin ilgi ve istekleri doğrultusunda düzenlenerek verilmekte olan derslerdir. Bu dersler, günümüz teknoloji ve iletişim çağına uygun olarak çok yönlü bireyler yetiştirmeyi hedeflemektedir. "Öğrenciyi bir bütün olarak ele alan, bireysel farklılıklara önem veren, öğrenci merkezli bir eğitim anlayışının gelişmesi ve yaygınlaşması her düzeydeki eğitim kurumlarında öğrencilerin

ilgi, yetenek ve gereksinimlerine yanıt verebilecek, çeşitlilikte esnek programların hayata geçirilmesini de gerekli kılmıştır” (Demir; 1996: 24)

Yükseköğretim düzeyindeki programlarda yer alan seçmeli dersler; öğrencilerin bilişsel, sosyal ve duygusal yönden tüm kapasitelerini kendi yetenekleri ve ilgileri doğrultusunda geliştirmelerini amaçlamaktadır. Ayrıca seçmeli dersler öğrencilerin ilgi alanlarında daha fazla bilgilenmesini sağlamanın yanı sıra farklı alanlarda yeteneklerini geliştirmelerine de yardımcı olmaktadır (Demir ve Ok, 1996:121).

Sınıf ortamında klasik usullere dayalı olarak işlenen derslerin yanı sıra, günümüz teknolojilerini de içeren seçmeli derslere ilişkin denemeler gözlenmektedir. Bu bağlamda; yükseköğretim kurumlarımızdaki eğitimin yeniden yapılandırılması ve kalitenin artırılması amacıyla seçmeli derslerin bilgisayar 1306 [Kastamonu Eğitim Dergisi, 27(3), 2019] ve internet teknolojileriyle bütünleştiği ve birer elektronik seçmeli derse (ESD) dönüştürüldüğü örnekleri de görmek mümkündür (İnal, Altınışık, Solak, Yıldız, 2012).

İlmî yöntem İnsan oluşumunun bir yönü ise, öbür yönü de sanat eğitimidir. Gerçekçi bir eğitim ilim ve sanatın ayrılmaz iş birliğine dayanmalıdır. Bu bakımdan İnsanda köklü bir İhtiyaca cevap veren sanatın, kişiliği eğiten en önemli etkenlerden biri olduğunu akıldan çıkarmamak gerekir. Yalnız burada bir noktayı İyice belirtmek yerinde olur. Sanat eğitiminin amacı, sanat için eğitim değil, sanatla eğitimidir. Böyle olunca yapılacak İlk İş, küçük yaşlardan itibaren İnsanı sanat eserleri ile karşı karşıya getirmek, uyuklama halindeki estetik duygusunu geliştirmektir. Bu İlk eğitim denemelerinden sonradır ki, öğrenci, sanat eserinin kendisi ile baş başa kalabilir. Bu noktada İse, sanat eseri ile öğrencinin arasına giren engelleri birer birer kaldırmak, sanat eserini saflığı ve özelliği İçinde görmesi için ona yardım etmek gerekir. Oysa yakın zamanlara kadar, okullarda verilen sanat eğitimi desen derslerinden İleri gitmiyordu. Amaç, çocuğu tabiatın yakından gözlemine alıştırmak ve gözlemlenen olayları doğru olarak vermektir. Bu anlayış, yetenekli olanları bir takım sanat mesleklerine yöneltmekten başka bir şeye yaramamıştır.

Sosyal, kültürel ve kişisel gelişimi sağlayan en önemli faktörlerden birinin de sanat olduğu bilinen bir gerçektir. Sanat, kültürün temelini barındırması açısından insan hayatında ve tarihinde önemli bir yere sahiptir. Üniversitelerin müzik anabilim dalı haricindeki diğer fakültelerde müzik

eğitimi, seçmeli dersler aracılığı ile sağlanmaya çalışılmaktadır. Seçmeli müzik derslerinin, daha önce hiç müzik dersi almamış öğrenciler için çok önemli olduğu düşünülmektedir. Fakat bu kadar önemli olan bu dersin sadece bir dönem alınabiliyor olması ve kredisiz olması, öğrencilerin bu derse olan tutumunu olumsuz etkilemektedir.

Öğretim elemanları tarafından dile getirilen bir diğer sorun ise öğrencilerin hiçbir bilgi almadan seçmeli dersi almalarıdır (Demir, 1996: 24). Bu durumda akademik danışmanlar tarafından öğrencilerin bilgilendirilmesinde eksiklikler olduğu söylenebilir. Tümkaya (1990) yaptığı çalışmada yüksek bir algılama düzeyine sahip olan akademik danışmanların, öğrencilere düşük düzeyde hizmet verdiğini belirtmiştir. Son 20 yılda Yüksek öğrenim kurumlarının sayısı hızla artmıştır. Öğrenci sayısına paralel, öğretim üyesi sayısı aynı artışta olmayışı bu yapılanmayı ciddi oranda etkilemiştir.

Seçmeli güzel sanatlar derslerinin düzenlenmesi ve planlanması kapsamında ise üniversitelerde, rektörlüğe bağlı çalışmalarını sürdüren güzel sanatlar bölümleri oluşturulmuştur. Her üniversitenin kendi yükseköğretim kurulunca işleyişini sürdüren bu bölümler kimi üniversitede çok faal olarak işleyişini sürdürmekte, kimi üniversitede ise bu bölümlerin varlığının olduğu bile bilinmemektedir. Üniversitelerin kendi senato kararlarıyla açtıkları seçmeli müzik derslerinde sürdürülmekte olan programların gereksinimlere yanıt verip vermediği araştırılmamıştır. Seçmeli müzik dersinin, ders adlarından başlayan ve amaç, içerik ve öğretim yöntemleri ve değerlendirme sürecinin nasıl olması gerektiğine kadar devam eden belirsizlikler ve tartışmalar, her üniversitede devam etmektedir. Programlar; eğitilecek bireylere kazandırılacak davranış standartlarını, öğretilcek bilgi, beceri ve değerleri belirler, öğretme öğrenme etkinliklerine ve değerlendirme çalışmalarına rehberlik eder. Eğitim sistemleri, ülkenin kalkınma amaçlarıyla tutarlı eğitim programları uygulayabildikleri zaman, gelişmelere uyum sağlayabilecek ve yönlendirebilecek bireyleri, yetiştirebilirler. (Yüksel, 2010, s.18)

Teknolojik gelişmelerin ve toplumsal değişimler sonucu, yükseköğretimde eğitim gören öğrencilerin akademik gelişmelerinin yanı sıra onların kişisel ve sosyal gelişimleri zorunluluğu önem kazanmıştır. Bir bütün olarak bakıldığında Eğitim Sistemi, üniversitelerde okuyanların ilgi, yetenek ve ihtiyaçlarını karşılayabilecek öğrenci merkezli eğitim

anlayışının geliştirilmesi ve yaygın bir hale getirilmesini zorunlu kılmıştır. Öğrencilerin bölüm dışı seçmeli dersler (Güzel Sanatlar anlamında özel ilgi alanı dersleri) almaları kişisel ilgi alanlarının ortaya çıkması, yeteneklerini keşfetme ve geliştirme fırsatı sunmaktadır.

Eğitimin çok yönlü çeşitlenmesi konusunda önemli bir yere sahip olan seçmeli dersler konusunda az sayıda araştırma bulunmaktadır. Bu araştırmaların çoğunluğu

Güzel Sanatlar Fakülteleri özelinde seçmeli dersler üzerinden yapılmıştır. Yani kendi branşlarında okudukları alana ait seçmeli dersler üzerinden değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir.

Oysa ki bu araştırmanın konusu üniversitelerin bütün fakülte ve yüksekokullarında okuyan öğrencilerin Rektörlüklere bağlı bölüm ve programlardan aldıkları bölüm dışı Güzel Sanatlar alanında özel ilgi alanı dersleri ile ilgilidir.

Öncelikle günümüzde hangi üniversitelerimizde bu kapsamda bölüm veya program olduğuna baktığımızda aşağıdaki veriler ortaya çıkmıştır:

BÖLÜM AKTİF OLAN ÜNİVERSİTE	17
BÖLÜM AKTİF OLMAYAN ÜNİVERSİTE	8
SİTEDE BİLGİ OLMAYAN ÜNİVERSİTE	4
GÜZ. SAN. BÖL. OLAN ÜNİVERSİTE	13
ORTAK DERSLER BÖL. OLAN ÜNİVERSİTE	4
GENEL EĞİTİM DERSLERİ KOORDİNATÖRLÜĞÜ	1
ÜNİVERSİTE SAYISI	206

Rektörlüğe bağlı aktif olan Güzel Sanatlar birimleri genel toplamın sadece %89 una ulaşabiliyor. Bu durum son derece üzücü ve düşündürücü.

Üniversitelerimizde Rektörlüğe bağlı bölümlerden biri de Güzel Sanatlar Bölümleridir. 90'lı yılların ortasına kadar bu bölümlerde ağırlıklı Müzik ve Resim sanatı üzerine öğretim elemanları istihdam edilerek, tüm akademik birimlerde Ortak Zorunlu dersler yürütülmüştür. Ders programları içerisinde zorunlu olarak yer verilen bu derslerin, doğal olarak bir faydası söz konusu olamamıştır.

Yükseköğretim düzeyindeki programlarda yer alan seçmeli dersler; öğrencilerin bilişsel, sosyal ve duygusal yönden tüm kapasitelerini kendi yetenekleri ve ilgileri doğrultusunda geliştirmelerini amaçlamaktadır. Ayrıca seçmeli dersler öğrencilerin ilgi alanlarında daha fazla bilgilenmesini sağlamanın yanı sıra farklı alanlarda yeteneklerini geliştirmelerine de yardımcı olmaktadır (Demir ve Ok, 1996:121).

Günümüzde aktif olan bölüm sayısı çok azdır. Birçok Üniversitemiz bu bölümleri kapatarak, pasif konuma getirmiştir. Aktif olanlarında amaç, fayda ve çıktı yönünden verimlilikleri tartışılır. Öğrenciler (bir defaya mahsus) Güzel Sanatlar Bölümleri'nden bölüm dışı seçmeli kredili ders almaktadırlar. Tek bir yarıyıl da sanata dair eğitim almak, bireyi hedefe ulaştıramamaktadır. Bazı öğrenciler arasında ortalama yükseltmek için seçilen derslere dönüşmüştür.

Ders içeriklerinin gereksinimleri karşılayacak şekilde geliştirilmesi gereklidir.

Seçmeli Dersler Programı: Amaçlar Boyutu

Eğitim sistemi, her zaman dönütlerle yenilenmeli ve çağın gereksinimlerine göre devingenlik taşınmalıdır (Sönmez, 2007, s. 7).

Seçmeli Dersler Programı: İçerik Boyutu

Araştırmada öğretim elemanlarının seçmeli güzel sanatlar derslerinin içeriğine yönelik yaklaşımlarına baktığımızda, pek çok öğretim elemanının içeriği öğrencinin ilgisine ve seveceklerine göre planladıkları seçtikleri görülmektedir. Buna göre, dersin içerik boyutunun, öğretim elemanı tarafından dersin amaçlarına ulaşma basamaklarına göre sınıflandırılmış ve belirlenmiş olmasının önemi düşünülmektedir. Eğitim programsız düşünülmez.

Üniversitelerdeki seçmeli dersler de formal eğitim içerisinde yer aldığı için, mutlaka alanında uzman kişilerce hazırlanmış bir programının olmasının gereği önem taşımaktadır.

Seçmeli Dersler Programı: Öğrenme-Öğretme Süreci

Araştırmada öğretim elemanlarının seçmeli güzel sanatlar dersleri öğrenmeöğretme süreçlerine yönelik yaklaşımlarına baktığımızda, öğrenme süreçlerinin öğrenci ilgisine, beğenisine yön verecek şekilde düzenlenerek hazırlandığı görülmektedir. Fakat öğrenme süreçleri tamamen öğrencinin isteği ve görüşüne bırakılmadan öğretim elemanının kontrolünde bilgi hiyerarşisinde, kolaydan zora sıralanarak düzenlenmesi öğretim süreçlerinin verimliliği açısından önem taşımaktadır. Bilim çağında kendini sürekli yenilemek zorunda olan toplumlardaki en önemli sistem, eğitim sistemidir. Eğitim sistemi üretilen bilgi ve teknolojiyle değişen toplumda, toplumun ihtiyaçlarını karşılayacak bireylerin yetiştirilmesi durumuyla karşı karşıya kalmaktadır (Bilen, 1996, s. 4). Dolayısıyla çağ değiştikçe eğitim anlayışlarının da kendini değiştirmesi gerekmektedir. Ertürk (1972, s. 13)'e göre eğitimin daha etkili ve verimli olması isteniyorsa eğitim ve öğretimi planlamak üzerine çalışmaların sınırlarının sürekli genişletilmesi gerekmektedir. Öğrenme süreçlerinin en iyi biçimde düzenlenip örgütlendirildiği ve yönlendirildiği yaratıcı etkinlikler sürecinin sonunda katılanlar, dolaysız olarak yaşadıklarının ve denediklerinin birer yaratıcı anlatıma kavuştuğunu, «kendini ifade», «kendini gerçekleştirme» olgularının gerçekleştiğini görürler (San, 1984, s.27).

Seçmeli Dersler Programı: Değerlendirme Süreci

Lisans eğitiminde, dünyadaki buluşlara ve yaratıcılığa katkıda bulunacak bireyler yetiştirilmesinde öğrencilerin kendi yetenekleri çerçevesinde gelişme olanaklarını hazırlamak önemlidir. (Karkın, 2008, s.1). Araştırmada öğretim elemanlarının seçmeli güzel sanatlar derslerinin değerlendirme sürecine yönelik görüşlerinin tamamına baktığımızda, öğretim elemanlarının değerlendirme sürecinde sanat eğitiminin çok alanlı yapısı düşüldüğünde, toplu yapılan sınavlar ve uygulamalı bireysel yapılan sınavlar olarak iki şekilde ayrılmış olduğu tespit edilmiştir. Bir programında en önemli boyutlarından birini değerlendirme boyutu oluşturmaktadır. Güzel sanatlar bölümlerinde formal olarak verilen seçmeli dersler okutulmaktadır. Anderson, (2003, s. 59)'a göre sanat eğitiminin

temelinde, öğrencilere sanat yoluyla kendilerini ve başkalarını anlamalarını sağlamak vardır. Sanat eğitimi ile bireylerin kendilerini kişisel ve sosyal olarak ifade etmeleri amaçlanmaktadır. Bir tek insana özgü olan sanat, zihin ve pratik arasında bütünleşmeyi kurmakta en etkili eğitim şeklidir. (Leppert,2002,s.15-16). Castells, (2001, s. 4)’ de ifade ettiği gibi, sanat, farklı ülkelerden ve kültürlerden insanların arasında köprü kurarak, farklılıkları, çatışmaları bir tarafa bıraktırır ve onların birlikte yaşayabilme becerilerini denemelerini sağlar. (Anderson,2003,s.61) sanatın amacını, birbirimizi anlama ve başkalarının bizi anlamasına yardımcı olma süreci olarak tanımlar.

SONUÇ

Bu sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler belirlenmiştir.

- Sanat eğitiminin önemi ve gerekliliğinin bilinci ile güzel sanatlar bölümleri üniversitelerde yaygınlaştırılmalı, işlevsel hale getirilmeli ve niteliklerinin artırılması için çalışmalar yapılmalıdır.
- Güzel sanatlar bölümlerinin niteliğinin artırılması ve “özel ilgi alanı” derslerinde etkili bir eğitim verilmesi için üniversitelerde program geliştirme çalışmaları yapılmalıdır.
- Sanat eğitimin çok alanlı yapısına uygun her dalın ayrı program çalışması yapılmalıdır.
- Seçmeli güzel sanatlar dersleri fiziksel, donanım eksikleri giderilmeye çalışılmalıdır.
- Güzel Sanatlar Bölümünde bulunan dersler, uygulanmaya başlanmadan önce kuramsal temelleri, farklı üniversitelerdeki uygulamaları, güncel gelişmeler, ilgili program değerlendirme çalışmalarının sonuçları dikkatlice incelenmelidir.
- Kurum kimliğinin belirleyicisidir. Bu nedenle farklı bir üniversitedeki yapı/işleyiş ithal edilmemeli; kurumun misyon/ vizyon, stratejik hedefleri, öğretim elemanı/öğrenci profilleri, topluma hizmet görevine dayalı olarak bölgesel öncelikleri/ gereksinimleri dikkate alınarak program geliştirme çalışmaları yapılmalıdır.
- Üniversite içindeki tüm paydaşlara özellikle öğrencilere tanıtılmalı ve onların benimsemeleri sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Anderson, T. (2003). Art education for life. NSEAD. The International Journal of Art Design Education, Oxford. Jade, 22, 1.

Bilen, M. (1996), Plandan Uygulamaya Öğretim, Aydan, Ankara.

Castells, M. (2001). Museums in the information era. Icom News (Newsletter Of The International Council Of Museums). Barcelona: General Conference. 5(3), 19.

Demir, A. (1996). Üniversitedeki Seçmeli Ders Uygulamasının Öğrenciler ve Öğretim Üyelerince Değerlendirilmesi. Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi, Cilt 2, Sayı 7, s.24-31.

Demir, A. ve Ok, A. (1996). Orta Doğu Teknik Üniversitesindeki öğretim üye ve öğrencilerinin seçmeli dersler hakkındaki görüşleri. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, (12), 121-125

Erinç, M.Sıtkı (1985). *Yaşamı Güdüleyici Bir Etken. Estetik Kaygı*, Sanat Yazıları I, H.Ü.GSF. Yayınları, Ankara.

Ertürk, S. (1972), Eğitimde Program Geliştirme, Yelken-tepe, Ankara.

Gürgan, Ferda, (1986). “Üniversitelerde Okutulan Güzel Sanatlar Müzik Dersi Programının İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

İlhan, Ayşe Çakır. (1993). “Türkiye Üniversitelerinde Seçimlik Güzel Sanatlar Derslerinin Değerlendirilmesi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnal, M., Altınışik, U., Solak, S. ve Yıldız, U. (2012). Eğitimde yeniden yapılanma ve kalite sürecinde elektronik seçmeli dersler, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 1(2), 272-278.

Karakoç, E. (2015). Devlet üniversitelerinde okutulmakta olan seçmeli güzel sanatlar müzik dersi öğretim süreçlerini öğrenci görüşlerine göre uygulanma durumu. (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Karkin, A. M. (2008). Yaratıcılık kavramı ve müzik eğitiminde yaratıcılığın rolü ve önemi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 14.

Leppert, R. (2002), Sanatta Anlamanın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi, Ayrintı, İstanbul.

San, İ. (1984), Sanat Eğitimi Kuramları, Tan, Ankara.

Sönmez, V. (2007), Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı, Anı, Ankara.

Sıtkı M.Erinç, “Yaşamı Güdüleyici Bir Etken, Estetik Kaygı” adlı makalesinde; sanat eğitiminin, estetik kaygı aşılması yönünden, ülkemiz için önemli bir adım olabileceğini belirtmektedir (1985 : 45-50).

Topçu, Mahmut (1996) “Yüksek Öğretimde Zorunlu-Seçmeli Güzel Sanat Derslerinden “Tiyatro”nun değerlendirilmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tümekaya, S. (1990). Akademik Danışmanlar ve Öğrencilerin Akademik Danışmanlar Görev Algıları İle Verilen Danışmanlık Hizmetinin Değerlendirilmesi. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası. (1982). 18.11.2014 tarihinde <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2709.pdf> sayfasından erişilmiştir. Yükseköğretim Kanunu. (1981). 18.11.2014 tarihinde <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2547.pdf> sayfasından erişilmiştir.

Yüksel, G. (2010). Türkiye için program değerlendirme standartları oluşturma çalışması. (Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir

ÜLKE KÜLTÜR VE SANAT ALANINDA KURUMSALLAŞMA SORUNLARI

Kenan GÖKKAYA

İzmir Devlet Senfoni Orkestrası Tuba Sanatçısı

Özet: Giriş bölümünde özellikle, ülke kültür ve sanat alanında kurumsallaşmanın ilgili kurum ve kuruluşların faaliyetlerini keyfiyetten uzak ve yasal zeminde özgürce sürdürebilmeleri noktasında olmazsa olmaz atılması gereken bir adım olduğu, kurumsal kimlikte şekil ve düzenin kişisel düşüncelerle asla bozulmaması gerektiği, belirlenen prensiplere ve ilkelere mutlaka uyulması gerektiği, kurumların kendi verimlerini yönetmesi gereği ile her zaman bir önceki veriminin üzerine çıkması gerekliliği vurgulanmaktadır.

Gelişme bölümünde, kültürün ve sanatın önemi ile bu alanda yakalanacak üstün seviyelerin diğer bütün alanların toplam kalitesini etkileyerek yükselttiğini, bu alanda yeni bir TÜRK RÖNESANSI hareketine ihtiyaç duyulduğunu, ayrıca müzik alanında Türk Müziğini ve sanatçısını özgün ve nitelikli eserlerle ortaya çıkartacak, yurtiçinde ve dışında tanıtacak meslek birliklerini, federasyonları ve konfederasyonları ve ihtiyaç duyulacak diğer oluşumları ve biçimlendirmek ve gerçekleştirmek üzere bir TÜRK KÜLTÜR VE SANAT KONSEYİ oluşturulabileceği hususu ile kültür ve sanat alanındaki eğitim sorunları, yenedünya düzeni, politikasızlık sorunu, teşvik ve ödüllendirme yetersizliği, kaynak sorunu, kitlelere ulaşma sorunu, araştırma ve yayın eksikliği ve merkezi teşkilatlanma gibi bu alandaki önemli sorunları ve çözüm önerileri sunulurken, özellikle de TÜRK MÜZİK KANUNU'na ihtiyaç duyulduğu hususuna vurgu yapılmıştır.

Sonuç bölümünde ise, kültür ve sanat kurumlarının yönetim, denetim ve verimsizlik sorunlarının kaynağını, yanlış örgütlenme, eşgüdüm noksanlığı, denetimsizlik, yarışma ve rekabet ortamının

bulunmayışı ve bilimsel eleştiri eksikliğinden kaynaklandığını, müzik kurumlarının yapılanmasında ise özerklik, katılımcılık ve yerinden yönetim esas ilkeleri oluştururken, ülkemizde bir TÜRK MÜZİK KONSEYİ ne ihtiyaç duyulduğu ve nihayetinde Büyük Önder Mustafa Kemal

Atatürk'ün müzik inkılaplarının temel ilkelerinin dün olduğu gibi bugün de rehberimiz olması gerektiği hususu önemle belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Kurumsallaşma, Müzik Politikaları

Abstract: In the introduction part, it is stated that institutionalization in the field of culture and arts of the country is an indispensable step to be taken in order for the relevant institutions and organizations to continue their activities freely on a legal basis, away from arbitrariness, that the shape and order in the corporate identity should never be distorted by personal thoughts, and that the determined principles and principles must be strictly adhered to. It is emphasized that institutions should manage their own efficiency and always exceed their previous efficiency.

In the development section, it is stated that the importance of culture and art and the superior levels to be achieved in this field will affect and raise the total quality of all other fields, that a new TURKISH RENAISSANCE movement is needed in this field, and also that there is a profession in the field of music that will reveal Turkish Music and its artists with original and qualified works and promote them at home and abroad. The issue that a TURKISH CULTURE AND ART COUNCIL can be established to shape and realize unions, federations and confederations and other formations that may be needed, as well as education problems in the field of culture and arts, the new world order, the problem of lack of policy, inadequacy of incentives and rewards, resource problems, the problem of reaching the masses, While important problems and solution suggestions in this field, such as lack of research and publications and central organization, are presented, especially the need for a TURKISH MUSIC LAW is emphasized.

In the conclusion section, it is stated that the sources of management, control and inefficiency problems of cultural and artistic institutions arise from incorrect organization, lack

of coordination, lack of supervision, lack of competition and competition environment and lack of scientific criticism. While autonomy, participation and decentralization are the main principles in the structuring of music institutions, in our country It has been emphasized that a TURKISH MUSIC COUNCIL is needed and that, ultimately, the basic principles of the Great Leader Mustafa Kemal Atatürk's musical reforms should be our guide today, as they were yesterday.

Key Words: Music, Institutionalization, Music Policies

ÜLKE KÜLTÜR VE SANAT HAYATINDA KURUMSALLAŞMA İLE İLGİLİ GENEL SORUNLAR

"Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir"

Mustafa Kemal ATATÜRK

"Bilim ve sanat takdir edilmediği yerden göç eder"

İbn-i Sina

Kurumsallaşma, bir kuruluşun faaliyetlerini kişilere bağlı kalmadan sürdürmesidir.

Kurumların özellikleri ise,

1. Yasaya uygun çalışırlar.
2. Gönüllü ve maaş karşılığı çalışırlar.
3. Belirli bir hizmeti verirler.
4. Denetlenebilir olmalarıdır.

"Hukukta şekil, keyfiliğin yeminli düşmanı ve özgürlüğün ikiz kardeşidir" sözü ile kurumsallaşmayı yasal zeminde ve evrensel hukuk tarihinde en güzel ifade eden kişi ünlü Alman hukukçu Rudof Von Jhering'dir.

Bugün evrensel kültürde kurumsallaşma SPOR kelimesi ile de özetlenebilmektedir.

S sistem: Şekil ve düzeni.

P prensip: İlkeler ve uyulması gereken kuralları.

Organizasyon: Ortak bir çalışma üzerinde kendi verimini yönetebilen toplumsal düzeni.

Rekor: Herhangi bir işte elde edilmiş olan sonucu aşan, bir öncekinin üstüne çıkan yeni sonucu ifade etmektedir.

KÜLTÜRÜN ÖNEM SORUNU

Bizdeki önem sıralamasında her ne kadar çok önlerde yer almasa da tüm dünyada kültür, üzerinde en çok durulan, tartışılıp, konuşulan, yazılıp, çizilen konulardan biridir. Taşıdığı önem itibariyle kültür, bu ilgiyi fazlasıyla hak eden, üzerinde ne kadar çok konuşulsa, tartışılrsa, yine de yeterli sayılmaması gereken çok önemli konulardandır. Kültür kavramının, değişik kaynaklarda iki yüze yakın tanımı vardır. Her biri, kültürün bir yönünü öne çıkaran bu tanımlardan yola çıkarak kültürü kısaca, bir milletin maddi ve manevi kazanımlarının tümü olarak anlayabiliriz.

Yine bu tanımlarda vurgulandığı üzere kültür:

-Bireyleri ve toplumları özgün ve özgür kılar.

-Onlara kimlik ve kişilik kazandırır.

-Doğuştan getirilmez; emek, çaba ve eğitimle sonradan edinilir.

-Zaman içerisinde değişip gelişerek, kuşaktan kuşağa aktarılır.

-İnsanın, içinde yaşadığı toplumun bir ögesi olarak, edindiği bütün eğilim ve alışkanlıkları, tüm bilgileri, inançları, töreleri, adet, gelenek ve görenekleri, sanatı, ahlakı, yasaları da içine alır.

Kültür, milleti oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Her milletin, hatta her insan topluluğunun başkalarından farklı, kendine özgü bir kültür yapısı vardır. Her kültür, tipik bir bireysel kişilik, özel bir psikolojik yapı, özel fikirler, özel bir davranış ve özel bir düşünce biçimi geliştirir. Milletler ve toplumlar, asırların birikimiyle kazandıkları kültürel kimlik ve kişilikleriyle tanınırlar ve birbirlerinden ayrılırlar. Örneğin, bir Alman kültürünü, bir İngiliz kültürünü, bir

Fransız kültürünü tanımadan, bu ülkeleri ve bu ülkelerin insanlarını tanımak ve tanımlamak, onlara Alman, İngiliz, Fransız diyebilmek mümkün değildir.

"Bir kentin tarihini şairler ve müzisyenler yaratır; tarihçiler ise sadece onları kaleme alırlar" Ünlü Bodrumlu tarihçi Herodot

KÜLTÜR VE SANATIN ÖNEMİ

Bireyleri ve toplumları, diğer canlılardan ve bu arada diğer insanlardan ayıran, üstün ve farklı kılan en önemli ölçüt, kültürel ve sanatsal gelişmişlik düzeyleridir. İnsanlar ve toplumlar kültürel ve sanatsal gelişmişlik düzeyleri ve bu alandaki başarıları ölçüsünde, özgün ve özgür olurlar, kimlik ve kişilik kazanırlar, hemcinslerine karşı üstünlük sağlarlar, başkalarının da saygınlığını ve hayranlığını hak ederler.

Eğitim ve kültür insana, güzel bakıp güzel görmeyi, güzel duymayı, güzel düşünmeyi, güzel yaşamayı, güzeli çirkinden ayırmayı, kendi kabiliyet ve becerilerini de geliştirerek, mevcut güzelliklere yeni güzellikler katmayı öğretir. Mevlana'nın da dediği gibi, bilgi ve kültürden yoksun insanların gönülleri taş gibi katı olduğu için, bunların gönüllerinde sevgi, dostluk, kardeşlik, birlik, beraberlik gibi güzel duygular yeşeremez.

Eğitilmiş ve kültürlü insanlar, her türlü olaydan ders çıkarmayı, ne kadar büyük olursa olsun sorunların üstesinden gelebilmeyi, çatışma ve huzursuzluk nedeni olabilecek gelişmeleri zamanında teşhis ve tespit edip, bunları hiç kimseyi ve hiçbir şeyi kırıp dökmeden, en güzel yolla ortadan kaldıracabilmeyi becerebilirler.

En basitinden, Yunus Emre'nin de şiirlerinde dile getirdiği gibi sesi ve sözü kullanma becerisi bile kişilerin eğitim ve kültür seviyelerine göre çok büyük farklılıklar gösterir.

Kültürde, sanatta, bilimde gelişme olmadan hiçbir toplum ve millet gelişip, kalkınamaz, yükselmez. Bu yüzden kültür ve sanat konusunda çalışmak, çaba ve gayret sarf etmek, yarınları inşa etmek demektir. Bir millet ancak sağlam bir kültür temeli üzerinde gelişip yükselebilir. Bu gerçeğin çok iyi farkında ve bilincinden olan ATATÜRK, Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür, gibi veciz sözleriyle toplumun bütün fertlerinde ve katmanlarında da bu bilinci uyandırmaya çalışmıştır.

Milletler, kendi öz benliklerinin dışarıya yansımaları sayılan, nitelikli, özgün, üstün ve değerli sanat eserleri meydana getirilmeden, özgün bir kültürel yapı ve doku oluşturmaktan gerçek anlamda ne millet olabilirler

ne de insanlığın ortak medeniyetine katkıda bulunabilirler. Güzel sanatlar alanında ortaya konan eserler ve üstün başarılar hem insanlığın kültürel mirasına katkı hem de milli kimlik ve kişiliğin parçası niteliğini taşırlar. Eğitim, kültür ve sanat seviyesi, estetik duygusu, beğeni düzeyi düşük bir toplumda ne sanayi olur ne ticaret ne huzur ne de güven.

YENİ DÜNYA DÜZENİ

Güzel sanatların en üst düzeyde önem ve saygınlık kazandığı içinde yaşadığımız zaman dilimi, belli bir bilimsel ve tarihsel yaklaşımla “sanat çağı” olarak da adlandırılmaktadır.

Yeni yüzyılımızın öne çıkardığı köklü değişimlerden biri de sanatta ve sanatsal etkinliklerde olmuştur. Fütürist, filozof, değişim otoritesi John Naisbitt, 1990 yılında yayınlanan “Megatrends 2000” adlı kitabında, geleceği belirleyecek en önemli 10 yönelim ve değişim arasında ‘Sanatta Yeniden Doğuş’u da saymıştır. Yazar, bu değişimi “Bin yıl dönemecine yaklaştığımız 1990’lı yıllarda sanat, sporun yerini alarak toplumun başlıca boş zamanlarını değerlendirme etkinliği oluyor.” sözleriyle ifade ettikten sonra: “Sanatseverler çoğunlukla eğitilmiş insanlar arasından çıkıyor. Günümüz, tüketicisi de artık sanatın değerini takdir edebilecek ve bedelini ödeyebilecek düzeyde” şeklinde özetlemektedir

Günümüzde kültür ve sanatla, sanayi ve teknoloji arasındaki ilişkiler de çok iç içe girmiş, sıkı ve yoğun bir hale gelmiş, endüstriyel çağın yeni buluş ve seri üretimleri “TEKNOART” kavramını öne çıkarmıştır. Bilimsel ve teknolojik çalışmaların da ön hazırlık aşamasını “TASARIM VE UYGULAMA” aşaması oluşturur. Ürünlerde fonksiyonellik kadar “BİLİMSEL ESTETİK” in de önemli olduğu günümüz dünyasında, güzel sanatlar eğitimi veren üniversiteler ile sanayi kurumları arasındaki sıkı iş birliği her zamankinden daha önemli ve zorunlu hale gelmiştir.

Kültür ve sanat alanında yakalanacak daha üstün seviyeler, diğer tüm alanların toplam kalitesini de etkileyecek ve yükseltecektir. Kültür ve sanat alanındaki zaafı ise, başka hiçbir alandaki üstünlükle giderilemez.

TÜRK RÖNESANSI

Kültür ve sanat alanındaki başarı ve üstünlükler, diğer alanlardaki başarı ve üstünlüklerin başlatıcısı ve ön koşuludur. Bu alanda başarı sağlanmadan, başka alanlarda kalıcı ve üstün başarılar elde edilebilmesi

mümkün değildir. “Nitekim batıda dünün geri toplumundan, bugünün ileri sanayi ve bilgi toplumuna geçiş, kültür ve sanat alanında yeniden doğuşu ifade eden Rönesans hareketiyle mümkün olabilmektedir.

İçinde bulunduğumuz zaman diliminde Türk Milletini ayağa kaldıracak, onu iyi, güzel, doğru, yararlı ve büyük hedeflere yöneltecek, ona güç, kuvvet, dinamizm, ruh ve mana kazandıracak ciddi bir kalkınma, gelişme, yeniden diriliş ve şahlanış hareketine, kısaca bir ‘Türk Rönesans’ı’ hareketinin daha fazla geciktirilmeden acilen başlatılmasına ihtiyaç vardır. Bir hayal ve ütopya olarak görülmemesi gereken bu hareket, bir taklit ve özenti niteliğinde değil, Türk Milletinin özünden doğan, özgün ve ileri bir karakter taşımalıdır. Kültür ve sanat alanındaki evrensel yarışta geride kalmama yolundaki çaba ve gayretlerimiz, bizi bir dejenerasyon bataklığının ortasına da götürmemelidir.

Sınırlarımızın çok ötelere taşmış bulunan kültür ve sanatımız, bizim için en önemli, en değerli ve üzerine titrememiz gereken milli hazinelerimizdir. Her alanda olduğu gibi, Türk kültür ve sanatında da geçmişten alınacak güçle, geleceğin gelişimci ve ileri profilini şekillendirmek temel politika olmalıdır.

POLİTİKASIZLIK SORUNU

Kültür ve sanatımıza, dolayısıyla geleceğimize bu aşamada yapılabilecek en büyük hizmetlerin başında, toplumun geniş kesimlerinin mutabakatıyla belirlenecek, sağlıklı, verimli, işlerliği olan, beklenen amaca en iyi hizmet edebilecek kültür ve sanat politikalarının bir an önce belirlenerek uygulamaya konması gerekmektedir.

Kültür ve sanatın gelişmesi ve desteklenmesi, kültür ve sanat kurumlarının yeniden yapılandırılması, kültürel ve sanatsal sorunların belirlenip, çözüm yollarının ortaya konması için, ülkemizin acilen ihtiyaç duyduğu kısa, orta ve uzun vadeli kültür ve sanat politikaları, demokratik yöntemlerle, ilgili kesimlerin, kurum ve kuruluşların, konunun uzmanlarının en geniş katılımıyla ve yasal bir çerçeveye oturtularak oluşturulacak, belli aralıklarla toplanacak şuralarda saptanmalı, şura kararları kamu ve diğer kurum ve kuruluşlar için yönlendirici ve hatta bağlayıcı olmalıdır. Kültür ve Sanat Şurası gibi geniş kapsamlı şuraların yanında Müzik Şurası, Sahne Sanatları Şurası, Plastik Sanatlar Şurası, Geleneksel Türk Sanatları Şurası gibi kültür ve sanatımızın alt dalları için de şuralar düzenlenmelidir.

KÜLTÜR KURUMLARININ KURUMSALLAŞMAMA SORUNU

Türk Kültür ve Sanat Konseyi oluşturulmalıdır

Uygun ve yeterli kurumsal yapılar oluşturulmadan kültür ve sanat hayatımızla ilgili sorunlara kalıcı çözümler üretilebilmesi mümkün olamamaktadır. Başta müzik, sahne sanatları, plastik sanatlar, geleneksel sanatlar, edebiyat olmak üzere güzel sanatların her dalında ve alanında sorunların tespit ve teşhisinden çözümüne, uygulamadaki aksaklıkların giderilmesinden, çağı yakalayıp aşmamızı sağlayacak ileri hedefler belirlenmesi ve bunlara bir an önce ulaşılması yollarının bulunması ve gerekli tedbirlerinin zamanında alınmasına kadar her konuda etkin ve aktif rol alacak kurumsal yapılar, organizasyonlar, uzman kuruluşlar, sivil toplum örgütleri ve meslek kuruluşları ve birlikleri oluşturulmalıdır. Bunların neler olabileceği ve nasıl oluşturulacakları, dünyadaki benzer örneklerden de yararlanılarak, her güzel sanatlar dalıyla ilgili olarak geniş katılımlı toplantılar, çalıştaylar, şuralar vb. ile belirlenebilir.

Zaman, ülkemizin kültür ve sanat zenginliklerine ait bilgi, belge ve kayıtların toplanması, kültürel ve sanatsal birikiminin bilimsel ve sistematik bir tarzda ortaya konması zamanıdır.

Türk kültür ve sanatı ile ilgili araştırmalara önem verilmeli, bu amaçla ‘Türk Kültür ve Sanatı Araştırma ve Uygulama Merkezleri’ açılmalıdır.

Kültür ve sanatın sağlıklı bir şekilde gelişiminde, nitelikli ve üstün sanatçıların ve sanat eserlerinin çoğalıp yaygınlaşmasında da kurumsallaşmanın önemi çok büyüktür. İstenen sonuca sadece resmi kurum ve kuruluşlarla, bürokratik sistemle ulaşılabilmesi ve devasa sorunlara çözümler bulunabilmesi şimdiye kadar mümkün olamadığı gibi, bundan sonra da pek mümkün görünmemektedir. Bu yüzden hem genel nitelikte hem de belli ihtisas dallarına yönelik olarak, daha sivil, daha uzman, kültür ve sanat ağırlıklı kurumsal yapılar oluşturulması, meslek gruplarına, kültür ve sanat dallarına göre konseyler, kurullar, kurumlar, meslek birlikleri, federasyonlar, konfederasyonlar, vakıflar vb. kurum ve kuruluşlar oluşturulması, bunların oluşumuna katkı ve destek sağlanması yerinde olacaktır. Örneğin, Türk sanatını ve sanatçısını özgün ve nitelikli eserlerle ortaya çıkaracak, yurtiçinde ve dışında tanıtacak meslek birliklerini, federasyonları ve konfederasyonları ve ihtiyaç duyulacak diğer oluşumları

da biçimlendirmek ve gerçekleştirmek üzere bir ‘Türk Kültür ve Sanat Konseyi’ oluşturulabilir.

Batıdaki, doğuya ait bütün bilgi belge ve dokümanları toplayıp sistemli bilgi haline dönüştüren ve bunu batının doğu üzerindeki hâkimiyeti için kullanan oryantalizm gerçeği gözlerimizin önündedir. Neredeyse bin yıldan beri, yüz binlerce oryantalist bilim adamı ellerindeki sınırsız imkân ve kaynaklarla başta biz olmak üzere bütün doğuyu didik didik inceliyorlar. Aldıkları yol ve ulaştıkları sonuçlar ortadadır. Avrupa, ikinci Dünya Savaşı arifesinde, dünya yüzeyinin %85’ini kendi sömürge alanı haline getirmişti. Eğer oryantalizmin desteği olmasaydı buraları sömürgeleştirmek ve egemenlik altında tutmak bu kadar kolay ve mümkün olamazdı. Bizim de kendi kültür ve sanatımız üzerine, başta Avrupa ve Asya olmak üzere tüm dünyada etüt, inceleme, araştırmalarda bulunmamız, toplanan bilgi ve dokümanları sistemli bilgi haline dönüştürmemiz, kültür ve sanatımızı değişik etkinliklerle yayıp ve tanıtmamız, hakkımızdaki yalan yanlış, maksatlı isnat ve iftiralara karşı mücadele başlatmamız, başkalarının bizi istediği gibi ve yanlış tanıtmalarının önüne geçme çabası içine girmemiz gerekmektedir. Bunun için batıdaki oryantalizm merkezlerindeki örneklerinden de esinlenilerek gerekli organizasyonlar, vakıflar, enstitüler, kurum ve kuruluşlar bir an önce oluşturulmalıdır.

EĞİTİM SORUNU

Kültür ve sanatla eğitim arasında çok güçlü bir ilişki ve bağ vardır. İnsanoğlu dünyaya neredeyse hiç bir şey bilmeden gelir. İyi kötü, güzel çirkin bütün alışkanlıklarını, bilgilerini, becerilerini, sahip olduğu değerler sistemini hep sonradan öğrenir. Üstün sanat eserleri yapabilmeyi, sanatsal ve estetik olanla olmayana, güzeli, çirkini, yararlıyı, zararlıyı ayırabilmesi de ancak eğitimle olur.

Günümüzde yapılan bilimsel araştırma ve incelemeler de, insanımızın özellikle çocuklarımızın ve gençlerimizin, kabiliyet ve üstün yetenek konusunda batılılardan hiç de aşağı olmadıklarını, aksine onlardan kat kat üstün niteliklere sahip olduklarını ortaya koymaktadır. Örneğin, 25 yaşında dünyanın en genç profesörü olan, Einstein zekâ Testinden 200 puan üzerinden 199.37 puan alarak, Moskova Beyin Araştırmaları Enstitüsü tarafından dünyanın en zeki insanı ilan edilen, Prof. Dr. Nadia Camukova çeşitli basın yayın organlarında yayınlanan röportajlarında:

‘Türkiye’deki üstün zekâlı, üstün yetenekli ve üstün potansiyelli insan özelliğinin dünyanın hiçbir yerinde olmadığını, genel kabul gören istatistiki verilere göre bir toplumda ancak 1 milyonda 1 dahi çıkabildiğini, halbuki Türkiye’de dahi seviyesinde üstün potansiyelli insan sayısının bunun en az 70 katı, yani 70’in üzerinde olduğunu, fakat bu potansiyelin değerlendirilmediğini, aksine bilinçli veya bilinçsiz olarak yok edildiğini, köreltildiğini, çürütüldüğünü, Türkiye’de televizyon kültürünün insanları tembelleğe sürüklediğini, üstün zekalı çocukların normal zekalılarla aynı ortamda kaynaştırılarak normalleştirildiklerini, oysa üstün zekalı ve üstün yetenekli çocukların en iyi ve en verimli bir şekilde yetiştirilmesinin bir devlet politikası haline getirilmesi gerektiğini, bunun için de işe çocuğun doğduğu günden itibaren başlanması gerektiğini, Rusya’da bile çocuğun doğumundan 1 yaşına gelinceye kadar, uzman bir doktorun her 15 günde bir eve gelerek, sağlık kontrolü ile birlikte çocuğun beyin kontrolünü ve gelişmesini inceleme altına aldığını, evin sıcaklık derecesinden içindeki moral düzeyine kadar bütün verileri özel bir deftere kaydettiğini, Türkiye’de yeni doğanlar bir yana 7-8 yaşına gelmiş üstün yetenekli ve dahi çocukların tespiti, kurtarılması ve yetiştirilmesi için bile bir şey yapılmadığını’ ifade etmektedir.

Ülkemizde de ‘Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun ve Yönetmelik’ler çıkarılmasına, İdil Biret ve Suna Kan gibi sanatçılarımızın bu Kanun ve Yönetmelik’ten yararlandırılarak yetiştirilmiş olmalarına rağmen, gereken alt yapı oluşturulmadığı için bu Kanun ve Yönetmelik çok uzun yıllardan beri uygulanamamaktadır. Dünyadaki örneklerinden de yararlanılarak, özellikle kültür ve sanat alanında olağanüstü yetenekli çocuklarımızın ve gençlerimizin en iyi şekilde yetiştirilebilmeleri için gereken tedbirler alınmalıdır.

Genelde bütün sanatçıların, özelde de müzik ve sahne sanatları alanında eğitilip yetiştirilecek elemanların nasıl bir eğitim almaları gerektiği konusunda bakanlığımızla eğitim kurumları arasında da hiçbir işbirliği ve eşgüdüm mevcut değildir. Bir zamanlar genel müdürlüğümüzce kurulup geliştirilen dört adet Devlet Konservatuarı dört ayrı üniversiteye bağlanarak, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi de Mimar Sinan Üniversitesi’ne dönüştürülerek genel müdürlüğümüzden ayrılmışlar, bunlarla bakanlığımızın ve genel müdürlüğümüzün neredeyse hiçbir bağı kalmamıştır. Halbuki güzel sanatlar alanında en önemli resmi kuruluş

genel müdürlüğümüz olduğu gibi, sonuçta buralardan mezun olacaklara iş verecek en önemli kurum da bakanlığımızdır. Dolayısıyla bakanlığımızın ilgili birimleriyle (Örneğin Güzel Sanatlar, Devlet Tiyatroları, Devlet Opera ve Balesi vb gibi) eğitim veren kuruluşlar ve diğer ilgili kültür ve sanat çevreleri arasında, sistematik bir yaklaşımla, nasıl bir eğitim modeli geliştirilebileceği, nasıl bir işbirliği ve karşılıklı dayanışma, yardımlaşma sağlanabileceği gibi konularda, birlikte değerlendirmeler yapılmalı, tüm sorunlar belirlenerek çözüm yolları aranmalıdır. Müzik ve sahne sanatları alanında eğitim veren kurumlarla bakanlığımız arasında, başta eğitim olmak üzere mümkün olan her alanda sağlıklı bir işbirliği ve eşgüdüm sağlanmalıdır.

Bilgi çağında sanat eğitiminin ne kadar önemli olduğu dikkate alınarak, bu eğitimi veren kurum ve kuruluşlar en yüksek düzeyde desteklenmelidir.

Sanat eğitimi, bir duyarlıklar eğitimidir ve küçük yaşlardan itibaren her çocuğa verilmelidir. Duyarlılıkları eğitilen çocuk, dünyaya da bu duyarlıklardan bakar ve onu insan yakışır oluşumlarla gerçeklere taşır. Milli kültürümüzün ve kimliğimizin vazgeçilmez temel unsurlarından olan güzel sanatlar eğitimi, okul öncesi, okul sırası ve okul sonrası her aşamada verilmelidir. Öğretim yöntem ve teknikleri ile teknoloji kültüründeki hızlı gelişmeler ve öğretim personeli istihdamı sorunları dikkate alınarak sanat eğitimi dersi programının güncelleştirilerek genel ders programına dayalı olarak yeniden düzenlenmesi gerekmektedir.

TÜRK SANATÇISI VARSA TÜRK SANATI VARDIR

Türk sanatçısı varsa, Türk sanatı vardır. Türk sanatını ne kadar korumamız gerekiyorsa, Türk sanatçısına da o oranda hatta daha da fazla önem vermemiz, onun yaratıcığının önündeki engelleri kaldırmamız, onu her bakımdan koruyup desteklememiz gerekmektedir. Türk kimliği, en iyi Türk sanatçısının eserlerinde ifadesini bulur ve yansır. Bu yüzden Türk sanatına ve sanatçısına sahip çıkmak, bunlara gereken önemi vermek; Türk Milletini, diğer milletler arasında layık olduğu yere çıkarabilmenin en temel şartlarından biridir.

Çağdaş Türk kültürünün temsilcileri olan sanatçılar, Türk Milletinin değişen dünyada alması gereken ileri ve gelişmiş yeri bilerek kendilerini ona göre hazırlamak, geçmiş büyüteç altına alarak, geleceğe yönelik rotalarını çizmek durumundadırlar. Türk sanatçısının evrensel değerlere ulaşabilme

yolunda şimdiye kadar kat ettiği uzun ve yorucu yolculuk, kültür ve sanat hazinemize binlerce eser kazandırmış, bundan sonra da kazandırmaya devam edecektir.

Halkın da çeşitli yol ve yöntemlerle, kültür ve sanat alanındaki etkinliklerle duyarlılıkları eğitilerek beğeni düzeyi yükseltilmeli, estetik duyguları geliştirilmelidir.

TEŞVİK VE ÖDÜLLENDİRMENİN YETERSİZLİĞİ

Tarih boyunca, kültür ve sanat alanındaki ilerleme ve gelişmeler, hep bu alanda faaliyet gösterenlerin, bu yöndeki etkinlik ve faaliyetlerin teşviki ve desteklenmesi oranında olmuştur. Kendi tarihimizde kültür ve sanatın zirveye ulaştığı dönemlerde, hükümdarların, sadrazamların, vezirlerin, beylerin, paşaların ve diğer _üst düzey yöneticilerin sanatçılara verdikleri ödüllerin, ihsanların, caizelerin yanı sıra, loncalar, vakıflar gibi zamanın sivil toplum örgütlerinin, ayrıca hali vakti yerinde olan zenginlerin da sanata ve sanatçıya, bilime ve kültüre önemli maddi ve manevi katkılarda ve desteklerde bulunduklarını biliyoruz. Eğer Kanuni olmasaydı, ne Mimar Sinan olabilirdi, ne Baki, ne Fuzuli, ne de zamanın diğer büyük sanatçıları.

Avrupa'daki Rönesans hareketlerinin arkasında da başta İtalya olmak üzere Avrupa'daki kralların, duklerin, prenslerin ve özellikle zengin ve tanınmış ailelerin sanata, kültüre ve bilime olağanüstü maddi ve manevi destekleri vardır. Bu da gösteriyor ki, kültür ve sanat ancak teşvik ve destekle var olabilir ve gelişebilir.

Tarafsızlık, uzmanlık ve süreklilik ilkeleri göz önünde bulundurularak ulusal ve uluslararası düzeylerde hem tek tek sanatçılara, hem de sanat kurumlarına yönelik etkili bir teşvik, yarışma ve ödüllendirme sistemi kurulmalıdır. Kültür ve sanat alanındaki ödüller sayıca artırılarak çeşitlendirilmeli, konan ödüller yükseltilerek özendirici hale getirilmelidir. Bunun için Maliye Bakanlığı ile gerekli temaslar sağlanarak çözüm yolları aranmalı, başka kaynaklar da bulunmalıdır. Bütçeden sağlanan kaynakların bundan sonra da yetersiz kalacağı anlaşıldığından, yeni bir teşvik ve ödül sistemi geliştirilerek, ilgili bütün kamu ve kamu dışı kurum ve kuruluşlarca da desteklenebilmesi sağlanmalıdır.

KAYNAK SORUNLARI

Bugünün dünyasında kültür ve sanat alanında, ülkeler ve sanatçıları arasında yaşanan evrensel ve çok büyük yarışta geri kalmamak için yalnızca

devletin ayırabildiği kaynaklar yeterli olamamaktadır. Zaten hiç bir zaman da olmamıştır. Aslında konu, yalnızca devlete ve devletin herhangi bir kurum veya kuruluşuna bırakılamayacak kadar önemlidir. Sadece resmi kurumların ve devletin verdiği desteğin, ayırdığı kaynakların kültür ve sanat alanındaki evrensel yarışta başarılı olmaya yetmemesi bir tarafa, toplumun olabildiğince geniş kesimlerine dayanmayan bir kültür ve sanat hareketi, etkili, başarılı ve yararlı da olamaz. Bu alanda herkese ayrı ayrı görevler düştüğü gibi, bütün bu gayret ve çabaları birleştirmek, mümkün olan en üst düzeyde işbirliği ve eşgüdüm sağlamak da önemli bir gerekliliktir.

Kültürel ve sanatsal ürünlerin hazırlanması ve sunumu, bu iş için önemli bütçelerin ve maddi imkânların tahsis edilmesini gerekli kılmaktadır. Eskiden bazı sanat kurumlarına maddi destek sağlamak amacıyla bir takım dernekler ve vakıflar mevcuttu. Bazı nedenlerden dolayı bunların da kapatılması veya sanat kurumlarıyla ilişkilerinin kesilmesiyle sanat kurumlarımız maddi açıdan daha büyük zorlukların içine sürüklenmiştir. Pek çok sanat kurumumuz bütçe imkânsızlıkları nedeniyle davet edildikleri yurt içi ve yurt dışı turnelere katılamamakta, pek çok kültürel ve sanatsal etkinlikleri gerçekleştirememektedir.

Cumhuriyetin ilk kurulduğu, uzun savaşlardan yorgun, bitkin, büyük kayıplarla yıkımlarla çıkıldığı yıllarda bile, bütün imkânsızlıklara ve kaynak yetersizliğine rağmen, kültüre ve sanata yine de önemli kaynaklar aktarılabilmektedir. Sümerbank, Etibank, Türkiye Kömür İşletmeleri gibi ülkenin sanayi bakımından kalkınması için kurulan kamu iktisadi işletmelerine bile, Atatürk'ün direktifleriyle bütçelerinin belli bir oranında kültüre ve sanata destek olma zorunluluğu getirilmiştir. Bu kurum ve kuruluşların demirbaşları arasında, o zamanlar oldukça yüksek bedellerle satın alınmış dönemin ünlü sanatçılarının kataloglarda bile yer almayan çok sayıda eserlerine rastlamaktayız.

Kültür ve sanat alanında ciddi bir pazarlama sorununuzun bulunduğunu da kabul etmemiz gerekmektedir. Devlete bağlı sanat kurumlarının etkinliklerine olan ilgi, rağbet ve bunların seyirci sayıları ile özel kurum ve kuruluşların benzer etkinlikleri arasındaki fark ortadadır. Sanat kurumlarımızın da bir işletme gibi işletilebilmesi, kaynak yaratmaya, sanat aktivitelerinde planlama, programlama, bütçeleme teknik ve yöntemlerine önem verilmesi gerekmektedir. Seyircisiz ve halksız bir sanat olamayacağı gerçeği gözden uzak tutulmamalı, sanatçımızın yaratıcı zekâsının ürünleri

olan kültür ve sanat ürünlerimizle halkın ve seyircinin beğenisinin birleştirilmesi çareleri aranmalıdır. Halkın ve seyircinin beğeni düzeyi, estetik zevki yükseltilmelidir.

Sanat kurumlarının uluslararası rekabette daha aktif bir şekilde yer alabilmeleri için Tanıtma Fonu kaynaklarından daha fazla yararlanabilmeleri çareleri aranmalıdır. Bu amaçla, Kültür ve Turizm ile Dışişleri Bakanlıklarıyla, Tanıtma Fonu tarafından ortak ve işlevsel bir birim oluşturulması, kültürel ve sanatsal etkinlikler için uygun finansman modelleri geliştirilmesi yerinde olacaktır. Kültür ve sanata daha fazla kaynak temini için yollar aranmalı, vergi, resim ve harçlardan belli bir miktar kültürel ve sanatsal gelişim için ayrılmalı, bu iş için bütçe dışı fonlar, özel hesaplar oluşturulmalı, sponsorluk müessesine işlerlik kazandırarak özel sektörün de katkısının sağlanması yolları aranmalıdır.

MEKÂN SORUNU

Bütün dünyada kültür ve sanat etkinlikleri, faaliyetleri, her bakımdan o kültür ve sanat faaliyetine uygun, mimari ve estetik güzellikleri, teknik donanımı, akustiği vb. ile her bakımdan yeterli, her biri ayrı bir sanat eseri niteliği taşıyan binalarda mekânlarda gerçekleştirilmektedir. Bizdeki kültür ve sanat mekânları ise, nitelik. ve nicelik olarak maalesef dünyadaki örnekleriyle karşılaştırılabilecek nitelikte değildir.

Kültür ve sanatımızın en büyük sorunlarından biri de bu tür ürünlerimizin, eserlerimizin izleyicileriyle buluşturulabileceği nitelikli konser ve teşhir salonlarımızın, galerimizin yetersizliğidir. Çoğu orkestramızın, koro ve topluluğumuzun kendi konser ve prova salonları yoktur. Birçok sanat kurumumuz, sanat icra, temsil ve teşhirine uygun olmayan kiralık binalarda hizmet vermeye çalışmaktadır. İnşasına başlanan sanat mekânlarından bazıları kaynak yetersizliğinden, bazıları da müteahhitlerle ortaya çıkan anlaşmazlıklar gibi nedenler yüzünden veya hiç nedensiz, konuya gereken önemin verilmemesinden başlı veya yarım kalmış durumdadır.

Opera, koro ve topluluklarımızın ya hiç konser salonları yoktur veya mevcut salonlar mimari özellik, teknik donanım açısından çok yetersizdirler. Hâlbuki yabancı ülkelerin çoğunda, kültür ve sanat mekânları, içinde etkinlik yapılmadığı zamanlarda bile sırf estetik özellikleri ve güzellikleriyle bile gezilip görülmeye değer niteliktedir. Kültür ve sanatımızla ilgili mekân sorunları, özellikle müzik ve sahne sanatları kuruluşlarımızın konser salonu ihtiyaçları kısa, orta ve uzun vadeli planlarla çözüme kavuşturulmalıdır.

KİTLELERE ULAŞABİLME SORUNU

Ülkemizde geniş halk kesimlerinin kültür ve sanata ilgisi ya hiç yoktur veya dünya ülkeleriyle karşılaştırıldığında yok denecek kadar azdır. Basın yayın organlarımız ve kitle iletişim araçlarımızda kültür ve sanatla ilgili programlar ve yayınlar, maalesef çok sınırlı, yetersiz, niteliksiz durumdadır. Devletin resmi yayın organı TRT'nin radyo ve televizyonlarında bile, Devlet bütçesinden ayrılan kaynaklarla binlerce sanatçı istihdam eden kültür ve sanat kurumlarımıza ve onların büyük masraflarla ortaya koyduğu ürünlere neredeyse hiç yer verilmemektedir. Genelde reyting kaygısıyla açıklanmaya çalışılan bu durumun kabul edilebilir yönü bulunmamaktadır.

İyi, güzel, nitelikli, sanatsal, estetik olan ancak eğitim ve öğretimle tanınıp bilinebilir, yoz sıradan, niteliksiz, pespaye olandan ayırt edilebilir. Bu bilgi, ayırt etme, fark ve temyiz sahibi olma gibi özellikler kitlelere verilmeden, nitelikli sanat ürünleri, güzel ve olumlu örnekler onlara uygun yollarla tanıtılıp öğretilmeden, üstüne üstlük sıradan, yoz, sanatsal ve estetik açıdan hiçbir değeri olmayan, bozucu, yıkıcı, tahrip edici yapımlar da sanat eseri diye tanıtılarak bütün kabahatin halka ve izleyiciye yıkmasının insaflı, haklı ve doğru bir yaklaşım olamaz.

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde faaliyet gösteren 29 sanat kurumu dışında, Devlet Tiyatroları ve Devlet Opera ve Balesi, Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü ile bakanlığımız kültür ve sanat hayatımızın en önemli kurumudur. Ancak büyük masraflar ve emeklerle ortaya konan ürünler gerektiği ölçüde geniş kitlelere ulaştırılamamaktadır. Müzik ve sahne sanatları açısından olaya bakıldığında, son derece yetersiz olan konser ve temsil salonlarımız, bilet fiyatlarının çok uygun, olmasına rağmen yine de doldurulamamakta, bazı yerlerde konserler ve temsiller neredeyse boş salonlara icra edilmektedir. Bu durum hem sanatçıların morallerini ve motivasyonlarını öldürmekte, hem de her bakımdan olumsuz ve sakıncalı bir durum arz etmektedir.

ARAŞTIRMA, YAYIN VE TANITIM EKSİKLİĞİ

Kültür ve sanat eserlerimizin, varlıklarımızın değerlerimizin kapsamlı, derli toplu envanterleri yapılabilmiş değildir. Bu alanda uygulama ve araştırmalarda başvuru kaynağı olarak kullanılabilecek, güvenilir, kapsamlı bilimsel yayınlarımız, ansiklopedilerimiz, prestij kitaplarımız dünyadaki örnekleriyle kıyaslandığında nitelik ve nicelik olarak çok yetersiz

kalmaktadır. Bakanlığımıza bağlı sanat kurumları hep icraya, uygulamaya yönelik kurumlardır. Bunların hem yapısal örgütlenmeleri bilimsel araştırma ve incelemeye elverişli değildir, hem de bu kurumlarımızda bilimsel çalışma, araştırma ve inceleme yapabilecek personel sayısı yok denecek kadar azdır.

Türk kültür ve sanatının bütün dallarında yetkin bilim adamları, araştırmacılar, uzmanlar, aydınlar ve katkısı olabilecek yeterli sayıda kişilerden oluşturulacak redaksiyon ve hazırlama grupları oluşturularak, başvuru ve kaynak eserleri, örneğin geniş kapsamlı ansiklopediler hazırlanmalıdır. Bu başvuru ve kaynak eserlerinin yanı sıra, dünyadaki örneklerinden de yararlanılarak, Türkçe ve yabancı dillerde tanıtım ve prestij yayınları, kitaplar, broşürler, interaktif CD'ler, DVD'ler, filmler, İnternet siteleri hazırlanmalıdır. Müzik alanında yetkin kişilerden bir Repertuar Kurulu oluşturularak, dünden bugüne bütün müzik eserlerimizin notalarını ve varsa icra kayıtlarını içine alacak kapsamlı bir repertuar havuzu meydana getirilmelidir.

Günümüz dünyasında, sanat etkinlikleri, en az diğer etkinlikler kadar önemlidir. Bugün insanların sanata erişimi, konser, sergiler ve değişik etkinlikler aracılığıyla hem daha kolaylaşmış, hem de daha ilginç hale gelmiştir.

MERKEZİ TEŞKİLATLANMA SORUNLAR

Güzel sanatları sevmenin ve onda yükselmenin Türk milletinin tarihi bir vasfı olduğunu, her türlü vasıta ve tedbirlerle bunu sürekli besleyerek geliştirmenin milli ülkümüz olduğunu ilan eden Ulu Önder Atatürk'ün direktifleriyle Cumhuriyetimizin 10. yılında, 1 Haziran 1933'te Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuştur.

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün görev alanı, ilk zamanlar bütün güzel sanatları kapsamakta iken, Atatürk'ten sonra pek çok güzel sanat dalı parça parça genel müdürlüğümüz bünyesinden koparılmaya başlanmıştır. Bu süreç içerisinde 1949 yılında Devlet Tiyatroları ile Devlet Opera ve Balesi, 1989 yılında Sinema Dairesi Başkanlığı genel müdürlüğümüzden ayrılmış, 1992 yılında da Modern Dans Topluluğu, Devlet Opera ve Balesi bünyesinde kurulmuş, böylece sahne sanatları ve dramatik sanatların önemli bir bölümü genel müdürlüğümüzün dışında kalmıştır. Yine genel müdürlüğümüzce kurulup geliştirilen dört adet Devlet Konservatuvarı

dört ayrı üniversiteye bağlanarak, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi de Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştürülerek genel müdürlüğümüzden ayrılmışlardır. ·

Bu ayrılmalar ne yazık ki sağlıklı doğumlar ve olumlu yönde gelişmeler şeklinde gerçekleşmemiş, adeta bir vücudun organlarının kesilip koparılması şeklinde olmuştur. Ne yeni kurulan bu kurum ve kuruluşlar arasında, ne de eskiden ana organizma olan genel müdürlüğümüzle bunlar arasında doğru dürüst hiçbir iletişim, etkileşim ve bağ kalmamıştır. Halbuki Atatürk'ün milli ülkümüz olarak belirlediği güzel sanatların bütün dalları arasında sağlıklı, sürekli, canlı, verimli bir işbirliği, etkileşim ve iletişim olması, iyi bir eşgüdüm sağlanması gerekmektedir. Ne yazık ki bu eşgüdüm şimdiye kadar bir türlü sağlanamamıştır.

Genel müdürlüğün görev alanının daraltılması sadece belli güzel sanat dallarının ayrılmasıyla sınırlı kalmamış, birleşip ayrılmalarda yapılan yeniden düzenlemeler ve bakanlık teşkilat yasalarındaki değişikliklerle de genel müdürlüğün görev alanı sürekli daraltılmıştır. Örneğin, eski düzenlemede 'Güzel sanatlarımızın yurtiçinde ve yurtdışında tanıtılmasını sağlamak ve bu hususlarda ilgili kuruluşlarla işbirliği yapmak', 'Milli varlıklarımızı yurtiçinde ve yurtdışında tanıtmak amacıyla yarışmalar, sergiler, konserler düzenlemek mükâfat vermek' gibi işler genel müdürlüğün görevleri arasında sayılırken yeni teşkilat yasasında bunlar çıkarılmış, daha önce genel müdürlüğe ait olan 'Güzel sanatlar alanında ilmi araştırma, inceleme ve yayınlar yapmak, arşiv kurmak, geliştirmek' ve faydalanılmasını sağlamak' görevi Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğüne verilmiş, yeni yasayla 'Milli kültürümüzün yazılı belgelerini, fikir, sanat ve edebi eserler ile turizm ve tanıtım amaçlı yayınlar hazırlatarak yayımlamak ve yayımlatmak' göreviyle de Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü görevlendirilmiştir.

Aslında genel müdürlüğün görev alanına girmesi gereken bu tür görevlerin çoğunun, yeni tanımlandıkları birimlerde bu görevler için yeterli ödenek, teknik bilgi ve donanım, gerekli malzeme ve materyal, yetmişmiş eleman bulunmaması gibi nedenlerle gerektiği gibi yerine getirilmesinde sıkıntılar ve sorunlar yaşanmaktadır. Örneğin, kültür ve sanat alanında yayın hazırlamak ve basmak yeni teşkilat yasasıyla artık Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğüne verildiği için, geçen yıl yapılan teftiş sırasında genel müdürlüğümüzce bu tür işlerin hala genel müdürlüğümüzce

yapılmaya devam edilmesi eleştirilmiş ve çok uzun yıllardan beri genel müdürlüğümüzce hazırlanıp bastırılan ve dağıtılan Atatürk Takvimi dâhil bütün yayın işlerinin yasa gereğince artık adı geçen genel müdürlükçe yapılması teklifi getirilerek, Bakan Onayına bağlanmıştır. Hâlbuki hem bu işler için gerekli ödenekler, hem de bilgi, belge, teknik alt yapı genel müdürlüğümüzdedir. Atatürk Takviminin bu yıl kendileri tarafından hazırlanıp bastırılması gerektiği yazılı olarak iletildiğinde, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, bu iş için bütçelerinde ödenek ve genel müdürlüklerinde teknik bilgi, belge doküman bulunmadığını belirtmişlerdir.

Şu andaki yapısıyla Genel Müdürlüğün güzel sanatlarla ilgili faaliyetleri daha çok Fonetik Sanatlar ve Plastik Sanatlar alanlarında yoğunlaşmaktadır.

Genel Müdürlüğün, fonetik sanatlarla ilgili görevlerini merkezde Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Orkestralar ve Çoksesli Müzik ile Sahne Sanatları Şubeleriyle taşrada ise 6 senfoni orkestrası, 11 koro, 5'i amatör 12 topluluk olmak üzere toplam 29 sanat kurumu ve bu sanat kurumlarında görev yapan yaklaşık 1400 kadrolu sanatçısı ile yerine getirmeye çalışmaktadır.

SANAT KURUMLARIMIZIN SORUNLARI!

TÜRK MÜZİK KANUNA ÖNEMLE İHTİYAÇ DUYULMAKTADIR

Ülkemizdeki kültür ve sanat kurumları, örneğin müzik ve sahne sanatları kurumları bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bunların belirli bir düzeye ulaşmış olmalarına karşın, önemli yapısal sorunlar içinde bulundukları görülmektedir.

Sanat kurumlarımız, günün gereksinimlerine yanıt vermekten uzak düşmüş, aşırı merkeziyetçi yapı, kurumlarda çapaklanmaya, kireçlenme ve hantallaşmaya yol açmıştır.

Genel Müdürlüğe bağlı sanat kuruluşlarının en önemli sorunlarının başında, kurumsal bir yapı, kimlik ve kişilik kazandırılmadan, birkaç satırlık bir Bakanlar Kurulu Kararı ile kurulmuş olmaları gelmektedir. Genel müdürlükten ayrılarak oluşturulan kurum ve kuruluşlar, genelde kanunla kurularak kurumsal bir yapı ve kimlik kazanmış oldukları halde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası hariç, genel müdürlüğün bünyesinde oluşturulan hiçbir sanat kurumunun çalışma usul ve esaslarını belirleyen

özel kanunları ve yönetmelikleri yoktur. Bu sanat kurumlarımızın ve buralarda istihdam edilecek personelin görev, yetki ve sorumluluklarının neler olduğunu, bunların çalışma usul ve esaslarını, bu kurumlarda çalışacak sanatçıların ve diğer personelin özelliklerini, nitelik ve niceliklerini belirleyen hemen hemen hiçbir hukuki düzenleme getirilmemiştir. Birçoğunun kuruluş yerlerinin ve türlerinin yanlış seçildiği, mevcut yapıyla buralarda nitelikli hizmet üretilmesinin, beklenen ve arzu edilen yararın sağlanmasının mümkün olmadığı, çoğu siyasal mülahazalarla kurulan bu kurumlarda sanat üretilmesinin mümkün olmadığı, kadro alabilmek için buralarda göreve başlayan sanatçıların en kısa zamanda büyük şehirlere gelmek için çareler aradıkları yönündeki iddialar öteden beri dillendirilmektedir.

Bazı sanat kurumlarımızın, kuruldukları yerlerde ilgi ve rağbet görmediği, yerel halkla iyi bir etkileşim, iletişim ve diyalog kurulamadığı, çok sınırlı sayıda izleyiciye hitap edilebildiği, çok zaman boş salonlarda konser verilmek zorunda kalındığı bilinmektedir.

Sanat kurumlarımız için norm kadro belirlenmemiştir. Dolayısıyla bir sanat kurumunda hangi nitelikte, ne tür personelden kaç kişinin istihdam edileceği net olarak belli değildir. Sanatçılar genel olarak sanatçı unvanı ile istihdam edilmekte, aralarında hiçbir ayırım, kalite ve standart farkı gözetilmemektedir.

YAPISAL SORUNLARA ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Türk Müzik Konseyi Oluşturulabilir.

Dünyada ve ülkemizde bilim, teknoloji ve iletişim alanındaki baş döndürücü gelişmeler, yeni bin yılın bir bilgi çağı olması, müzik ve sahne sanatları kurumlarımızda daha fazla zaman ve kaynak israf etmeden hızlı bir yeniden yapılanmayı zorunlu kılmakta, hatta dayatmaktadır.

Müzik ve sanat kurumlarımızın yıllardan beri çözüm bekleyen bu sorunlarına çözüm getirilmesi, sağlıklı bir yapı oluşturulabilmesi için değişik görüşler, modeller ve kurumsal yapılar önerilmektedir. örneğin, müzik alanındaki sorunların çözümü için, Almanya'daki modele benzer bir model ülkemizde de geliştirilebilir,. hem Türkiye genelinde, hem de bölgesel düzeyde bir mesleki örgütlenmeye gidilerek, özerk statüde bir Türk Müzik Konseyi oluşturulabilir. Almanya'da bu görev, "Alman Müzik Konseyi (Deutsche Musik)" adlı bir örgüt tarafından yerine getirilmektedir. Bu örgütün 15 milyon dolayında üyesi bulunmaktadır.

Alanlarının önde gelen uzmanlarından demokratik katılım ile oluşturulacak böyle bir konsey, ülkemizin müzik yaşamını A'dan Z'ye yeniden örgütleyerek, onların daha rasyonel ve ülkemizin sanatsal kalkınmasını hedef alan bir eşgüdüm içinde çalışmasını sağlayabilir. Bir tür üst meslek örgütü olacak böyle bir konsey, özerk bir kuruluş olarak ülkemizin müzik kurumlarından, müzik ve sanat yaşamından birinci derece sorumlu ve etkili olmalıdır. Kültür ve sanata zararlı olabilecek politik müdahale ve kişisel tercihleri önlemenin yolu da yine böyle akılcı ve demokratik örgütlenme modelinden geçmektedir. Konsey, bölge müzik ve sanat konseyleriyle yurt düzeyinde örgütlenmeli, ayrıca dünyadaki benzer örgütlerle de işbirliğine giderek uluslararası müzik ve sanat ilişkilerini güçlendirmelidir. Sanat kurumlarımızın yöneticileri de bu konseyler tarafından belirlenmeli ve mesleki yönden denetlenebilmelidir. Sanatçıların sınavları, seçimleri, değerlendirmeleri de Türk Müzik Konseyi veya ona bağlı bölge müzik konseylerince yürütmelidir. Kurum yöneticileri, bu kuruluşla karşı mesleki yönden sorumlu olmalıdır.

Yeni sanat kurumlarının oluşturulması, kadrolaşma, yükselme ve ödüllendirme, verimliliğin eşgüdümün denetlenmesi, yarışmalar düzenlenmesi ve müzik ve sanat yaşamımıza ilişkin benzer tüm kararlar, söz konusu konsey ve bölge konseyleri tarafından alınmalıdır. Sınavlara standart ve güvenilirlik getirilmelidir.

Bütün yasal düzenlemelerin dayandığı temel kavram, toplumun iyiliğidir, kamu yararadır. Sanat yönetiminde de kamu yararı, en yeteneklilerin, en uygun yerlere gelip daha nitelikli ve daha çok sanat ürünü üretmesidir. Kültür ve sanat alanında ülkemizdeki mevcut durum da göz önünde bulundurularak, sanatsal rekabeti, üretkenliği en üst düzeye çıkarabilecek, niteliksizliğin, üretimsizliğin, verimsizliğin önüne set çekebilecek, en uygun kurumsal yapılar oluşturulmalıdır.

Yeniden yapılanma kuşkusuz belli bir süreç içinde, belli bir zaman dilimine yayılarak, adım adım ve mümkün olabilecek en geniş mutabakatla gerçekleştirilmeli, sanatçıların kazanılmış özlük haklarına da saygı gösterilmelidir.

İSTİHDAM SORUNLARI

TRT sanatçıları ile Bakanlık Sanatçıları Arasındaki Ücret Eşitsizliği Düzeltilmelidir.

Bir sanat kurumunun ve sanatçıların daha yaratıcı olmalarını sağlayacak ortamın sağlanmasında, istihdam yönteminin ve politikalarının çok önemli rolü vardır

Sanat kurumlarımızın personel çalıştırma sistemi liyakat esaslı olmalıdır. Bu kurumlara tanınan kadrolar içinde adil, eşit, kayırmalardan uzak, demokratik bir seçme ve ayırma sistemiyle kurumların sözleşmeli personel istihdam etmeleriyle sağlanmalıdır.

Sanatçıların kurumlara atanmaları, yapılacak seçme sınavlarıyla, seçilenlerin niteliklerine uygun ve mutlaka belli bir zamanla sınırlı olmalı, bu zaman içinde alınan sonuç, verimlilik, disiplin vb. faktörler göz önünde bulundurularak sözleşmeler yenilenmeli veya feshedilmelidir. Bir an önce performans başına ödeme yapılan yeni bir sisteme geçilmesi şarttır. Sözleşmelerin, yeterli performansı gösteremeyen, verimli ve disiplinli çalışmayan sanatçıların işlerinden uzaklaştırılabilmelerine imkân verecek şekilde yapılması gerekmektedir. Konserlerdeki performansı olumsuz etkileyen ikinci işlere imkân vermeyecek, yoğun bir çalışma programı uygulanmalı, böylece orkestra, koro ve topluluklarda çalışan sanatçıların ikinci işler yapıp orkestrayı olumsuz yönde etkilemelerinin önü alınmalıdır.

Sanatçılarımızın özlük haklarıyla ilgili en önemli sorun, benzer kuruluş olan TRT sanatçılarıyla bakanlığımız sanatçıları arasındaki ücret eşitsizliğidir.

TRT sanatçıları, hem çalışırken, hem de emekliliklerinde bakanlığımız sanatçılarından daha yüksek ücretler almaktadırlar. TRT sanatçılarının ek göstergeleri 6400 iken, bakanlığımız sanatçılarının ek göstergeleri 4200'dür. Bakanlığımız sanatçılarından çoğunun hak etmiş olmalarına, yaşlanma nedeniyle performanslarının düşmesine, kendileri de arzu etmelerine rağmen emekliye ayrılmakta isteksiz davranmalarının nedenleri arasında, emekli oldukları takdirde maaşlarının daha da düşecek olması da yatmaktadır. Özellikle yaşlanmış ve verimsiz duruma gelmiş sanatçıların emekliliğe özendirilmeleri açısından da özlük haklarının düzeltilmesi yararlı olacaktır.

YÖNETİM DENETİM VE VERİMSİZLİK SORUNLARI

Kültür ve sanat alanında etkinlik gösteren sanat kurumlarımızdaki genel bir verimsizliğin ve dağınıklığın söz konusu olduğu öteden beri değişik çevrelerce öne sürülmektedir. Bunun başlıca temel nedenleri arasında:

- 1.Yanlış örgütlenme,
- 2.Eşgüdüm noksanlığı,
- 3.Denetimsizlik, özellikle mesleki denetimsizlik, 4.Yarışma ve rekabet ortamının bulunmayışı,
- 5.Bilimsel eleştiri eksikliği sayılmaktadır.

Ülkemizde uygulanan bugünkü sistemin sanatsal rekabet ve üretkenliği sağlamadığı, aksine niteliksizliği, üretimsizliği, verimsizliği teşvik ettiği, yeniliklerin önünü açmadığı, aksine tıkanıklıklara, yeniliklerin önünün kapanmasına neden olduğu, yetenekliyle yeteneksizi, verimliyle verimsizi aynı kefeye koyduğu, neredeyse herkesin hemfikir olduğu bir konudur. Ancak yeni sistemin nasıl olması gerektiği, içinde bulunulan bu durumdan kazanılmış haklar zedelenmeden nasıl çıkılabileceği, yeni sistemin nasıl kurulup nasıl uygulanacağı konusunda tam bir fikir birliği oluşmamıştır.

Farklı görüş ve öneriler bulunsa da, gelişmiş ülkelerde, kültür-sanat alanında ve sahne sanatlarında çok uzun yıllardan beri uygulanan ve denenerek geçerliliği kabul edilmiş bulunan sanat yönetimi ile idari yönetimin birbirinden ayrılmasının gerekli olduğu düşüncesinde hemen herkes birleşmektedir.

Bu sistemde, idari işlerle ilgili yönetim, batıdaki Administration ya da Management kavramını, vizyon ve sanat politikalarını da içine alan sanatsal yönetim ise batıdaki Artistik Direction kavramını ifade etmektedir. Gelişmiş ülkelerde bu iki alan birbirinden ayrı olmakla beraber, birbirleriyle son derece sıkı bir işbirliği ve yoğun bir ilişki içerisinde çalışırlar. Bunlar birbirini yavaşlatıcı ve engelleyici değil, aksine birbirini destekleyici ve besleyici bir işleyiş içinde yürürler. Bizde de benzer bir sistem uygulanmakla beraber idari yönetimle sanatsal yönetimin sınırları tam olarak belli olmadığından uygulamada sorunlarla karşılaşmaktadır.

Kültür ve sanat yönetimi konusunda günümüz dünyasında pek çok üniversitede bölümler kurulmuş, yüksek düzeyde eğitim de verilmektedir. Bizim kültür ve sanat kurumlarımız için de nitelikli kültür ve sanat yöneticileri yetiştirilmesi ve istihdamı yolunda gereken tedbirler alınmalı, yeterli sayıda kişinin yurt içinde ve yurt dışında bu alanda eğitim almaları sağlanmalı, hâlihazırda bu görevleri yürütmekte olan personel de hizmet içi eğitim programları, kısa ve uzun dönemli kurslarla eğitilmelidirler.

Bugünkü verimsiz sistemin en önemli nedenlerinden birisi de mesleki denetim eksikliğidir. Unutulmamalıdır ki denetim olmadan kaliteye ve çağdaş seviyeye ulaşmak hayal bile edilemez. Sanat kurumlarımızın sanatsal yeterliklerini, performanslarını, düzeylerini ölçüp değerlendirebilecek ne herhangi bir kurum veya kuruluş, ne de belirlenmiş objektif kriterler vardır. Bir sanat kurumunun ayda veya yılda kaç konser vermesi, kaç turneye çıkması, ne tür çalışmalarda bulunması, hafta kaç gün kaç saat prova yapması gerektiği gibi en basit çalışma usulleri, repertuarlarının niteliği, performans kriterleri bile objektif olarak belirlenmiş değildir.

Bir orkestra kendisini güçlü bir kadro, iyi bir repertuar, üstün nitelikli yıldız bir şef ve her şeyiyle sanat icrasına uygun gerçek bir konser salonu ile kanıtlar. Ama maalesef ülkemizde gerçek bir konser salonu yok denebilecek kadar azdır. Bu eksiklikler bir an önce giderilmelidir.

Çok Sesli Müzik Kurumlarının yeniden yapılanmasında özerklik, katılımcılık ve yerinden yönetim vazgeçilmez ilkeler olmalıdır. Her kurumun kendi sanat yönetimini demokratik yollarla kendisinin belirlemesi esas olmalıdır. Sanat yönetimi o kurumun temsilcisi olmalı, kurumu temsil etmelidir.

Merkezde de bütün önemli etkinlik ve faaliyetleri, büyük organizasyonları, yurt ve dünya çapındaki sergileri ve büyük projeleri planlayıp programlayacak, tanıtıp pazarlayacak, bu konularda sanat kurumları ile Bakanlık dışındaki kurum ve mercilerle de gerekli işbirliği ve koordinasyonu sağlayacak, her türlü imkân ve yetkilerle donatılmış bir Organizasyon, Koordinasyon ve Halkla ilişkiler Departmanı oluşturulması yerinde olacaktır.

Sonuç olarak, Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün müzik inkılaplarının temel ilkeleri dün olduğu gibi bugün de rehberimiz olmalıdır.

1. Evrensel, çağdaş ve çok sesli müzik anlayışına yönelmek.
2. Türk Ulusunun derin ve engin müzik kaynaklarını, özellikle Anadolu folklor hazinesini uygar ve ileri müzik yaratımları ve biçimleri ile geliştirmek.
3. Geleneksel ve Klasik Türk Müziğimizin değişmez değerlerini korurken, kötüleşen eskidikçe ve piyasaya sürdükçe yozlaşan örneklerini tutucu davranışlarla devam ettirmemek.

4. Ulusal anlamda Türk Müziğine çokseslilik armonizasyon tüm müzik bilimi ve gerekli eğitimden geçmiş yorum gücüyle ulaşmak.

5. Müzikte evrensel çağdaş ve uygar kurallar ve biçimleri uygularken ne doğu nede batı özentiliğine düşmeden özgün ve yeni beste yaratılarına yönelmek.

6. Müzik dilinde ve sanatsal seviyede yeri olmayan, uyduruk türler ve değersiz yoz ve ucuz örneklerle paydos demek.

“Bilim ve sanat bir kuşun iki kanadı gibidir. Bu iki kanadı kullanan toplumlar uçar ve özgür olurlar. Uçamayanlar ise tavuk olur. Tavuk toplum önüne atılan bir avuç yemi gagalarken, arkadan yumurtalarının alındığının farkında bile olmaz” Charles Darwin.

KAYNAKÇA

Bayındır, Uluskan S. (2010), Atatürk’ün Sosyal Kültürel Politikaları, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.

Çağıl O. M. (1945), Jhering’in Hukuk Nazariyesinin Temel Fikirleri, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası, Cilt: 11 Sayı: 3-4, 225 - 251.

Evcin, E. (2011), Atatürk’ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi S 47, Bahar 2011, s. 521-555.

Naisbitt, J., A. Patricia (1990). Megatrends 2000, William Morrow & Co, New York City Türkiye Cumhuriyeti Anayasası 4848 Sayılı Kültür ve Turizm Bakanlığı Teşkilat ve Görevleri Hakkındaki Kanun 1309 Sayılı Devlet Opera ve Balesi Personeli Hakkındaki Kanun ve Yönetmeliği 5441 Sayılı Devlet Tiyatroları Personeli Hakkındaki Kanun ve Yönetmeliği 6940 Sayılı Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Kuruluşu Hakkındaki Kanun ve Yönetmeliği 657 Sayılı Devlet Memurları Kanunu Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Koroları ve Toplulukları Yönetmeliği Kültür ve Turizm Bakanlığı Orkestra Koro ve Topluluk Hizmet Sözleşmesi bordomavi.net(<https://forum.bordomavi.net/showthread.php/5558-D%C3%BCnyan%C4%B1n-en-zeki-insan%C4%B1-T%C3%BCrkiye-deokumak-istesem-%C3%96SS-yi-kazanamam!!!?p=597081&viewfull=1>)

TÜRK MUSİKİSİ SES İCRASI ÜZERİNDE (YENİ) İSTANBUL RADYOSU’NUN (1949-1968) ROLÜ

Tamer KÜTÜKÇÜ

Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi

Özet: Radyo ile müziğin –birbirinden ayrı düşünülmesinin neredeyse imkânsız olduğu- bir birlikteliği, herhalde yadsınamaz bir olgudur. Resmi radyoların yayına başlamasından önce, ilk radyo yayını denemesi sırasında keman sololarının dinletildiği bir tecrübe izlenmiş, radyo bir anlamda yayın hayatına müzikle başlamış, sonrasında da müzik radyo yayınlarının en temel öğelerinden biri olmayı sürdürmüştür. Bu seyir, dünya radyoları için böyle olduğu gibi, esasen Türkiye radyoları için de geçerlidir. Bununla beraber, bu ikisi arasında, doğalarından neşet eden bir çatışma alanını da ortaya koymak gerekir. Radyo, “tek yönlü” bir iletişim aracı olarak, ele aldığı her “konuyu” bir biçimde dinleyicisine “dikte etmeye” eğilimli bir dinamiğe sahiptir. Öyle ya da böyle, “sunduğu malzemeyi, o malzeme üzerinde oynama-değiştirme imkânı olmayan bir kitleye iletmeyi öngören” bir yapıyı içerir. Hâlbuki müzik, kendi iç dinamikleri olan, besteci-icracı-dinleyici unsurlarının tamamının gelişim-dönüşüme müdahil olduğu ve bunun sosyal değişimlerle de beslendiği, devingen bir yapıya sahiptir. Bu açıdan, bir karar merciin belirlediği bir formu ya da normu “olduğu gibi” kabullenmeye yatkın değildir. Bu noktada da, çatışmaya açıktır.

Nitekim 1927’de yayın hayatına başlayan Türkiye radyolarında da, radyo ile musiki arasında bu “gerilimin” izlerini sürmek olasıdır. İlk iki radyo deneyiminden sonra, 1949’da kurulan ve televizyonun yayın hayatına başladığı 1968 tarihine kadar oldukça etkin bir konumu bulunan Yeni İstanbul Radyosu’nun genelde musiki, özelde ses icracılığı üzerinde nasıl bir rolü söz konusudur? İşte bu bildiride, Radyo’nun söz konusu dönemde uygulamaya aldığı bazı kararların ses icrası üzerindeki etkileri masaya yatırılarak bu belirleyici faaliyetlerin bir değerlendirilmesi yapılacak, tüm bu uygulamaların

sonucu ses icrası adına ortaya çıkan tablo analitik bir biçimde ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Yeni İstanbul Radyosu (1849-1968), müzik politikaları, ses icracılığı

Abstract: The unity of radio and music, which is almost impossible to consider separately, is probably an undeniable phenomenon. Before the official radios started broadcasting, they were violin solos played during the first radio broadcast attempt. In a sense, radio started its broadcasting life with music, and afterwards, music continued to be one of the most basic elements of radio broadcasts. This trend has been valid for world radios as well as for Turkish radios.

With this, it is necessary to mention an inherent conflict between these two. Radio, as a “one-way” communication tool, has a dynamic that tends to “dictate” every “topic” it deals with to its listeners. One way or another, it includes a structure that envisages transmitting the presented material to an audience that does not have the opportunity to manipulate or change that material. However, music has a progressive structure with its own internal dynamics, where all the elements of composer-performer-audience are involved in development-transformation and this is fed by social changes. In this respect, music is not inclined to accept a form or a norm determined by a decisionmaker “as it is”. At this point, it is open to conflict.

In fact, it is possible to observe traces of this “tension” between radio and music in Turkish radios, which started broadcasting in 1927. What role does New Istanbul Radio, which was founded in 1949 after the first two radio experiences and had a very active position until 1968, when television began broadcasting, have on music in general and vocal performance in particular? In this paper, we will examine the effects of the decisions taken by the Radio on voice performance; then evaluate these decisive activities; and at the last step, discuss analytically the picture that emerges because of all these practices.

Keywords: New Istanbul Radio (1849-1968), music policies, vocal performance

GİRİŞ

RADYO İLE MÜZİĞİN VAROLUŞSAL ÇATIŞMASI VE TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Yeni İstanbul Radyosu'nun “Türk Musikisi” ve özelinde “Türk musikisi ses icrası” üzerindeki etkilerini tetkik etmeden önce, radyo ve müziğin varoluşsal serüvenlerine bakmak, bu etkileşimin niteliklerini daha doğru bir yerden okumayı temin edebilir.

Radyo olgusunun ortaya çıkışı, esasen bir iletişim arayışının sonucudur. Gerçi hikâyenin en başında teknolojik bir ilerleme söz konusudur. Marconi, 1896'da ilk telsiz sinyali üretir. Böylelikle, kablosuz bir sinyalin, dolayısıyla bir “verinin” iletimi gündeme gelir. Bu, öncelikle konunun “amatör” meraklılarının ilgisini çeker. Amerika Birleşik Devletleri'nde Fessenden 1906'da kendi çabasıyla bir yayın gerçekleştirerek halka keman soloları dinletisi sunar. Fransa'da De Forest de iki yıl sonra Eiffel Kulesi'nden bir yayınla klasik müzik neşri yapar. (Pekman, 2000: 13) İlk başta, görünüm, hiç kuşku yok, bu yeni icadın müzikle yakın ilişkili, ona bir tür araçsallık eden, gayet de müziğin lehine bir dinamığa açıldığı izlenimini haizdir. Bununla beraber, bu tablo gerçekte çok uzun soluklu olmayacaktır. Konunun, “iletişim”, özellikle de “kitle iletişim”, yani “bir noktadan tek taraflı olarak geniş bir kitleye seslenebilme” erkini fark eden siyasal otorite, çok da vakit kaybetmeden gelişmelere ilgi gösterecek ve zaman içinde radyo olgusunu denetimine, hatta tekeline almaya çalışacaktır.

Aslında meselenin Türkiye özelindeki görünümü de, bu tablonun aksettirdiğinden çok farklı değildir. İlk amatör çalışmalar –ki bunların kayda geçmiş en bilineni aslen bir fizik dersi öğretmeni olan Rüştü Uzel'in 19 Mart 1923'te yaptığı özel yayındır; bu yayında Bakırköy İttihat-ı Osmani Mektebi müzik öğretmeni Afife Hanım'dan bir şarkı dinletir (Dinç, 2000: 54)- yine müzikle sıkı ilintili bir zeminde neşet eder. Fakat bunu, sonrasında siyasal bir ilgi izler. 1926'ya gelindiğinde Mustafa Kemal, bir gün Atatürk Orman Çiftliği'nde radyosunu karıştırırken, Sovyetler Birliği radyosunda yapılan propagandayı fark eder ve bu onun zihninde radyoya ilişkin yeni ufukların açılmasını sağlar. Nitekim Türkiye'de radyonun resmi olarak kurulması, bu hikâyenin hiç de uzağında olmayan bir neticenin sonunda gerçekleşir. En özetle, Türkiye'de radyonun ortaya çıkış serüveni ve varlığı, kesinlikle “politik”tir.” Oysaki müzik, diğer güzel sanat disiplinlerinin tümü

gibi, kendi iç dinamikleri üzerinden ilerleyen bir yapıya sahiptir. Genelde hayat biçimindeki dönüşümler, demografik katılımlar ya da eksiltmeler, diğer kültürlerle etkileşimler vb. etmenlerle belirlenen bu dinamik yapı, üstten, indirgemeci, “mekanik” müdahalelere kapalı ve muhaliftir. Bir başka ve daha açık bir ifadeyle, doğası gereği hâlihazırda devingen olan müziğin seyri, siyasal yönlendirmeler ve doğrudan müzik politikaları ile bir şekilde sokulamaya yatkın değildir. Daha doğrusu böyle bir çabayı bekleyen, müzik noktasında çatışma ve direnç alanlarıdır. Ortaya çıkan netice ise, çoğu zaman, müzik adına bu “mücadeleden” mütevellit yıpranma, duraksama ya da doğal akışında/seyrinde bozulmalardır.

Söz konusu, radyonun ortaya çıkışı olan Cumhuriyet’in ilk yılları olunca, bu çatışma hiç şüphesiz çok daha hazır halde beklemektedir. Zira, Cumhuriyet’in politikalarına bakıldığında, Osmanlı ile bağları mümkün mertebe kesme, bu bağı temin ve sürerliliğini idame işlevini fazlasıyla haiz musikiyi bu işlevinden olabildiğince uzaklaştırma çabaları ön plandadır. Oysa musikinin, velev ki bu seyir 19. yy.’da atılmış kimi siyasi tavırlarla bir ölçüde sekteye uğratılmış da olsa, tamamen kendi iç dinamikleri üzerinden belirlenmiş ve hâlihazırda bir biçimde akışını sürdüren bir seyri vardır. Şu halde, ortaya bir çatışmanın çıkacağı kesindir. Bununla beraber, söz konusu çatışma ne şekilde teşekkül edecektir?

6 Mayıs 1927’de yayın hayatına başlayan İlk İstanbul Radyosu’nda, bu çatışmanın görünümü ilk başta söz konusu musikiyi “sahipsiz bırakma” biçiminde tezahür eder. Musiki ile ilintili yayın faaliyetleri gayet kontrolsüz ve denetimsiz bir biçimde yürütülür. Musikişinaslar radyoya gelir, eserlerini icra eder ve ayrılırlar. Repertuar üzerinde bir denetim ya da seçicilik söz konusu değildir. Bu yapının aslında bir bakıma musikinin doğal seyri noktasında bir avantajından da söz etmek olasıdır. Musiki, biraz da müdahalelere uğramadığı için, kendi doğal kanallarıyla bir seyir ortaya koyabilmektedir. Fakat, aslında henüz bu ilk radyo yılları itibariyle bile musikiyi “zamanın” dışına atma çabaları ve akışını durdurucu yaklaşımlar bilinç düzeyinde yok değildir. Söz gelimi Halil Bedii Yönetken’in radyonun yayın faaliyetlerine başlamasının daha üç ay sonrasında, 25 Ağustos 1927 tarihli *Telsiz Mecmuası* dergisinde Osmanlı dönemi musikisini “klasik” değil “antik” olarak tanımlaması dikkat çekicidir (Yönetken, 25 Ağustos 1927: 1) ve bunun “musikiyi bir tür geçmişe hapsedme” tahayyülünü içerdiği rahatlıkla söylenebilir. Bunun, ister istemez, sonuçları itibariyle bir biçimde özgürlüğe de açılrsa, ilk dönem radyo yayınlarında musikinın başıboş

bırakılma halini “bir tür gözden çıkarılma” olgusuyla da ilişkilendirdiğini kabul etmek gerekir. Nitekim 2 Kasım 1934’e gelindiğinde musikinin radyoda topyekûn yasaklanması, niyetin ve çatışmanın daha bariz bir biçimde ortaya çıkmasıdır.

Ankara Radyosu’nun Türk musikisi deneyimi de, kuşkusuz bu bağlamda manidar gelişmelere tanıklık eder. Bu kez musiki asla başıboş değil, aksine sıkı bir “sahiplenilmişlik” hali içindedir. Radyoda sanatkârlara dersler verilerek musikinin seviyesi yükseltilmeye çalışılır, Osmanlı dönemi bestekârlarına ilişkin olarak özel programlar düzenlenir. Türk musikisinin radyodaki temsiline, tüm bu çalışmalarla, belli bir nitelik kaydettiğine şüphe yoktur. Bununla beraber, çatışmanın varlığını “fısıldayan”, yine musikiye olan genel yaklaşımdır. Radyodaki musiki faaliyetlerinin bir bakıma mimarı konumundaki Mesut Cemil’in Türk musikisine olan yaklaşımı sürekli “eski musikimiz” ve bu musikiyi yeni kuşaklara “tanıtmak” kavramları etrafında çerçevenir. (Elitaş, 2018: 9) Burada yine “musikiyi geçmişe ait kılma çabasının” varlığı ve bunun “musikinin doğal gelişimini durdurma” potansiyeli gözden kaçırılmamalıdır. Bu açıdan, belki Nazmi Özalp’in “Mesud Cemil’in Türk Musikisine verdiği en büyük hizmeti, bu sanatın icrasına getirmiş olduğu disiplin ve temiz icra tekniğidir. Saz ve söz mûsikisinde yıllarca bunu titizlikle ve taviz vermeden uygulamış, eserlerin asıllarına sadık kalınmasını ve sürekliliğini sağlamıştır.” (Özalp, 1986: 151) değerlendirmesi üzerinde, yeniden düşünmek gerekecektir. Mevzubahis musiki eserlerinin asıllarına tavizsiz bir biçimde sadık kalınmasını sağlamak, “musikinin sürerliliğini sağlamak” demek midir? Zaten, söz konusu dönemde kimi çarpıtmalara da rastlanır. Bizzat Mesut Cemil, bir radyo kaydında Zaharya’yı “Türk” olarak tanımlar. (Paçacı, 2023, sny.) Nitekim radyonun o yıllardaki genel politikası da zaten bütünüyle milli olmayı ve milli bir kimliği içermektedir. (Yorulmaz, 1943: 8) Oysa mevzubahis musiki, özünde Osmanlı dönemi çok-kültürlülüğün bir eseri değil midir? Sürerliliği de, bu “varoluşsal durumun” ya da “felsefenin” dışında ne kadar söz konusu olabilir?

YÖNTEM VE BULGULAR BU “GERİLİMİN” YENİ İSTANBUL RADYOSU ÖZELİNDE YANSIMALARI VE TÜRK MUSİKİSİ SES İCRASININ SEYRİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Makalenin bundan sonrası, yukarıda temellendirilen çatışmanın özellikle Yeni İstanbul Radyosu (1949 – 1968) özelindeki durumuna

odaklanacaktır. Bu bağlamda da, ses icrası üzerinde bilhassa etkisi olduğu düşünülen kimi uygulamaların değerlendirilmesi söz konusu olacaktır.

Yeni İstanbul Radyosu 19 Kasım 1949'da düzenli olarak yayın hayatına başlar. Bundan altı ay kadar sonra ise, 14 Mayıs 1950'deki seçimlerle birlikte iktidarı Demokrat Parti devralır. Bu, “radyo” – “Türk musikisi” ilişkisi noktasında esasen merakla beklenen bir sürece karşılık gelir. Cumhuriyet Halk Partisi'ne nispetle gelenekten daha az “kopuşçu”, daha “süregelimci” olan yeni iktidar, musikiyi kesintiye uğratmakta olan hâlihazırdaki politikalarından vazgeçerek doğal bir biçimde idamesinin yolunu açacak mıdır?

Bunun için yapılması gereken, aslında, radyonun musiki üzerindeki kontrolünü olabildiğince azaltmasıdır. Radyo, bu noktada bir karar merci (ve de uygulayıcısı) konumunu terk etmelidir. Peki, Yeni İstanbul Radyosu, yeni iktidarla birlikte, bu doğrultuda bir özgürleştirmeye gitmiş midir?

Görünüşte evet. Öyle ki, bu süreçle birlikte, dini musiki üzerinde yasaklamalar kalkar, mevlit yayınları başlar, hem geleneksel-tarihsel eserlere ilişkin hem de yeni bestelenmiş eserler bağlamında icra edilen eserlere ilişkin repertuvarın genişletilmesi gündeme gelir, öte yandan sanatçıların kadrolu pozisyonlarının azaltılarak kendilerine serbest çalışma olanağının da verilmesi dolaylı bir biçimde onların “özgürlük” alanını çoğaltır. Fakat hikâyenin bütün cephesi bu mudur?

Bu noktada belki radyodaki bazı uygulamalara yakından bakmak yerinde olacaktır:

Ses Sanatkârlarına Yönelik Radyoda Bir Eğitim Programının Uygulanması:

Uygulamalardan biri, radyo mikrofonunda eser icra edecek okuyucuların “eğitilmesi” hususudur. Bu, aslında Yeni İstanbul Radyosu evresinin öncesinde, Ankara Radyosu'nda da tatbik edilmiş bir uygulamadır. Bununla beraber, Ankara Radyosu'nda var olan “öğleye kadar eğitim, öğleden sonra icra” eğitim programının yerini Yeni İstanbul Radyosu'nda “sabah saat 10-12 arası iki saat süreli” bir eğitimin aldığı görülmektedir. (*Radyo Haftası*, 18 Eylül 1954: 4) Bu iki saatlik eğitim süresi içinde de, sanatçılar Ankara Radyosu'nda olduğu gibi üslup değil sadece repertuar dersleri almaktadırlar. (Aksoy, 2009: 178-179) Eğitimin “üslup” kısmının müfredattan kaldırılması, kuşkusuz kayda değerdir. Bunu, icra üzerinde bir

belirleyici merkezin ortadan kaldırılması yönünde gayet bilinçli bir adım olarak mı nitelemek gerekecektir? Fakat, böyle bir neticeye ulaşmadan önce, bazı hususların belirleyici rolünü de dikkate almak gerekir. Öyle ki, 1948 yılı itibariyle H. Sadettin Arel tarafından kurulmuş İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği'nin varlığı, radyoda eğitimi Ankara Radyosu'nda olduğu kadar elzem bir noktada tutmamaktadır. (Kütükçü, 2012: 108) Öte yandan, Cüneyt Orhon'a göre, biraz da kadrolaşma sorunu, radyoda okuyan ses sanatkârlarının pek azının “sürekli kadroda” yer alışı, dolayısıyla ses sanatkârlarının dışarda da çalışmak durumunda bulunuşları, sahip oldukları iş yoğunluğuna bağlı olarak eğitim saatlerinin ve dolayısıyla içeriğinin daha uzun süreli olmasına mani olmuştur. (Aksoy, 2009: 35) Şu halde, aslında üslup derslerinin biraz da istemeyerek, koşulların buna imkân tanımamasından dolayı kaldırılmasından ve bu bağlamda gerçekte “niyette olmayan bir özgürleşme” olanağından mı söz etmek yerinde olacaktır?

Ses Sanatkârlarına Yönelik Üslup Denetimi ve Formasyonunun Gündeme Gelmesi

Nitekim hayli tartışma yaratacak bir uygulama, tam da şüphenin üzerine konuşlanır. 1954'te Münir Nurettin Selçuk, “radyoda musikinin icrasını ıslah etmek” amacıyla görevlendirilir. “İslah” kelimesi bile, tek başına, söz konusu kuşku bağlamına gayet açık bir durumu ortaya koyar gibidir. Bozulmuş olan nedir ve ıslah/düzeltilme neye göre yapılacaktır? Uygulamaya yakından bakmak anlamlı olabilir:

İlk olarak, ses sanatkârlarının iki sınıfa ayrılması gündeme gelir. Safiye Ayla, Radife Erten, Zeki Müren, Alaeddin Yavaşca, Necmi Rıza Ahıskan, Muzaffer Birtan, Perihan Altındağ Sözeri, Mualla Gökçay ve Mefharet Yıldırım ilk grupta yer alırken; radyoda emisyonları olan diğer tüm ses sanatkârları ikinci grupta toplanır. İlk grupta yer alan sanatçıların sadece üslup derslerine ihtiyacı varken, ikinci grupta yer alan sanatçılar nota, solfej ve şan dersi alacaklar, sonra da üslup çalışmalarına katılacaklardır. (*Radyo Haftası*, 9 Ekim 1954: 4)

Bu, hiç kuşku yok, radyonun “icra biçimini belirleme (en azından kontrol etme)” çabasının ilamıdır. Bunu, sadece “kimi deformasyonları bertaraf ederek icrada olgunluğa/mükemmelliğe ulaşma çabası” olarak nitelendirmek, ikna edici olmayacaktır. Zira, göz ardı edilmemesi gereken bir husus, eğitimin musikiyle akademik olarak ilintili biri değil, gayet özgün

bir üsluba sahip bir ses sanatkârı tarafından verilmesidir. Bu eğitimin diğer tüm üslup ve tavırlara eşit uzaklıkta konumlanmasını beklemek, fazlasıyla iyimser olmayı gerektirecektir. Kaldı ki zaten icrayı belirleyen merciinin bir tek kişi olması, başlı başına sorundur. Bir müzik geleneğinde ekoller ve bu ekollerin zaman içinde kendiliğinden gelişimi, dönüşümü söz konusu olmak durumundadır. Müziğin doğal ya da özsel akışı bunu gerektirir. Oysa bu örnekte belirleyici merci bir tek kişi ile sınırlanarak, yine müziğin içindeki çoğulluk tekilliğe indirgenmiş, en azından zemini buna gayet açık bir adım atılmış olmaktadır. Gerçi dönemin matbuatında bunu radyonun Münir Nurettin Selçuk’tan değil, Münir Nurettin Selçuk’un radyodan talep ettiği ve üstelik bu derslerin altı ay süreli olmasını istediği yönünde haberler yer almaktaysa da (*Akşam Gazetesi*, 12 Ekim 1954: 1), radyonun bu rızaya kucak açması aslında kurumsal arzusunun da bu olduğunu ortaya koymaktadır. Kaldı ki, ilgili haberlere bakılırsa, Münir Nurettin Selçuk da bu talebini “bir seviye birliği” amacı üzerine temellendirmektedir (*Akşam Gazetesi*, 12 Ekim 1954: 1) ve bu “seviyeyi” neyin belirlediği ya da “seviyenin” neyi içerdiği hayli kuşkulara açıktır. Zaten uygulama, radyoda muğlaklıktan mütevelliit huzursuzluklara yol açmakta gecikmeyecektir. Nitekim çok geçmeden üslup dersinin, söz konusu ses sanatkârlarının hâlihazırdaki üslupları üzerinde minimal rötuşları içermekten çok daha esaslı bir düşüncüyü kuşattığı anlaşılır, öyle ki Münir Nurettin Selçuk’un tayin ettiği eğitim programına göre Safiye Ayla’nın yalnız üslup değil Türkçe dersi almaya da ihtiyacı vardır. (Bardakçı, 2018: 196) Safiye Ayla’nın bu karar sonrası, üzerinde çok da düşünmeye gerek görmeden radyodan istifa etmesi (Kubilay, Pehlivan, 2019: 53), üstelik üslubunun Münir Nurettin Selçuk’la kimi ayrışmaları içerse de esasında temelde oldukça yakın bir zeminde konumlandığı düşünüldüğünde, kontrol ya da formasyonun ne boyutta (ve ne ölçüde rahatsız edici) olduğu yönünde bir fikir verebilmektedir. Münir Nurettin’in üslubuna daha uzak tavırlar üzerindeki olası müdahalenin potansiyelini tahmin edebilmek adına da bu hiç şüphesiz bir kanı ortaya koymaktadır.

Kimi Sanatkârların Radyodan Uzaklaştırılması Kararı

Öyle ki, bir müddet sonra, düşündürücü bir gelişme daha gözlenir: Kimi sanatkârların emisyonlarına son verilmesi gündemdedir. Bunlardan bir kısmı, sureta daha “akla yatkın” bir zemindedir. Sözgelimi Nigar Uluerer’in emisyonlarına son verilme kararı, emisyonlarına düzenli

devam etme noktasında kimi zafiyetler sergilemiş oluşuna dayandırılır. (*Radyo Haftası*, 9 Ekim 1954: 5) Gerek sayıları gerekse musiki üzerinde nüfuzu günden güne artan piyasa/gazino dinamiğine karşı, böyle bir tavrın “meşruiyeti” bir yere kadar anlaşılabilir durumdadır. Ancak, bir başka uzaklaştırma vakası, Hamiyet Yüceses noktasında, bu kez dillendirilen, disiplinsizlik değil, sanatkârın şarkının içinde bir gazel okumayı tercih etmesidir. Peki, bunu disiplin ya da düzenlilik kavramlarıyla birlikte düşünmek ne kadar olasıdır? Radyoda idari bir konumu bulunan Nevzat Atlığ’a göre bu olasıdır: “Hamiyet Yüceses’e şöhrettir diye arada bir canlı yayında yer veriyorduk. Gazinoda ‘Bakmıyor çeşmi siyah’ şarkısını araya gazel koyarak söylüyor. Radyoda gazel okumak, özellikle şarkı arasında, hem de bir kadın tarafından, olacak şey değil.” (Bengi, 2020: 194-195) Bununla beraber dönemin bütün musiki çevresinin Atlığ’la hemfikir olduğunu söylemek zordur. Nitekim dönemin musiki dergilerinde bu sorunlu ve başkaca kuşkulara açık durum, fazlasıyla tartışma bulur. Vecdi Denderli *Radyonun Sesi* dergisindeki köşesinde konuyu değerlendirirken, “Hamiyet Yüceses’in neşriyatlarını radyo programlarından kaldıran İslah Komisyonu ıslaha muhtaçtır” diyerek ironik ve alaycı bir eleştiri ortaya koymaktan geri duramaz. (*Radyonun Sesi*, 31 Ekim 1953: 18-19) Dahası, uzaklaştırmalar hususunda Radife Erten’in de sırada olduğu, bir müddet sonra radyo salonlarında dillendirilmeye başlanır. (*Radyonun Sesi*, 14 Kasım 1953: 3)

Radife Erten’in uzaklaştırma gerekçesinin ne olduğu belirsizliğini korurken, şaşırtıcı olan, her üç ses sanatkârının da radyonun oluşturmaya çalıştığı radyo üslubuna farklı noktalardan da olsa uzaklıkları, Mesut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk’un ses icrası algı ve anlayışlarına hayli mesafeli bir beğenide konuşlanmalarıdır. Nitekim, Hamiyet Yüceses’in uzaklaştırılmasında, Yüceses’in tavrını kişisel olarak beğenmeyen Mesut Cemil’in parmağı olduğu yönündeki dedikodular o günlerde ortalıkla dolaşır. (*Radyonun Sesi*, 31 Ekim 1953: 18-19)

Bütün bu hususlardan maada, özellikle yine Yüceses örneğinde gazelin bahane edilmesi de düşündürücüdür. Gazel, tabir yerinde ise, ele avuca sığmayan, denetlenmesi güç bir formdur ve bunun radyoyu neden rahatsız ettiği bu cihetten daha iyi anlaşılabilir. Ancak bu, kuşkusuz, icrada yaratıcılığın da, çoğulculuğun da, doğal süregelen de, yine bir biçimde önüne set çekilmesine namzet bir zemine açılmaktadır.

Ses Sanatkârların Sınıflandırılması

Zaten, bir müddet sonra gündeme gelecek olan “radyoda görev yapan ses sanatkârlarını tasnif etmeye” yönelik bir uygulama da, ayrıca kafa karıştırıcı bir tablonun teşekkülünü beraberinde getirecektir. 1960’lı yılların başında yürürlüğe giren bu uygulamada Alaeddin Yavaşca, Rıza Rit, Melahat Pars, Ahmet Çağan, Tülin Yakar Çelik gibi isimler “birinci sınıf” sanatkâr olarak belirlenirken, “ikinci sınıf” kategorisinde Zeki Müren, Sevim Tan Ürek, Sadi Hoşses yer alır. “Üçüncü sınıf” kategorisinde ise Mualla Mukadder Atakan, Mediha Demirkıran, Behiye Aksoy gibi isimler vardır. (Aksüt, 2000: 79)

Yukarıdaki dağılım gerçekleştirilirken, kuşkusuz radyoda musikiyi idare edenlerin kafalarında bir kriter olmalıdır. Bununla beraber, ölçütlemelerin neye göre yapıldığı, dışarıdan ve salt musiki icrasını esas alan bir değerlendirme noktası için bir parça belirsizdir. Pratikte, ya da görünüşte, bu ölçütlemelerde ses sanatkârına ilişkin olarak “radyo emisyonlarına sadakat”, “piyasa/gazino eğilimlerinin azlığı” gibi hususlar, belirleyici bir unsur gibi durmaktadır. Bununla beraber, dağılımda yine de – başkaca kuşkuluları da zihinlere taşıyan- bir yönelim dikkat çekicidir. Alaeddin Yavaşca belki istisna, “birinci sınıf” kategorisinde yer alan sanatçıların tavırlarında “yaratıcı icra” ya da “yorum” denebilecek yönelimler son derece sınırlıdır. Kaldı ki Alaeddin Yavaşca’nın o dönemdeki icralarına bakıldığında da yorum niteliğinin sonraki dönem icralarına göre daha geride durduğunu ve eserleri o yıllarda henüz oldukça “perdeci” bir vasıfta icra ettiğini göz ardı etmemek gerekir. Oysaki “üçüncü sınıf” sanatkârlara doğru ilerledikçe bu –yorum ve yer yer yaratıcı icraya da göz kırpan- özellikler neredeyse kademeli olarak artmaktadır. Öyle ki, (her ne kadar sonraki yıllarda bu özelliği kimi deformasyona açık alanları da kuşatacaksa da) bir Zeki Müren’in icracılığı Rıza Rit’e, bir Mualla Mukadder Atakan ya da Mediha Demirkıran’ın icracılığı, (güzide eserlere imza atmış bir bestekâr olmakla beraber) Melahat Pars’a göre çok daha “şahsi”, “özgün” ve “kimliklidir”. Bu durumda uygulama yine, görünüşteki ya da pratikteki hedefi ne olursa olsun, ister istemez, musikinin çeşitlenmesi ve bu yolla doğal gelişimini sürdürmesi noktasında radyonun bir kontrol alanına açılmaktadır. Öyle görünüyor ki, radyoda bir kez daha, eserin “aslına” en sadık icracı, en makbul icracı konumundadır.

Koroların Berkitilen İşlevi

Klasik Koro, (Yeni) İstanbul Radyosu öncesi, Ankara Radyosu'nda da mevcut bir icra heyeti ise de, en uzun süreli ve etkili olduğu kurum (Yeni) İstanbul Radyosu oldu. Bunu takdirle karşılayanlar kadar, eleştirel yaklaşanlar da az değildi. Bu eleştirilere göre, koro, yapısı/doğası gereği, tüm icrayı standardize ediyor, yaratıcı eklemelerin önünü alıyor, dahası dört ses aşağıdan icrayı neredeyse standardize hale getirerek, musikinin gelişimini olduğu kadar, heyecan ve coşkusunu da perdeliyordu. Zaten koronun Ankara Radyosu'ndaki adı da Tarihi Türk Müziği Korosu idi ve asıl maksadı bir bakıma gayet açık bir biçimde itiraf ediyordu. Nitekim dönemin müzik üzerine düşünen isimlerinden Pertev Demirhan'ın bu konudaki düşünceleri, pek çok kişinin algısını temsil ediyor olmalıydı: “Güzel eserlerimizi Tarihi Türk Müziği adı altında dinliyoruz. Bu ‘tarihi’ sözü bana pek acı geliyor ve bende adeta ‘bu musiki artık tarihe aittir, kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz’ diyorlarmış gibi bir tesir hâsıl ettiriyor.” (Ayas, 2015: 300) Gerçi müzik sosyoloğu Güneş Onur Ayas, önemli bir saptamada bulunarak, her şeye rağmen bunu “üstten bir dayatmayla değil, bizzat geleneksel musikinin temsilcilerinin dışlanan musikilerinin iade-i itibarı için attıkları bir adım” olarak değerlendirir. (Ayas, 2014: 348) Fakat öyle bile olsa, bunun son kertede “itibarının iadesi” arzulanan musikinin fiili olarak yaşamasına değil, sadece “albümden çıkarılmaya çalışılan geçmişteki görünümüne ait fotoğrafının tekrardan albüme konmasına” hizmet ettiği açıktır. Zaten Ayas da bu durumu teslim etmektedir: “Bu strateji, uzun vadede iade-i itibar kazandırmakla beraber, geleneksel icradaki yorum zenginliklerinin yara alması ve yaşayan icra biçimlerinin itibarsızlaştırılması ile sonuçlanmıştır.” (Ayas, 2014: 353)

Geleneksel İcra Biçimlerine Açılırken Bir Taraftan da Kapanan İcra Siyasası

Bu noktada belki son bir husus olarak, Yeni İstanbul Radyosu itibariyle dini musikinin radyoda yeniden yer bulması ile konumuz bağlamında dini musikiden neşet etmiş ya da bundan beslenmeye daha açık icra biçimlerinin görünürdeki varlığı üzerindeki tespitlere değinmek yerinde olur. Bu gelişmeyi, radyonun şu ana değin sıralanan ve musiki üzerinde belli bir kontrol oluşturan etkilerinin karşısında kazanımlı bir alan olarak mı değerlendirmek gerekecektir? Bunu böyle değerlendirmek de, sanki çok olası değil gibi görünmektedir. Zira, dini musikinin icra biçiminden açık bir

biçimde beslenmiş ve çok nitelikli bir icra geliştirmiş –radyoda icra imkânı da elde etmiş- Bekir Sıtkı Sezgin, Kani Karaca gibi isimlere bakıldığında, söz konusu icracıların bu tavırlarını radyoda edinmedikleri, radyoda icra olanağı buldukları süreçten çok evvel kendi şahsi sanat gelişimleri içinde oluşturdukları gözlenmektedir. Hatta, tam tersine, radyonun bu tavra alan açmak ve icraya fiilen olanak tanımakla beraber, bir taraftan da bu tavır üzerinde de bir kontrol tesis ettiği görülmektedir. Bunun belki de en bariz örneği, Kani Karaca’nın 1960’ların hemen başında radyo mikrofonundan okuduğu klasik takımlara ait kayıtlardır. Kani Karaca bu kayıtlarda, gayet usule sadık, notaya azami derecede bağlı bir icra ortaya koyarken, aslında kendi üslubunun en belirleyici öğeleri olan “ağız boşluğu içinde sesi velvelelendirmek” ya da “son karar perdesinin basarken rezonanslı bir biçimde vurgulamak” gibi çok ona özgü nitelikleri baskıladığına ve söz konusu kayıtlarında bundan kaçındığına tanık olunmaktadır. Dolayısıyla, aslında bu kayıtlar da, çok nitelikli bir icra örneğini hâlihazırda barındırmakla birlikte, Kani Karaca’nın asıl üslubunun –özgürce-yapılandığı icralar değillerdir. Oysaki Kani Karaca’nın şahsi icrasında hem hocası Ali Efendi’den neşet eden geleneğin izleri mevcuttur; hem de Karaca, hâlihazırda bunun üzerine kendi sesinin imkânlarından beslenen yenilikleri (geleneğe eklemlenen nüansları) ilave edebilmiş haldedir. Son kertede, radyo, denetleyici ve kontrolcü tavrını esasen bu noktada da korumaktadır ve bu tutum bir şeylere alan açarken aynı alan üzerine bir kez daha bir şeyleri de törpüleyicidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bütün bunlardan sonra belki şu türden bir empatiye alan açmak yerinde olacaktır: Yeni İstanbul Radyosu’nun (1949 – 1868) musiki idaresi tarafından esas alınan bu kontrol ve denetimini bir anlamda gerekli kılan bir sosyo-müzikal bir gelişim de söz konusu değil midir? Öyle ki gazinolar, musikinin yönünü belirleme noktasında özellikle de 1950 sonrası artık radyoya ciddi bir “rakip” konumundadır. Gazinoların merkezi durumunda olan İstanbul bu tarihlerde ciddi bir göç almış, şehirde kayda değer bir nüfus artışı gözlenmiş, belli bir sermaye birikimi de gerçekleştiği için bir “eğlence ve de tüketim kültürü” yapılanması adına gazino, musikinin gelişimi noktasında önemli aktörlerden biri haline gelmiştir. Radyo da, tüm bu gelişmelerin karşısında, musikiyi “özü itibarıyla” korumayı ve kollamayı muhtemelen vazifesi addetmiştir.

Meselenin bu tarafı şüphesiz bütünüyle anlaşılabilir durumdadır. Ancak yeniden başa dönülecek olursa, tüm bu kontrolcü çaba her şeye rağmen musikin varoluşuna aykırı bir durumu içermektedir. Musiki, varoluşsal olarak, kendi iç dinamikleri ile sürekli gelişmek, ilerlemek, dönüşmek durumundadır. Sözelimi rast nakış besteyi ilk ortaya çıkaran Abdülkadir Meragi ise de, bu eserin 17. ve 19. yüzyıllardaki icraları bu ilk icrası ile aynı değildir. Olmaması da gerekir. Oysa Yeni İstanbul Radyosu'nun bu husustaki tavrı, her ne kadar daha farklı bir siyasal otoritenin şemsiyesi altında teşekkül etse de, kendinden önceki radyolardan, mesela Anlara Radyosu'nun tutumundan çok farklı değildir. Her iki radyo da, bu musikin nedense bir ihtimal 19. yüzyılda, zira bu tarih de tam belirli değildir, “kemaline erdiği” kanaatine varmışlar ve icrayı bu noktada sabitlemeye çalışmışlardır. Tarihsel süreçleri değişse de, bütün bir radyo müzik politikasında hep bu düşüncenin izleri gözlenmiş, icra üzerindeki temel belirleyici unsur hep bu öğreti/kanaat oluşturmuştur. Bu da, bir taraftan musikin gazinolarca pespaye bir konuma düşürülmesi “tehlikesi” karşısında radyonun mücadele edici ve koruyucu bir merci teşkil etmesini sağlarken; diğer taraftan da maalesef, musikin yaratıcı icracıların yorumlarıyla nefes alması, hayatına devam edebilmesi olanaklarına ket vurmuş, hatta böyle bir olanağın büyük ölçüde ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bunun sonucu olarak da musiki, radyoda geçmişte bir yerde donup kaldığı, piyasada ise gelenekle olan bağlarından çok büyük oranda kopararak daha ziyade popüler kültürle ve başka müziklerden etkileşimlerle sağlıksız bir biçimde gelişimini sürdürmeye çalıştığı bir iklime sürüklenmiştir.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2009). Cüneyt Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim, Pan Yayınları, İstanbul.

Aksüt, S. (2000). Alkışlarla Geçen Yıllar, Aksoy Yayınları, İstanbul.

Akşam. (12 Ekim 1954).

Ayas, G. O. (2015). Müzik Sosyolojisi, Doğu Kitabevi, İstanbul.

Ayas, G. O. (2014). Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim, Doğu Kitabevi, İstanbul.

Bardakçı, M. (2018). Safiye, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Bengi, D. (2020). 50’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Dinç, A. (2000). “İstanbul Radyosu’nun Öyküsü”. İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

Elitaş, Ö. (2019). “Mesud Cemil’in Klasik Koro Anlayışı”. Afyon Kocatepe Üniversitesi Müzik Araştırmaları Dergisi.

Kubilay, Ç., Pehlivan M. (2019). “Demokrat Parti ve Radyo: Bir Islahat Girişimi (1954)”. İLEF Dergisi.

Kütükçü, T. (2012). Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Özalp, N. (1986). Türk Musikisi Tarihi, TRT Genel Sekreterliği Yayınları, Ankara. Paçacı, G. (2023). Karar Perdesi. <https://www.trtizle.com/programlar/kararperdesi/karar-perdesi-83-bolum-13162693>.

Pekman, C. (2000). “Yüz Yılın Radyosu”. İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar, YapıKredi Yayınları, İstanbul.

Radyo Haftası. (18 Eylül 1954).

Radyo Haftası. (9 Ekim 1954).

Radyo Haftası. (9 Ekim 1954).

Radyonun Sesi. (14 Kasım 1953). Radyonun Sesi. (31 Ekim 1953).

Radyonun Sesi. (31 Ekim 1953).

Yorulmaz, C. (1943). “Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri”. Radyo Dergisi.

Yönetken, H. B. (25 Ağustos 1927). “Milli ve Asri Türk Musikisi Hangi Musikidir?” *Telsiz Mecmuası*.

SEMPOZYUM SONUÇ RAPORU

T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Atatürk Kültür ve Dil Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, MÜZDAK ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  niversitesinin ortak olarak yapmış olduğu sempozyum faaliyetini nihayete erdirmiş bulunmaktayız.

“Müzikte Kurumsallaşma Paneli” ve “Türk Müzik Kültüründe Kurumsallaşma ve İcra-Terminoloji-Metot-Sistem Sorunlarının     m Yolları Uluslararası Sempozyumu” başlığı ve ilgili içerikle yürüttüğümüz sempozyum sürecinin; verimli, başarılı ve doyurucu olarak geçtiğini gurur ve mutlulukla belirtmek istiyoruz.

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  niversitesi olarak müzik bilimi dünyasına önemli katkılar sağlayan böyle bir bilimsel faaliyete ev sahipliği yapmanın mutluluğunu da fazlasıyla yaşamaktayız. Tematik anlamda müzik bilimi alanının ilk  niversitesi olarak ilerleyen zaman dilimi içerisinde bu tür bilimsel faaliyetlere ev sahipliği yapmaya devam edeceğimizi de buradan tüm meslektaşlarımıza ve bilim insanlarına bildirmek istiyoruz. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  niversitesi olarak, başta müzik bilimi alanı olmak üzere güzel sanatların tüm kollarında bilimsel ve sanatsal faaliyetlere ev sahipliği ve öncülük etmek misyonumuzda bulunmakla birlikte, bu faaliyetlerin yürütücüsü olarak Türk bilimine ve sanatına katkı sağlamak öncelikli hedeflerimiz arasında yer almaya devam edecektir.

Sempozyum sürecimizde başta Türkiye’nin değişik üniversitelerinden olmak üzere dünyanın farklı ülkelerinden birçok bilim insanı yaptığı bilimsel çalışmalarıyla sürece büyük ve önemli katkılar sağlamakla kalmadı aynı zamanda sempozyumumuzun başlığı da olan “kurumsallaşma sorunları ve bu sorunlara üretilen b   m yolları” hakkında bizleri ziyadesiyle bilgilendirdi. Müzik bilimi dünyasında karşılaşılan sorunlar bu vesile ile bilimsel bir çerçevede ele alındı ve bu sorunlarla ilgili bilimsel b   mler müzakere edildi. Bu sürece katkı sağlayan bütün bilim insanlarına teşekkür

ediyor bu bundan sonraki bütün bilimsel çalışmalarında kolaylıklar diliyoruz. Bu süreç içerisinde sadece öğretim elemanlarının değil aynı zamanda alanımızın en önemli bileşenlerinde birisi olan müzik öğretmenlerinin de sempozyum sürecinde aramızda olması bizi ziyadesiyle mutlu etti ve alanımızın sorunlarına daha iyi entegre olmamıza katkı sağladı. Katılım sağlayan öğretmenlerimiz alanın asıl uygulama sahası olan yükseköğretim dışı eğitim-öğretim kurumlarındaki genel durumu görmemizi sağladı. Nitekim bu entegrasyon ilgili sorunlara ve bilinmezlere dair ileride yapılacak olan çalışmalarımıza eşsiz bir alt yapı oluşturmamıza vesile oldu. Sempozyum katılımcılarımız arasında lisansüstü öğrencilerimizin de olması ayrıca mutluluk kaynağı oldu. Bu öğrencilerimizin yaptığı çalışmalarla sürece katılım sağlaması, müzik bilimi alanının her geçen gün daha da gelişeceğine ve daha nitelikli, daha çok sayıda çalışma ile zenginleşeceğine dair bizleri fazlasıyla umutlandırdı ve geleceğe daha umutlu bakmamızı sağladı. Müz dak ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak katkı sağlayan tüm bilim insanlarını kutluyor, meslek hayatlarında başarılar diliyoruz.

Sempozyum sürecinde öncelikli olarak kurumsallaşma bağlamında karşılaşılan önemli sorunlar birçok katılımcı tarafından ele alındı ve bu sorunların en önemlilerinin okullaşma sürecindeki olgular olduğu kanısında varıldı. Kurumsallaşmanın temel adımı olan okullaşma bağlamında eğitim-öğretim kurumlarında karşılaşılan zorluklar sempozyumun temel müzakere noktasını oluşturdu. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlara öğrenci alım süreci başta olmak üzere müfredat, fiziksel imkanlar, ürün sergileme sorunları ve eğitim öğretim süreci ile ilgili birçok ayrıntı sempozyum sürecinde mercek altına alınmaya çalışıldı. Eğitim-öğretim sürecinde diğer önemli bir boyut olan araç ve materyal anlamındaki eksikliklerin üzerinde duruldu ve katılımcılarımız tarafından yapılan araştırmalarla, müzik eğitim sürecinde bu anlamdaki yenilikler dinleyicilerle aktarılmaya çalışıldı. Bu alandaki yeni tasarımlar ve yaklaşımlar ele alındı. Öte yandan eğitim-öğretim sürecinin diğer önemli bir konusu olan özel eğitime muhtaç bireylere dair uygulanan müzik eğitimi konusunda önemli araştırmaların sonuçları katılımcılar tarafından ele alındı. Bu alanda çalışan akademisyenlerimizin karşılaştıkları zorluklar ve elde ettiği çok önemli sonuçlara tartışma sahasına dâhil edildi ve bu alandaki yenilikler, deneysel boyuttaki yöntem ve teknikler üzerinde duruldu.

Yine süreç içerisinde icra alanında araştırma yapmış olan katılımcılar tarafından yenilikçi yaklaşımlara dair araştırma sonuçları irdelendi ve icra alanında karşılaşılan eksiklikler, bu eksikliklerin giderilmesine dair çözüm önerileri üzerinde duruldu. Alanda yapılan yeni tasarımlar veya yeni yaklaşımlar ele alındı bu alandaki uygulama sonuçları analiz edilmeye çalışıldı. İcra alanındaki araç-gereç ve tasarımların kullanımı ve elde edilen sonuçlar üzerinde tartışıldı. Gerek organoloji gerekse metodoloji anlamında çağın gereklilikleri üzerinde fikirler sunuldu ve bu fikirler katılımcılarca ele alındı.

Araştırmacılar tarafından kültürel ve tarihsel anlamda yapılan çalışmalar ortaya konularak müzik dünyasına özgün yeni ve özgün bilgiler kazandırılmaya çalışıldı. Müzik tarihi ve Türk müzik kültürü açısından yeni belgeler, bilgiler ve olgular katılımcılara sunumlar yoluyla tanıtılmaya çalışıldı ki bu anlamda Türkiye dışından katılan Kazak, Kırgız ve Türkmen misafirlerimize kendi öz kültürümüze ait öğelerle bizleri bir araya getirmeleri nedeniyle özellikle teşekkür etmek istiyoruz ve bize yaptıkları icralar nedeni ile kendilerini kutluyoruz.

30 Kasım 2023’de başlayan ve 03 Aralık 2023’e kadar birbirinden bağımsız 7 farklı oturum 27 Bildiri olarak yürütülen sempozyumumuz elde edilen özgün bilgiler ve fikirler beraberinde nihayete ermiştir. Sempozyum süresince elde edilen bilgi ve bulguların müzik bilimi dünyasına fayda sağlaması için Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı’na yayımlanacaktır. Saygılarımızla...

**Prof. Dr. Erhan ÖZDEN, Dr. Öğr. Üyesi Gökten AY,
Prof. Dr. Ahmet FEYZİ, Prof. Dr. M. Hakan CEVHER,
Prof. Dr. Attila ÖZDEK, Doç. Dr. Müslüm AKDEMİR,
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf BENLİ**



www.akmb.gov.tr

ISBN: 978-975-17-6118-7



9 789751 761187