

mavi nota

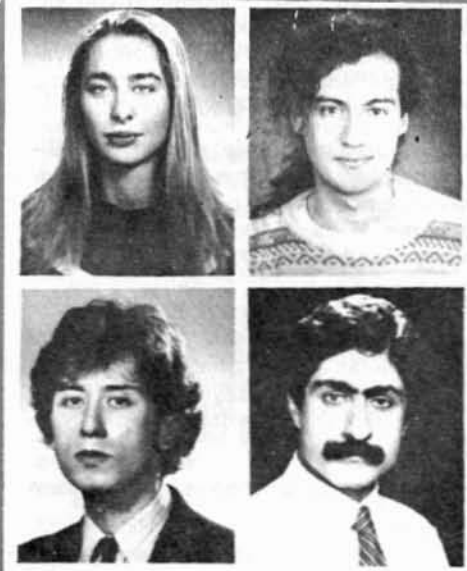
MÜZİK VE SANAT DERGİSİ • YIL: 2 • ARALIK 1994

35.000 TL.

SAYI 14

BU SAYIDA:

- ali uçan
- faruk yener
- şinasi özdenoğlu
- hülya tarcan
- m. nazmi özalp
- halil bedii yönetken
- mithat fenmen
- m. özer ciravoğlu
- gül çimen
- mehmet cemil uğurlu
- nevhiz ercan
- ayhan sarı
- ertuğrul oğuz fırat
- jale sedef utlu
- ertuğrul bayraktar
- müfit semih baylan
- sefa olgun



NİMET KORAY İNCELEME - ARAŞTIRMA MÜZİK ÖDÜLÜ'NÜ DENİZ ERTAN, YİĞİT AYDIN, CEM SOYDEMİR'İN GRUP ÇALIŞMASI KAZANDI.

Kültür Sanat alanının önemli bir dalı olan müziğin ülkemizdeki konumunu ve gidişini nesnel biçimde sağlamak ve bu konudaki gerçekleri belgelemek amacıyla koyduğumuz **"NİMET KORAY ARAŞTIRMA-İNCELEME MÜZİK ÖDÜLÜ"**nü Ankara'dan yarışmaya katılan **DENİZ ERTAN, YİĞİT AYDIN, CEM SOYDEMİR**'in grup çalışması kazanmıştır.

**"GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'SİNDEKİ MÜZİK TÜR-
LERİNİN ULUSAL VE EVRENSEL ÖLÇÜTLER AÇI-
SINDAN DURUMU"** konulu ödülün Ertuğrul Bayraktar, Koral Çalgan, Necati Gedikli, Suna Kan, Ersin Onay, Teoman Onaldı, Leyla Pamir, Muammer Sun, Ali Uçan, İlhan Usmanbaş, Faruk Yener'den oluşan seçiciler kurulu, finale kalan **Sefa Olgun**'un araştırması yanında grup çalışmasını ödülle değer buldu. NİMET KORAY MÜZİK ÖDÜLÜ, Müzik Ansiklopedisi Yayınları tarafından kitap olarak yayınlanacaktır. Ödül töreni 13 Haziran 1994 Pazartesi günü saat 17.00'de Trabzon'da Ayasofya Müzesi'nde yapılmıştır. Ödülde tam anlamıyla açıklık politikası izleyen derginiz MAVİ NOTA değerli jürimizin oy dağılımını kendilerine mektupla bildirmiştir.

Ödül töreni ile ilgili fotoğraflar, finale kalan, teşekkür belgesi ile ödüllendirilen diğer yapıt ve ödülü kazanan Deniz Ertan'la ilgili söyleşiyi dergimiz sayfaları arasında bulacaksınız.

Bu nedenle dergimize böyle bir ödülle destek veren Sayın **SELMA KURDAKUL** hanımefendiye, sanatçı kişilikleriyle yarışmamıza katkıda bulunan değerli jüri üyelerimize ve gönderdikleri tezlerle yarışmamıza katılan tüm yarışmacılara teşekkür eder, saygılar sunarız.

Müzik Derginiz **Mavi Nota**, kısa bir gecikme devresinin ardından şimdi tüm hızıyla siz değerli okurlarına ulaşmaya başladı. Bir derginin, hem de özveriler sonucu çıkarılan bir müzik dergisinin ne çalışmaları ve uğraşları sonucu çıktığını şüphesiz takdir edersiniz. Yayın yaşamımızda böyle kısa devreli gecikmeler belki bundan sonra da olacaktır. Ama ne olursa olsun müzik dünyamızda bir yıldız gibi parlamaya devam edeceğiz. Buna inanın. Tabii ki sizlerin değerli desteği sonucunda...

Dünyaca ünlü piyanistimiz, Devlet sanatçısı **İdil Biret**, Mustafa Nevzat İlaç Sanayii'nin 70. Kuruluş Yılı dönümü etkinlikleri çerçevesinde çıktığı Anadolu turnesinin Trabzon durağında, 6 Ekim günü Trabzonlu müzik severlerin gönlünü fethetti. K.T.Ü. Atatürk Kültür Merkezi, Hasan Saka Salonu'nda görkemli bir piyano konseri veren **İdil Biret**, Chopin, Handel, Brahms ve Mozart'ın eserlerini seslendirdi. Konser seyrinin ilgisi olağanüstüydü. Sonradan aldığımız haberlere göre **İdil Biret**, Anadolu turnesinde en çok seyirciyi 1300 kişiyle Trabzon'da toplamış. Bu konserden dolayı Mustafa Nevzat İlaç Sanayii'ne teşekkür ederiz.

Elvis Presley'in sesinden ünlenen ve bir zamanların

unutulmaz şarkısı **"Can't Help Falling In Love With You"**, **Nat King Cole** tarafından yorumlanmıştı. İşte bu şarkı geçtiğimiz aylar içinde İngiltere plak listelerinde bir fırtına gibi esti. **"Cover Version"** olayının iyice yoğunlaştığı günümüzde eski şarkıların birer birer yeniden elden geçirilerek, bir dönemde yıllar öncesinden kalma bir şarkının yeniden **"hit"** olması şaşırtıcı değildi belki ama, zirvedeki yerini korumanın, ortaya çıkmaktan daha güç olduğu İngiltere listelerinde haftalar boyu -1- numaraya adeta demir atması pek olağan bir şey sayılmazdı doğrusu. İşte bu örnek iyunin daima iyi olduğunu gösterir bir kanıt olsa gerek...

İngiliz **"reggae"** topluluğu **UB40** uzunca bir sessizlik döneminin ardından, tam da silinmeye başladıkları sanılırken, **"Promises And Lies"** adlı bir albümle muhteşem bir geri dönüş yaşadı. Kadroları beş beyaz, üç de siyah müzisyenden oluşan toplulukta, **Astro** (vokal), **James Brown** (davul), **Larl Falconer** (bas), **Norman Hassan** (perküsyon), **Ali Campbell** (vokal), **Brian Tivers** (saksafon), **Robin Campbell** (gitar) ve **Michael Virtue** (klavyeli çalgılar) görev yapıyor.

Sabah minik bir **Mozart** aşısı yiyen çocuğun okulda daha başarılı olduğunu söylüyor araştırmacılar. Avusturyalı Müzik dahisinin notaları kadar, şüphesiz diğer kompozitörlerin yapıtları da sinir sistemi üzerinde sakinleştirici etki yapıyor. On dakika **Mozart**'ın piyano için **Re Majör K. 448** sonatını dinleyen 36 üniversite öğrencisine zeka testi uygulanmış. Bu öğrencilerin aldığı notlar pop müzik dinleyenlerin aldığı notlardan enaz sekiz puan fazla olmuş.

Müziğin, insan ve hayvanlar üzerindeki etkisi üzerine şimdiye değin birçok araştırma yapıldı. Hatta Türk Sanat Müziği dinlenen mekanlardaki bitkilerin daha sağlıklı büyüdükleri, **Bach** konçertolarının ineklerden daha fazla süt elde edebilmek için kullanıldığı görüldü.

Spor Dünyasında şampiyon yüzücü **Salnikov**'un suda kulaklıkla dinlediği **Mozart**'ın müziği sayesinde havuzdaki performansının arttığı biliniyor. Ama notaların insan üzerindeki etkisi sadece klasik müzikle sınırlı değil kuşkusuz. **Michael Jackson** ve **Antonello Venditti**'nin müziklerinin çocukları komadan çıkardığı ise bilimin saptamasıyla sabit.

Ancak Müziğin olumsuz yönde kullanıldığı da oluyor. **Frank Sinatra**, **Ozzy Osborne** ve bazı heavy-metal gruplarının müziklerinin tembel öğrencileri cezalandırmada kullanıldığı da yine bilimin saptamasıyla açık. Bu arada bilim adamlarının üzerinde fikir birliğine vardıkları diğer bir nokta da, ilkel ve tekrarlardan oluşan müziğin beyni uyuma konumuna getirdiği ve karar verme yetisini azalttığı üzerine.

Gelecek sayılarda buluşmak dileğiyle esenlikler, mutluluklar...

Müfit Semih BAYLAN
Genel Yayın Yönetmeni

Türkiye'de Müzik Eğitimsi Yetiştiren Yükseköğretim Kurumlarındaki Eğitim Sisteminin Çözümlemesi

● Prof. Dr. Ali UÇAN

Gazi Üniversitesi
Gazi Eğitim Fakültesi
Müzik Bölümü Başkanı

Müzik eğitimcisi, örgün müzik eğitiminin en "temel ve etkin" ögesidir ve buna ilişkin görevlerinin üstesinden gelebilmek için belli niteliklere sahip olmak zorundadır. Bu zorunluluk örgün bir "müzik eğitimciliği eğitimi"ni gerekli kılar. Çünkü, "müzik eğitimciliği nitelikleri" herhangi bir ortamda gelişigüzel etkileşimlerle değil, belli ortamlarda düzenli, planlı ve yöntemli etkileşimlerle kazandırılabilir. Bu da, kuşkusuz, belli düzeylerdeki belli birimlerde belli ortamlarda belli nitelikleri olan elemanlarca yürütülüp uygulanan belli programlarla gerçekleştirilebilir.

Türkiye'de bunun tam bilincine, örgün müzik eğitiminin kökleri daha gerilere uzanmakla birlikte, Cumhuriyetin ilk yılında varılmış ve müzik eğitimciliği eğitimine 1924'te başlanmıştır. O yıl Ankara'da açılmış olan ortaöğretim düzeyindeki **Musiki Muallim Mektebi**'nden (Müzik Öğretmen Okulu'ndan) 1937-38'de yükseköğretim düzeyindeki **Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi**'ne ve 1960'ların sonlarından itibaren onun birer benzeri olarak üç Eğitim Enstitüsü'nde açılan Müzik Bölümlerine, 1978-1979'daki düzenlemelerle lisans eşdeğer öğrenim veren Yükseköğretmen Okulları Müzik Bölümlerine ve nihayet 1982-83'deki son düzenlemelerle üniversitelere bağlanan, yeni adıyla Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerine gelmiştir.

Türkiye'de müzik eğitimcisi 1982'den buyana Üniversitelere bağlı Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde yetiştirilmektedir.

Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri "asıl amacı müzik eğitimcisi yetiştirmek olan ve bu amaçla "müzik eğitimi almanında lisans, yüksek lisans, doktora ve ona eşdeğer sanatta yeterlik derecelerine yönelik akademik eğitim-öğretim, araştırma, uygulama ve yayın etkinliklerinde bulunan; ayrıca, yine müzik eğitimi alanında ilgili kişi, kurum ve kuruluşlara uzman yardımında bulunan veya danışmanlık hizmetleri veren üniversiter birimlerdi" diye tanımlanabilir.

Amaç, işlev, kapsam, konum ve düzey bakımından böylece tanımlanabilen Müzik Eğitimi Bölümlerindeki "eğitim sistemi", "Onu oluşturan öğeleri, öğeler arasındaki ilişkileri, sistemin kuruluş-örgütleniş ve işleyiş ilkelerini belirleme"yi esas alan bir yaklaşımla çözümlenebilir.

Böyle bir yaklaşımla çözümlendiğinde, ilgili yasa, yönetmenlik, önerge ve açıklayıcı kararlara göre, Müzik Eğitimi Bölümlerindeki eğitim sisteminin; müzik eğitimi anabilim / anasan'at dalında belirli "bileşke program"lar uygulamakla birlikte son düzenlemelerle "ses eğitimi", "çalgı eğitimi" ve "müzik kuramları eğitimi" anabilim/anasan'at dallarına ayrılan, programlardaki müzik, genel bilgi, genel eği-

timcilik bilgisi ve müzik eğitimciliği bilgisi alanları dengelice kapsanan, yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası müziklere Türkiye'nin ulusal özünü yitirmeksizin çağdaş kültür ve uygarlık düzeyine erişebilmesi için öngörülen hedefler açısından yaklaşan ve bu yaklaşım çerçevesinde çocuklar, gençler ve yetişkinler için oluşturulan eğitim müziklerinde geleneksel ve çağdaş Türk müzikleri ile uluslararası müzikler arasında gerçekçi ve sağlıklı dengeler kuran, ÖSS'yi kazananlar arasından belirli bir taban puana dayalı önkayıt ve onu izleyen müzik yetenek sınavı yoluyla uygun nitelikli öğrenci alan ya da nitelikli aday öğrenciler yetiştirilmesi için uygun gördüğü düzenlemeleri yapabilen, ders seçme ve kredi düzenini esas alan, öğretim elemanı almada-yetiştirmede-yükseltmede-atamada belirli düzeylerde bilimsel / san'atsal nitelikler akademik ölçütler arayan, akademik dereceli öğretim elemanı sayısı yeterli ve öğretim elemanı başına düşen haftalık ders yükü normal düzeyde olan, öğretim elemanlarına aynı ya da benzer işi yapan 'san'atçılara 'sanatçı öğretim elemanları'na verilen özlük haklarını sağlayan, programların gerektirdiği her türlü teknik araç-gereç ve tekniklerle donanık olan, görev-işlev alanına giren konularda bilimsel / san'atsal araştırma-geliştirme etkinliklerine yeterince yer veren, çağdaş Türk ve uluslararası müzik yaşamlarıyla sürekli etkileşen, görev-işlev alanına ilişkin ulusal ve uluslararası düzeylerdeki alt, üst, paralel ve yan sistemlerle düzenli iletişim ve etkileşimde bulunan, Türk müzik yaşamının koşulları, beklentileri ve çağdaş müzik eğitiminin gerekleriyle tutarlı olarak kendi kendini sürekli düzeltip geliştiren, Bölümün en üst akademik derecedeki öğretim üyeleri arasından seçilip atanmış, alanında yetkin bir Bölüm Başkanı tarafından yönetilen ve yönetim sürecinde bölüm başkan yardımcıları ve Anabilim/Anasan'at Dalları Kurulları etkin rol alan, Bölüm sayısı yeterli ve bunların yurt düzeyine dağılımı dengeli olan bir yapı, kuruluş ve işleyiş içinde olması gerekir.

Bu doğrultuda 1982'den bu yana, bazılarında az bazılarında çok olmak üzere, adım adım önemli mesafeler almış olan Müzik Eğitimi Bölümlerindeki eğitim sisteminin, gittikçe yoğunlaşarak geçirmekte olduğu "üniversiteleşme süreci"nin büyük ölçüde tamamlanmasının öngörüldüğü 1990'lı yılların ortalarından itibaren, sadece kurumsal düzenlemelerde değil, uygulamada da, yukarıda çizilmiş olan tabloya çok daha uygun bir görünüm kazanmış olması beklenmektedir.

Böyle bir görünüm kazanmış eğitim sistemine sahip Müzik Eğitimi Bölümlerinin hem kendilerine, hem Türk müzik eğitimine ve hem de dünya müzik eğitimi birikimine olan katkıları, kuşkusuz, bugünkünden çok daha büyük boyutlara ulaşacaktır. ●

Çağımızın İlginç Bir Müzik Adamı Slava (Misislav Rostropoviç)

● Faruk YENER

Yıldız Sarayı'nın Şale Köşkü'ndeki süslü salonu dol-duran müzikseverler sanırım böyle bir olaya kolay tanık ol-mayacaklardır bir daha... İki sanatçı yer almıştı din-leyenlerin karşısında; biri buğday tenli, koyu kahverengi gözlü, simsiyah saçlı, uzunca boylu kırkbeş yaşlarında bir kadın, diğeri gene uzunca boylu, saçlı dökülmüş, gözlüklü elli yaşlarında bir adamdı... Ünlü müzikçileri bir Akdeniz gezisi boyunca Renaissance adlı gemide ve uğranılan li-manların ilginç köşelerinde yolcularına dinleten bir Fransız turizm kurulunun davetlisiydi bu sanatçılar ve ikisi de öte-den bu yana müzikseverlerin ilgisini derleyip dururlardı. Kadın, Moskova'nın Bolşoy Tiyatrosu şarkıcılarından Ga-lina Vişneskaya, erkek, eşi viyolonselçi Misislav Rost-ropoviç'di... Viyolonselçi piyanoya geçti, notaya hiç gerek görmeden sopranoya eşlik etti... Ve Çaykovski'nin pek ço-ğumuzca bilinmeyen şarkılarından yirmiye yakın örnek yansıdı Şale salonunda...

İstanbul müzikseverlerine unutulmaz bir akşam yaşa-tan bu iki sanatçıdan Rostropoviç önemli bir göreve baş-ladı yıllar önce; Washington'daki Ulusal Senfoni Or-kestrası yöneticiliğine getirildi. Amerikalılar, pek çok uzmana göre çağımızın bu büyük viyolonselcisini bir baş-ka alandaki niteliğiyle görevlendirdiler, hem de geleceğe uyup Misislav adını kısaltıp Slava yaparak... İlk konse-rinde Leonard Bernstein'in kendisi için bestelediği Slava adlı senfonik uvertürleriyle başlayan sanatçının 1930'larda kurulan topluluğa yeni bir yaşam vereceğine inanılmıştı.

Slava'nın orkestra yöneticiliğinde uzun bir geçmişi ve tecrübesi yoktu ama olağanüstü müzik yeteneği, pek az görülen duyarlılığı, her üstün müzik adamı gibi şaşırtıcı bel-leği bu için üstesinden kolayca geleceğine inandırıcı ka-nıtlardı... Orkestra üyeleriyle eşit koşullarda çalışmayı prensip edinen sanatçı daha ilk gün onlardan kendisini Slava adıyla çağırmasını istemiş, onlardan yüksek bir kürsiye çıkmamış ve şöyle demişti: Slava basına "Bazı or-kestra yöneticileri orkestraya sanki sadece benim için ve bencilliğimi tatmin için çalacaksınız der gibidirler. Hayır, orkestra üyeleri, yöneticilerinin bir tanrı olduğunu kabul et-mek zorunda değildirler. Ben, bizim en önemli tanrımız sayılan müziğe hizmet ederim. Üyelere şöyle derim sık sık: "Siz ne benim ne de sizin için çalışıyorsunuz. Önce mü-zik, sonra Washington için, halk için çalışıyorsunuz."

Slava aslında ününü yıllar önce yapmış, saygınlığını gene yıllar önce kazanmış bir sanatçıdır. Japon yönetici Seiji Ozava şöyle der; onun için: "Slava müzik yapmaz, hisseder. Onun müziği kendi gerçek karakteridir. Yaşa-mını yönetir o..." Leonard Bernstein'in yargısı şöyle: "Sla-va her konuda özgürlük tutkusudur. Bu tutku nedeniyle bazıkez bir yapının biçimini bile bozmuş gelir insana... Di-renlemesine bir sevgi ve bağlılığın sonucu olduğuna inan-

dığı bu özelliği, bu abartılı yorum eğilimi bazı dinleyicide çok etkisi uyandırır. Ama bu ondaki fantastik bir oluşumun ürünüdür." Jehudi Menuhin'e bakılırsa özgür tempo an-layışı "rubato" Slava'nın varoluş nedenidir... Şöyle diyor: "Kuru metronomik ölçülerle yetinmez o... Bir yaylı çalgı ça-lan sanatçı olarak müziksel tümencin ne demek olduğunu pek çok yöneticiden daha iyi bilir."

Rostropoviç 1927 yılında Hazar Denizi kıyısındaki Bakü kentinde doğmuştur. Anası Sofia piyanist, babası Leopold viyolonselciydi, kızkardeşi Veronika da kemancı olacaktı... Nitekim Veronika Moskova Filarmoni Orkestrası üyelerindendir. Böylece Slava tam bir müzik ortamına düş-müş, dört yaşında piyanoya oturmuş, sekiz yaşına gelince de babası şöyle demişti ona: "Sen viyolensel çalacaksın!" Aile çocukların daha iyi öğrenim yapabilmeleri amacıyla 1934 yılında Moskova'ya göçmüş, ancak tek bir küçük odada yaşam zorunluğu doğmuş, baba 1940'da ölmüş, yokluk bütün ağırlığı ile sürerken çocuklar Moskova Kon-servatuarına girebilmişlerdir. Slava o yıllarda yaşamak ve ailesini yaşatmak için günde üç dört saat marangoz çırağı olarak çalışmıştır... Şöyleder o yıllar konusunda: "Bazan hiç durmadan 48 saat çalışırdım. Tanrı saydığım bazı us-taların özelliklerini kendime toplamaktı amacım. Piyatigorski'nin tınısı, Casals'ın düşününü ve kişiliğini, Fournier'in duygu ve güzellik görüşünü derlemeyi tek isteğim..."

1948'de iki büyük Sovyet bestecisinin, Prokofiyet ve Şostakoviç'in batıya dönük olduğu savunulan yapıtları ne-deniyile suçlanmaları üzerine Slava onların yanlısı olarak çıkar ortaya... Daha da öteye giderek hastalanan Şostako-viç'i bulunduğu Kurgan kentinde görmeye kalkar, kent has-tanesinin çok yetersiz, trajik durumundan öylesine etkilenir ki müzikçileri toplayıp beraberce işçi gibi çalışarak bir ek binanın yapımını sağlar. Bu sırada Rostropoviç otuz yaş-larındadır, Prag ve Budapeşte'de birincilik ödülleri kazan-mış, ülkesinde madalyalar almış, halk sanatçısı olmuştur, ünü Batı müzik çevrelerine yayılmış bulunmaktadır.

Slava eşi Galina'yı ilk kez Bolşoy'daki bir temsilde gö-rür, güzelliğine hayran kalır. Beş yıl sonra ona Prag'da rastlar, delice sever, evlenme önerir... İki sanatçı imrenilecek bir çift olmuştur... Moskova'da lüks bir apartman dai-releri, kent yöresinde büyük, havuzlu dağa denilen villaları, lüks otomobilleri, her türlü olanakları vardır... Kızları Olga ve Elena doğmuş, mutlulukları katmerlenmiştir... Ancak 1960 yıllarında yazar Soljenitsin olayı başgösterir... Ünlü yazar basın tarafından tutucu batı propagandasının bir gereci gibi suçlanınca bir ara Slava'nın daçasına sığı-nır... Soljenitsin'e 1970 yılında Nobel Edebiyat Armağanı ve-rilmesi nedeniyle suçlamalar yinelenince müzikçi bu tu-tumu açık bir mektupla protesto eder... Ancak ailece göz-den düşmüşlerdir. Radyo ve Televizyondan uzaklaştırıl-

miş, dış turnelerden yoksun kalmışlardır. 1974'de Leonard Bernstein Moskova'ya giden bir senato grubuna anlatır durumu, yardımcı olmalarını ister. Onların ricası üzerine Rostropoviç'e ailece pasaport verilir... Ancak o Soljenitsin gibi sürgün edilmemiş, her yıl ülkesinin elçiliğine uğrayıp yeniden izin alması zorunluğunu konmuştur.

Ailenin kızları günümüzde New York'taki Julliard müzik okulunda öğrenci... Galina Avrupa sahnelerinde kısa süre öncesine kadar alkışlanıyordu. Ailenin Paris, New York ve Lausanne'de birer katı var... Slava bir tek viyolonsel resitalinden onbeşbin dolar alıyor. Ulusal Orkestradan aylığı dokuzbin dolar... Olağanüstü çalışma temposu onu yoruyor doğal olarak... Geçtiğimiz yıl bir konserde Dvorak'ın viyolonsel konçertosunu yorumlamak üzere gelip Boston Senfoni orkestrası önünde yerini almış, yapıtın uzun orkestra girişinde uyuyakalmış, yönetici Seiji Ozava giriş işaretini verdiğinde birden uyanmış ve şöyle demişti yöneticiye Slava: "Orkestra bu girişi öyle güzel çaldı ki kendimden geçmişim... Lütfen yapıtı baştan alın!"

Slava'nın düşkünlüğü çalgısına, sofrasına, karısına, dostlarına ve votkasına... Dostları arasında en önemileri sürgündeki bazı vatandaşları, yazar Soljenitsin, ozan Brodski ve bale sanatçısı Barişnikov... Aslında herkesle dost Slava... Herkese sarılıp öpen, espri yapan bir insan... Orkestrayı çalıştırırken yaptığı benzetişler verdiği öğütlerin bazılarını derledim:

"Güçlü atılım" için kullanılan "sforzando" terimini şöyle yorumlamış üyelere: "Bu sforzando'yu öyle yapmalısınız ki dinleyiciler arasından en az dört yaşlı kalp krizi geçirmeli..."

Brahms'ın bir çeşitlemesinin provasında: "Arkadaşlar bu bölümü sürünerek yürüyen bitler gibi çalın..."

Bir viyolonsel öğrencisine: "Çalarken ruhunuzun penceresini açın..."

Öğrenci bir süre çaldıktan sonra: "Pencereleri açtınız ama içeri kirli hava girdi..."

Yumuşak çalış için: "İpek tuvaletli bir kadının fısıltılı yürüyüşüne benzesin çalışınız."

Keman grubuna: "Parçalanmış elmalı pasta gibi çalınız. Şimdi lütfen beraber..."

Aksanlı çalış için: "Biri tam, öbürü sıkı bir çift ayak kabilıyla yürür gibi çalınacak bu bölüm..."

Yaylı çalgılar grubuna: "Piste güm diye inen pilota benzemeyin. Yavaşça süzülün, süzülün ve tekerlekleri piste yavaşça değdirin..."

Seslerin yoğunluk yitirisi "diminuendo"yu şöyle tanımlıyor orkestraya Slava: "Duygulu olacak... Yoksa komşuların yakınışı üzerine radyoyu kısar gibi değil..."

Piatti denilen zillerin vuruşu için öğüt: "Zilleri öyle vurun ki herkes Washington'daki camları kırıldı sansın..."

Tremolo, yani titreşimli yorum: "Takma dişli bir acuzenin tıkrıtı ile karamela yemesi gibi olacak..."

Lirik bir bölüm için: "Seni seviyorum diye bağırmanın, seni seviyorum diye fısıldayın..."

"Subito forte" birden yüksek sese çıkış için: "Sevgilinizle başbaşıyınız. Odaya birden karınız girdi... İşte subito forte..." •

Selâm Yeni Yıla

Şinasi ÖZDENOĞLU

Selâm yeni yıla

Bitiyor eski yıl

Geçiyor seneler

Geçiyor hem nasıl...

Bitecek nasılsa

Geçti, ne fayda

Bir damla gözyaşı

Biraz kahkaha...

Bir öpücük ver

Bırakıp gitmeden

Bir şarkı gibi

Sönüp bitmeden...

Geç kalma, bitecek

Bitiyor işte

Yudum yudum iç

Bitirme bir içişte...

Bitiyor deme, sev

Bir kezdir hayat, sev

Boşver aynalara

Aynalara inat, sev

Boşver kavgalara

Kavgalara inat, sev!

Bach'ın Eserleri - 4

● Hülya TARCAN

ORG ESERLERİ

Bach'ın enstrümantal eserlerinin yarısına yakın kısmını org için yazdıkları oluşturur. Zira besteci herşeyden önce bir organistti. Son zamanlarda yapılan bazı araştırmalar **Wohltemperiertes Klavier**'in 48 prelüd ve füğünün org için düşünüldüğü iddiasını ortaya atmıştır.

1) Prelüd ve füğler:

Bach org için 60 prelüd (yahut toccata veya fantazi de olabilir) ve füğ yazmıştır.

Biraz prelüd ve füğ fikri üzerinde duralım. Bu ikili grupta serbest bir düşünce ve formla yazılmış prelüd ve yüzde yüz bilimsel bir çalışma olan füğle karşılaşırız. Bach bu eserlerinde **Pachelbel** ve **Buxtehude**'nin etkisinde kalmıştır. Prelüdlar bir, iki veya üç temaya sahip, füğler ise üç, dört, veya beş-sesli olabilir. Toccata'larda ise genellikle dinamik, canlı ve sinirli bir ritm anlayışı egemendir. İki ünlü örnek verelim:

1) Re majör toccata ve füğ.

2) Do minör **passacaglia** ve füğ. Bu **passacaglia**'dan **obstinato** bir tema üzerine 21 varyasyon (çeşitleme) yapıldığını, füğün iki **contre-sujet**'ye (karşı-konu) sahip olduğunu görüyoruz.

2) Sonatlar:

Org için altı sonat mevcut. Bu sonatlar aynı zamanda çift klavyeli klavsen üzerinde de çalınabilir. Üç sesli bir forma sahiptirler. İcraları için üst düzeyde bir virtüozite gerekir. Bach bu eserleri bir harika çocuk olan oğlu Wilhelm Friedemann için yazmıştır.

3) Koraller:

Korallerde **Pachelbel** ve **Buxtehude**'den başka **Scheidt**, **Reinken** ve **Boehm**'ün etkilerini görüyoruz. Âyinden önce Prelüd (Vorspiel) olarak düşünülen bu eserlerde Bach çeşitli formları kullanmıştır (dört-sesli koraller, kontrapuntik koraller, füğle koraller v.s...) Korallerin sayısı 150'yi buluyor. Bunların **recueil**'ler (gruplar) halinde toplanmış durumda. Bazılarını tanıyalım: **Orgelbüchlein**'da 46 koral var. Leipzig'te 18 büyük koral yazılmış (çoğunluğu trio biçiminde). Doğma'yı (dinsel inanç ve kurallar) müzikle anlatan 21 ünlü koral den başka, kantatların transkripsiyonu olan altı koral var.

4) Konçerto transkripsiyonları:

Bach'ın Weimar'da İtalyan ve Alman bestecilerine ait (bu arada **Vivaldi**'ye) altı konçerto org için yeniden düzenlediğini biliyoruz. Bu aranjmanları yapmaktaki amacının şu olduğu söylenebilir:

1) Organistin virtüozitesini arttırmak.

2) Başka enstrümana ait bir eseri org'a uyarlarlarken karşılaşılabilecek teknik güçlükleri yenmek.

KLAVSEN ESERLERİ

Bach devrinin tüm klavyeli enstrümanlarını (**Klavsen**, **klavikord**, **epinet**, **piano-forte**) kullanmıştır. Bu arada en çok klavsen için yazdığını biliyoruz. Ancak şunu da söylememiz gerekiyor: **Bach piano-forte**'yi en sevdiği enstrüman olarak görüyordu. Kral II. Friedrich kendi koleksiyonunu yaşlı besteciye gösterip hangi enstrümanı tercih ettiğini sorunca **Bach piano-forte**'yi seçmişti. Bundan kişilikli sesi olan, **expression** (anlatım gücü) imkanları büyük, günümüzde kullanılan pianonun teknik kapasitesine en yakın enstrümanı tercih ettiğini anlayabiliriz.

Bugün, **Bach**'ın yukarıda saydığımız enstrümanlara ait eserleri piano üzerinde yorumlamak mümkündür. Sırf klavsen için yazılmış eserleri yine de çok önemli bir yer işgal eder. **Bach Weimar** ve **Cölthen**'de bilhassa klavsen için yazmıştı (bir veya iki klavyeli; pedallı, hattâ pedalsız). Ama, yazdıklarının çok az bir kısmını bastırttı. Daha sonraki yıllarda hem yazı tekniğini geliştirdi, hem de bu ilk yazdığı eserleri tekrar ele alarak düzeltmeler yaptı. Hattâ, Leipzig'te bazı **recueil**'ler (grup eserler) üzerinde ısrarla durdu. Çünkü, bu eserlerin pedagojik değer taşımasını bilhassa arzu ediyordu. Pek çoğunu öğrencilerini eğitebilmek için yazdığı **Kaprisler**, yedi **Toccata** (füglü veya füğsüz), sekiz **Fantezi**, iki sesli **Invention**'lar, üç sesli **Sinfonia**'lar, serbest bir stilde yazdığı Prelüdlar'ın tümü **Wohltemperiertes Klavier**, **Kromatik Fantazi** v.s. gibi büyük eserlerini hazırlayıcı mahiyettedir.

Wohltemperiertes Klavier: 48 prelüd ve füğ. Birinci cilt 1722, ikinci cilt 1744'te bitti. Bach hayattayken basılmadılar. Kromatik gamın her yarım tonunda bir majör ve bir minör yazılmış ve **prelüd-füğ**'lerin geleneksel olarak çift klavyeli bir enstrüman için bestelendikleri kabul edilir. Son müzikoloji araştırmaları sonucu, org için düşünülmüş oldukları iddiası ortaya atılmıştır. **Wohltemperiert** kelimesini açıklayalım: Beşli aralıklar yapay biçimde doğal koma farklarından arındırılarak tam beşli aralıklar haline getirilirler. Bunun sonucunda bir do diyez ve re bemol tek ve eş ses halini alır. Yani klavye üstünde aynı şekilde basılınca aynı ses elde edilir. Halbuki, komanda diyezler ve bemoller farklı basışlarla elde edilir. Komalardan arındırarak akort etme klavye'de uygulanır. **Wohltemperiertes Klavier** isminin anlamı böyle açıklanır.

Bu eserde **Prelüd**, daha önceleri yazılmış **Invention**'ların çok geliştirilmiş bir biçimi olarak ortaya çıkar. Füğler'in okul füğünün katı kurallarından uzak, olağanüstü bir yaratıcılığının ürünü olduklarını, sükûnet, sevinç, ihtiras, acı gibi çeşitli ruh durumlarını anlattıklarını gözlemliyoruz. Birinci ciltteki Prelüd-Füğ'lerin yazı stili daha dramatik ve renklidir; ikinci cilttekilerse daha ustaca, araştırmaya yönelik ve daha büyük bir fikirle yazılmışlardır.

Fransız Süitleri: Altı adettir. Popüler danslardan meydana gelirler. Yazı stili zarif ve İtalyan klavsençilerine yakındır. Her süit bir **Allemande**'la başlar.

İngiliz Süitleri: Altı adettir. Uvertür mahiyetinde yazılmış büyük bir prelüdü ardsıra saray danslarından meydana gelirler. Yazı stili hemen hemen senfonik karakterdedir.

Partita'lar: Alman süitleri de diyebiliriz. Bu süitlerde form sonata çok yakındır. Partita'da en önemli bölüm olan ilk parçada genellikle güçlü, orkestra **tutti**'si karakterindeki bir fikirle, melodik ve sevimli, ikinci klavye üzerinde çalınmak üzere düşünülmüş ikinci fikrin karşı karşıya geldiklerini görüyoruz. Birinci parçanın adı **Prelüd**, **Uvertür**,

Sinfoni a, Fantazi gibi değişebilir. **Allemande** ve **Courante** dansları, **Scherzo** karakterindedir. **Gigue**'ler ise (son parçalar) hemen hemen orkestral bir karaktere bürünürler.

Goldberg-varyasyonları: Aynı tonalitede tema ve otuz varyasyondan oluşan bu eser senfonik karakterdedir ve çok çeşitlilik gösterir. Eserin sipariş edilişindeki oldukça gülünç durumdan söz edelim. Bach'ın büyük oğlu Wilhelm Friedemann'ın bir öğrencisi olan Johann Gottlieb Goldberg Kont Kral von Keyserling'in sarayında müzisyen olarak çalışıyordu. Kont uykusuzluktan şikâyetçiydi ve yatınca kendisini uyutabilecek müzik parçaları çalınmasını istiyordu. Bach, Goldberg-varyasyonları uykuyu getiren (!) bir eser olmaları için yazdı.

Konçertolar: Lirik bir **Adagio** veya **Larghetto** görünümündeki ikinci bölümün öncesi ve sonrasındaki ritmik temalı ve **Allegro** tempoda birinci ve üçüncü bölümlerden meydana gelen Konçerto İtalya'da doğdu. Bir solist ve **tutti**'nin karşı karşıya gelmesi veya bir grup solistin orkestrayla beraber çalmaları anlamına gelen konçertoyu Bach benimsedi.

Önce "solist için yazılmış konçerto"yu ele alalım. Solist için konçerto iki tip olur:

1) Tek başına (solo) enstrüman için.

2) Solo enstrüman ve orkestra için.

1) Bach tek başına enstrüman için yazılmış konçertolardan altısını orga, keman için yazılmış 16 konçertoyu da klavsene uygulamıştır (transkripsiyon). Bu konçertolar genellikle Vivaldi, Telemann gibi bestecilerden alınmadır.

Orijinal, yani Bach'ın tamamen kendi yazdığı sırf solist için konçerto ünlü "İtalyan Konçertosu"dur. Çok popüler olan bu eser üç bölümden meydana gelir. Duygulu bir **Adagio** olan ikinci bölümün öncesi ve sonrasında hareketli, keskin ritimli ve canlı karaktere sahip iki hızlı parça vardır (birinci ve üçüncü bölümler).

2) Tek klavsen ve orkestra için yedi konçertosu var. Bunlardan biri hariç hepsi transkripsiyondur.

Hemen hepsi de transkripsiyon olan (ya başka bestecilerden alınma, ya da Bach'ın başka sazlar için düşünüp sonra klavye adapte ettiği) iki kavsen ve orkestra için üç adet, üç klavsen ve orkestra için iki adet, dört klavsen ve orkestra için bir adet konçertoyu biliyoruz (bu sonuncu Vivaldi'den alınmadır).

Bach bu transkripsiyonları yaparken özellikle keman konçertolarını klavsene adapte ederken orijinal tondan bir ton aşağıya inerti. Devrinin klavsenlerinde en üst ses ince re olduğuna göre böyle oyunlara başvurmak zorunda kaldığını anlamak güç değil. Transkripsiyon yaparken şu metodu kullandığını görüyoruz: Keman partisini (solist kemanı) klavsenistin sağ eli, **obligato** klavsen partisini klavsenistin sol eli çalar ve yaylı sazlar grubu eşlik ederdi. Ancak Bach bu transkripsiyonları yaparken mekanik biçimde partileri transfer etmekten kaçınır, transkripsiyon üzerinde defalarca uğraşır, sonunda orijinal klavsen ve orkestra için düşünülmüş bir konçerto düzeyine varır. Bas partileri daima daha zenginleşir, orta partiler eklenirdi. Aslında bir transkripsiyon oldukları halde, tamamen orijinal klavsen konçertosu şeklinde karşımıza çıkan en ünlü iki örnek ünlü re minör ve fa minör tek klavsen ve orkestra için konçertolardır.

Brandenburg Konçertoları: Altı concerti grossi, Bach, Cöthen'de yaşadığı yıllarda prens Leopold'un Karlsbad

kaplıca şehrine yaptığı dinlenme gezilerine sık sık iştirak ederdi. Bu gezilerden birinde Markgraf von Swedt'le tanıştı (Markgraf = bir çeşit bölge valisi). Bu soylunun siparişi üzerine altı **Brandenburg konçertosu**'nu yazdı. Von Swedt ölünce varisleri konçertoların (orijinal el yazmalarının) ucuz bir fiyatla satılmasına karar verdiler. Bu sayede Brandenburg konçertoları kaybolmaktan kurtuldular. Değişik söz gruplarıyla çalınan bu renkli eserleri kısaca inceleyelim:

1) **Fa majör konçerto BWV 1046**

Ender çalınır. Şu sazlar kullanılmıştır: **Violino piccolo**, iki korno, üç obua, fagot; yaylı sazlar topluluğu ve **bas continuo** (çembalo).

2) **Fa majör konçerto BWV 1047**

Tutti (yaylı sazlar topluluğu ve continuo); trompet, flüt, obua ve kemandan müteşekkil solo kuartet.

3) **Sol majör konçerto BWV 1048**

Özel bir solist gruba sahip değil. Yaylı sazlar ve **Cembalo continuo**'dan meydana gelen bir orkestrayla çalınır. Keman, viola ve violonseller gruplar halinde eser boyunca karşılıklı diyalog yapar.

4) **Sol majör konçerto BWV 1049**

Tutti olarak çalan dört-sesli yaylı sazlar grubu ve klavsene, bir keman ve iki **Blockflöte continuo** görevini yapar.

5) **Re majör konçerto BWV 1050**

Bach bu konçerto'da klavseni yoğun biçimde kullanmıştır. Hatta bu eser "ilk piano konçertosu" diye adlandırılır. **flauto traverso** (çapraz flüt), keman ve klavsen kendi aralarında **concertino** çalarlar. **Tutti**'de ise ikinci keman yoktur.

6) **Si bemol majör konçerto BWV 1051**

İki viola da **Braccio** (kolda tutularak çalınan viola) iki **viola da gamba** (dizler arasında tutulan viola) ve violonsel, **continuo** eşliğinde çalarlar.

Gördüğünüz gibi Brandenburg konçertoları aslında bir enstrüman grubu ve **tutti** (orkestra) için yazılmış büyük sonatlardır. Bilhassa beşinci konçertonun (BWV 1050) özel bir yeri olduğunu tekrar edelim. Bu konçertoda klavsen birinci bölümde tek başına uzun bir **kadans** çalar. Bu fikir ilerde büyük klasik ve romantik konçertolarda bol bol kullanılacaktır.

Diğer enstrümanlar için eserler

Keman konçertoları: Elimizde iki adet solo-keman ve orkestra için konçerto var. Klavsen ve orkestra için yazılmış konçertoların adedinin çokluğu karşısında, solo keman ve orkestra için sadece üç eserin günümüze gelmesi belki de bu eserlerin kaybolduğuna işaret ediyor. Yahut bazı müzikologların düşündüğü gibi orijinal keman ve orkestra için yazılmış eserler, klavsene transkripsiyonları yapıldıktan sonra ortadan kaldırılmış olabilirler. Tüm bu soruların kesin bir cevabı yok. Ancak elimize geçen bu üç keman konçertosunun Bach'ın bu formda yazdıklarının içinde en iyileri arasında yer aldıklarını söylemek lâzım. Bu konçertolar üç bölümlüdür.

1) **La minör solo keman ve orkestra için konçerto**'nun birinci bölümündeki form anlayışı ilerde Friedemann ve Phillih-Emmanuel Bach'ın benimseyecekleri **sonat**'ı (klâsik sonatın öncüsü) hazırlar.

2) **Mi majör konçerto** ise **da capo** formunda yazılmıştır. Bu anlayışa göre ilk ve son bölümler birbirleriyle benzerlik gösterir. Merkezdeki kısım her iki bölümün bağ-

lantısını teşkil eder.

Gerek mi majör, gerek la minör konçertoların ağır kı-sımlarında (ikinci bölümlerinde) **obstinato** ve sade bir ba-sın kemanın melodik ve içli solosuyla **kontrast** (zıtlık) yap-tığını görüyoruz.

Keman ve klavsen için sonatlar: Sayıları altı adet olan bu sonatlarda Bach üç sesli bir form kullanmıştır (**Trio for-mu**). Devrinde çok yaygın olan solo keman ve şifreli bas for-mülüne rağbet etmeyen besteci sade fakat dâhice bir bu-luşta başlıca melodik çizgiyi kemana, ikinci derecedeki temayı klavsenistin sağ eline ve **Obligato** bas partisini klav-senistin sol eline vererek bir çeşit trio transkripsiyonu uy-gulamıştır.

Solo keman için sonat ve partitalar: Bach solo keman için üç sonat ve üç partita yazmıştır. Gerek partitalarda, ge-rek sonatlarda o devre kadar erişilmemiş bir polifonik yazı tekniği kullanılmıştır. Nasıl transkripsiyonlarda değişik saz-lar klavyeye uygulandıysa, klavyenin zengin polifonik im-kanları kemana aktarılmıştır. Elbette ki çift ses ve akorların, olağanüstü giriftlikteki yatay-sanatının egemen olduğu bu partita ve sonatlar ancak keman **virtüozları**'nın eline yakı-şır. En güç sayfalardan birini teşkil eden re minör **chaconne** (2. partita) tüm süper kemancıların boy ölçüş-tükleri bir baş-yapıttır. Re minör **chaconne**'un Brahms tarafından sırf sol el için. Busoni tarafından gösterişli bir konser gapçası bi-çiminde iki el için pianoya transkripsiyonları yapılmıştır. Cöthen'deki devrin sonuna doğru yazılmış olan bu solo so-nat ve partitalarda ilerde **kantat** ve **passion**'lardaki olağa-nüstü ustalığın kendini belirtmeye başladığını görürüz.

Solo keman için sonatlarda eski kilise sonatlarının form anlayışı hakimdir. Yani ölümler ağır-çabuk-ağır-çabuk ola-rak dizilirler. İkinci çabuk bölümde fûg görülür. Üçüncü bö-lümse tüm sonatın içinde ayrı bir tonaliteye sahip yegane bölümü teşkil eder.

Violonsel için sütünler: Altı adettir. Klavsen için yazılmış olan İngiliz sütünlerine form bakımından benzerlik gösterirler. Hepsinde birer **prelüd**'le başlayan bu sütünler **Allemande**, **Courante**, **Sarabande**, iki **Galanteries** ve birer **Gigue** içe-rirler. Bu sütünlerin önce **viola da gamba** için düşünüldükleri söylenir. Uzun süre unutulmuş olan bu başyapıtlar 20. yüz-yılda Pablo Casals tarafından bulunarak yeniden ça-lınmaya başlanmışlardır.

Viola da gamba ve klavsen soatları: Bunlar üç adettir. Cöthen'de yazdıkları biliniyor. Zira prens Léonopld **viola da gamba**'yı çok seviyordu. Bu sonatlar genellikle dörder bö-lümlüdür.

Flüt ve şifreli bas için sonatlar: Bunlar üç adettir. Cöthen'deki ilk yıllarda yazılmış oldukları tahmin ediliyor. Devrinde çok tutulan bu forma aslında Bach oldukça il-gisizdi. Aynı şekilde **keman ve şifreli bas** için üç sonatının bulunduğu biliyoruz. Bu geleneksel form Bach'ın ola-ğanüstü zenginlikteki polifonik ve armonik müzik diliyle bağ-daşmıyordu.

Flüt ve klavsen için sonatlar: Üçer bölümlü olan bu so-natların yazı stili **viola da gamba** ve klavsen sonatlarına göre daha modernidir. Özellikle mi bemol sonatın "Siciliano" bölümünde o devre kadar Bach'ın diğer sonatlarında gö-rülmeyen bir duygusalılık (Empfindsamkeit) hissedilir.

Orkestra için eserler

Bach orkestra için dört sütün yazmıştır. Bu sütünlerde nefes-li sazlar (flüt, obua, fagot, trompet) küçük yaylı sazlar top-luluğuyla diyalog palindedir. Fransız stilinde bir uvertürden sonra çeşitli dansların birbirlerini takip ettikleri bu sütünlerden

do majör ve si minör olanları Cöthen'de yazılmışlardır. Re majör olan diğer ikisinin ise 1727-1736 yılları arasında bes-telendikleri sanılıyor. Sol minör tonunda bir 5. sütün varsa da, bu eserin Bach'a ait olmadığı kuvvetle tahmin ediliyor. **Si minör sütün**'te flüt ve yaylı sazlar diyalogunu görüyoruz. Hattâ bu sütün flüte öylesine güzel bir parti yazılmış ki, he-men hemen flüt konçertosu dahi denebilir. **Do majör sütün**'te iki obua ve fagotun kendi aralarında zaman zaman **con-certino** çaldıklarını ve bir yaylı sazlar grubu ile diyalog yap-tıklarını görüyoruz Bu sebepten do majör sütün bir **con-certo grosso** karakterini taşıdığını söyleyebiliriz. **Birinci re majör sütün**'teki **Air méditatif** (düşünceli karakterde Air) solo keman için yapılmış transkripsiyon yüzünden ün ka-zanmıştır. **İkinci re majör sütün** ise, üç grup enstrüman - 1) üç trompet ve timbaler, 2) üç obua ve fagot, 3) yaylı çalgılar - kullanıldığı bir senfoni konçertant karakterini yansıtır.

Fransızca isim ve Fransız formları içermesine rağmen bu neşeli ve parlak sütünler tamamen Alman karakteri taşı-r ve Alman folklorunun etkisini yansıtır.

Offrande musicale

Bach 1747'de, Prusya kralı II. Friedrich'in sarayında klavsenist olarak çalışan oğlu Karl Philipp Emmanuel'ı ziya-ret etmek üzere Postdam'a gitti. İyi bir flütçü olan kral yaylı besteciye kendi buluşu olan bir temayı vererek bundan klavsen üzerinde üç sesli bir fûgü doğaçlamasını istedi. Besteci bu isteği kolaylıkla yerine getirince kral bu defa altı sesli bir fûgü sipariş etti. Bach Leipzig'e döner dönmez yaz-maya başladı. Ve krala **müzik bungsusu** olan **Offrande musicale** gün ışığına kavuştu.

Offrande musicale bir **ricercare** (fûg) ile başlar. Bu **ricercare** -Bach'ın anlayışına göre enstrümantal fûg- üç seslidir. Ortada **trio** formunda, iki fûg ihtiva eden bir sonat vardır. Birincisi **ricercare** ile **trio** arasında beş kanon, **trio** ile ikinci **ricercare** arasında yine beş kanon vardır. Onuç bölümden meydana gelen **Offrande musicale**'in birinci ve sonuncu **ricercare**'leri klavye için düşünülmüştür. Altı sesli olan ikinci **ricercare** (fûg) Bach'ın en önemli fûglerinden bi-ridir. Bu iki büyük fûgün dışında kalan onbir diğer parçanın her ne kadar Bach tarafından kesinlikle belirtilmemişse de oda müziği için vazıldığı iddia edilir. Hattâ **trio** ve bir kano-nun flüt için düşünüldüğü söylenir. Kanonların tüm gele-neksel biçimde yazılmışlardır. Ortadaki **trio flüt**, keman ve **bas continuo** ile çalınabilir.

Kunst der Fuge (fûg Sanatı)

Bach'ın son büyük kompozisyonudur. **Offrande mu-sical**'den sonra yazılmıştır. Bach'ın polifonik yazısının bir sentezi olan bu eser insan zekâsının yarattığı en büyük başyapıtlardan biri olarak kabul edilir. Aynı **sujet**'ye (ko-nuya) sahip dört sesli ve aynı tonalitede ondört fûg gö-rüyoruz. Bu fûglerin bazılarının **sujet**'si (konusu) **renversé** (çevrilmiş)tir. Fûg yazma sanatının tüm imkanlarının kul-lanıldığı (sade, çift, üçlü fûgler) bu eserde, ayrıca dört ka-non, iki **piano-forte** için yazılmış iki fûg ve tamamlana-mamış olan son büyük fûgü görürüz. Bu son fûgün ikinci **contresujet**'si (karşı konusu) Bach'ın ismini sembolleştiren dört sestten meydana gelir: B = si bemol, A = la, C = do, H = si bekar. Bach bu fûglere **Kontrapunktus** adını vermiştir. Kör olduğu için damadı Altnicole'e dikte ettirerek eserini ta-mamlamaya çalıştığını biliyoruz. **Fûg sanatı** isminin Bach tarafından verdiği şüpheli bir konudur. Klavye için dü-şünüldüğü biliniyorsa da, yaylı sazlar kuarteti tarafından icra edilmelerine daha sık rastlanır. Bach'ın ölümü üzerine son fûg tamamlanamamıştır. •

BİTTİ

Eğitim - Kültür - Sanat ve TRT İlişkileri - 3

● M. Nazmi ÖZALP

TÜRKİYE RADYOLARININ TARİHÇESİ VE ÜLKEMİZDE MÜSİKİ HAREKETLERİNE ETKİSİ

Ülkemizde bütün bu yarasız sürtüşmeler, hiçbir işe yaramayan kısır döngüler, her iki müzik türünü temsil eden kimşelerin birbirini baltalama çabaları bütün hızı ile sürüp giderken, Avrupa ülkeleri ile Atlantik ötesindeki bilim adamları radyo denen iletişim aracını buldular. Bu buluş çok kısa sürede bütün dünyada geniş yankılar yaparak hızlı bir şekilde yaygınlık kazandı. Oysa İstanbul'da eski bir tarihi olay "tekerrür" ediyordu. Çünkü, her yenileşme hareketlerinde bu gibi olaylar nedense yinelenirdi. "Lâle Devri"nde de arap alfabesindeki (zı) harfinin (D) mi, yoksa (Ze) mi okunacağı meselesi ulema sınıfını ikiye bölmüştü. Bunun gibi İstanbul'da da o yıllarda durum çok ciddi idi.

"Ses" denen fiziksel enerjinin vasıtalı veya vasıtasız olarak başka bir yere iletilme fikri on dokuzuncu yüzyılın başında düşünölmeye başlandı. Bu düşünceyi geliştirerek ilk araştırmayı yapan ABD vatandaşı fizikçi SAVORY'dir. Bu çalışmalardan kısa süre sonra Joseph HENRY, kendi buluşu olan bir aletle yüksek frekanslı titreşimlerin kısa mesafelerdeki etkilerini inceledi. Radyo tekniğine yönelik ilk gerçekçi ve bilimsel çalışmayı ise İngiliz bilgini Clark MAXWELL yaptı. Maxwell'in ışık ve elektrik akımının dalgalar halinde yol aldığını bulması ufukları biraz daha genişletti. Graham BELL, 10 Mart 1876 tarihinde Boston'da ilk kez sesi iletmeyi başardı. Böylece telefonun bulunuş çalışmaları tamamlandı. Çok geçmeden Paris'te 1879'da şehiriçi "Telekomünikasyon" şebekesi hizmete girdi. Telefonun ülkemize giriş tarihi 1908 yılıdır.

MAXWELL'in çalışmalarını temel alan Alman bilgini Heinrich HERTZ, bu dalgaları "osilatör" adını verdiği bir cihazla havadan göndermeyi sağladı. Bundan sonra buluşlar birbirini izledi. Önce Fransız Edouard BRANLY, Hertz'in adını alan dalgaları değerlendirerek "coherer" adını verdiği bir aletle radyonun aslı olan sistemi buldu. Bu buluşlara Oliver LODGE ile Rus bilgini POPOV'un da katkıları olmuştur. Bu sıralarda EDISON, bir başka konu üzerinde çalışıyordu. 1883'te elektrik ampullerinde ısınma ve elektrik akımı ile yayılan elektronları keşfetmişti. Bu keşif radyo lambalarının temelini oluşturdu. "Fitol ve Anot"tan ibaret olan ilk radyo lambası 1904 yılında tamamlandı.

Radyonun babası sayılan İtalyan asıllı Gulielmo MARCONI, 1896'da Bolonya şehrinde birkaç yüz metre ilerisine ilk radyo yayını yapmayı gerçekleştirdi. Bu işte radyo dal-

galarının uzaktan alınmasını sağlayan ve Branly'nin bulduğu sistemi kullandı. Branly bu sistemi 1892'de bulmuştu. Aynı yıl içinde buluşunun patentini aldı. Arkasından daha uzun erim (menzil) elde etmek için elektrik dalgalarını yeryüzüne dikey olarak çekilmiş uzun bir tel üzerinden üretmeyi düşündü ve anteni buldu. Ancak, bütün çabasına rağmen buluşunu İtalya hükümetine kabul ettiremedi. Davet edildiği İngiltere'ye giderek gereken yardımı oradan sağladı. 1897 yılının ilkbaharında Salisbury'de dört kilometrelik bir mesafede aynı yayını tekrarladı. Bunun üzerine 3 Haziran 1898 tarihinde Branly'nin sistemini kullanarak Wigh adasında Brean Dow ile Lavernock arasındaki dokuz millik mesafeden alıcı ve verici ilişkisini sağlayarak Mors işaretleri gönderdi. Hertz'in buluşundan çok yararlandığı bu çalışmalarını tamamladıktan sonra İngiltere'den İtalya'ya döndü. Yayın mesafesini on sekiz kilometreye çıkarıp yine İngiltere'ye geldi. Douvers ile Calais arasında yaptığı denemede ilk telsiz telgrafı Branly'ye çekti. Bunun arkasından Fransa ile Korsika arasındaki 175 kilometreden haberleşti.

On iki yıllık hızlı bir araştırma sonucu buluşlar birbirini izledi. Bu kez 1901'de bin kilometrelik bir mesafede bulunan okyanus ötesindeki ABD'ne radyo yayınlarını ulaştırdı. Kanada'da yapılan çalışmalar olumlu sonuç verdi. Amerika'ya giderek çalışmaları yerinde inceledi. Bundan üç yıl sonra 1904'de Lee De FOREST "Telsiz Lambası" denen üç elektrotlu lambayı bulmuş ve konuya pekçok bilim adamının emeği geçmiştir. En hızlı gelişmeler 1912-1920 yılları arasında oldu ve sürekli radyo yayınları 1902'den itibaren başlatılabilir.

İsviçre hükümetinin öncülüğünde bazı Avrupa devletleri 1925 yılında "Avrupa Radyo Yayın Birliği"ni kurdu. Bu birlikte her ülkeyi bir kişi, ülkemizi de "Türk Telsiz-Telefon" şirketi temsil edecekti. Çok geçmeden 1928'de "Dünya Yayın Birliği" kuruldu. Ortaya çıkan sorunlar aynı yıl içinde "Roma Konferansı"nda ele alındı. Ne var ki, konferansta ileri sürülen fikirlere ve önerilere her ülke aynen katılmadı. Sonuçta 1947 yılında Atlantic City'de uluslararası bir anlaşma sağlanabildi. Bu gelişmelere paralel olarak Türkiye'de 25 Mart 1940 tarihinde bir "Radyo Yönetmeliği" hazırlandı. Çok kısıtlayıcı hükümler taşıyan bu yönetmeliğin teknik ve mali hükümleri üzerinde durmuyoruz. Bir örnek olarak şunu belirtelim ki, o yıllarda radyo alan bir kimse PTT'ye 300 kuruş ödemek zorundaydı.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllarda Radyo denen iletişim aracının bulunuşunun üzerinden çok bir zaman geç-

memiştir. Zaten 1926 yılında bütün dünyada 123 radyo istasyonu vardı ve bunların toplam gücü 116 KW idi. Hükümetimiz böyle bir modern haberleşme sistemini kurmaya 1925 yılında karar verdi. İlk aşamada İstanbul ve Ankara'da 5 KW'lık iki telsiz-telefon istasyonu kurulacak, sisteme 7 KW'lık bir lamba konacak, radyo difüzyonu için modülasyon tertibatı eklenecekti. 5 KW çıkışlı bu küçük postalar "**Société Anonym Turque De Téléphonie Sons Fils**" adı verilen Fransız-Türk şirketine ihale edildi. İstanbul'daki istasyon 1926 yılının sonbaharında Eyüp ilçesinin Osmaniye semtinde, basit bir stüdyoda deneme yayınlarına başladı. Döneminin ölçülerine göre bu istasyona Avrupa'nın en güçlü istasyon gözü ile bakılıyordu. Daha inşaat devam ederken şirketin durumu gittikçe bozularak iflasın eşiğine geldi.

İstanbul'daki istasyonun açılışından iki sene sonra **Ankara Radyosu** 1928 yılında hizmete girdi. Bu ikinci istasyon Millî Savunma Bakanlığı'nın yakınındaki Babaharman semtinde bulunan "**Musikî Muallim Mektebi**" binasındaydı.

Kurucu şirketin mali sıkıntısını yakından izleyen Türkiye İş Bankası, Anadolu Ajansı ve Philips şirketi ortaklaşa bir anonim şirket kurarak isme yazılı hisse senetleri çıkardılar. "**Türk Telsiz-Telefon A.Ş.**" adını alan bu şirket hükümete başvurarak tesisin işletilmesine talip oldular. Bu suretle 8 Eylül 1926 tarihinde bu şirketle on yıllık bir sözleşme imzalandı. İşletme PTT Genel Müdürlüğü adına yapılacaktı.

İstanbul'daki stüdyo 19 Nisan 1927'de ilân bile edilemeden hizmete girdi. Önce Eyüp'dan Büyük Postane'nin üst katındaki bir odaya taşındı. Sözleşmenin bazı maddeleri 1929 yılında feshedilmişti. Radyo idaresi 1932'de Beyoğlu'nda Ambassador adındaki apartmanında kendi malı olan stüdyosuna yerleşti. Ankara'daki stüdyo ise çok yer değiştirdi. Musikî Muallim Mektebi'nden Ankara Palas'ın bodrum katında mutfağın yanındaki bir odada, buradan da Sağlık Bakanlığı'nın arkasında bulunan evlerden birini kiralarak burada yayın yaptı. Bundan sonra da iki kez yer değiştirdi. Verici istasyonu Ulus'ta Bankalar caddesinde bulunan postanenin alt katındaydı.

Ancak bu çabalar pek başarılı olamadı. Abone paraları toplanamıyor, kaçak alıcılar tespit edilemiyordu. Ortakların yardımına rağmen işletme günden güne zarar ediyordu; 1936 yılında sıkıntı son haddini buldu ve 1938'de sözleşmenin süresi dolunca yenilenmedi. Şirket tasfiye edilerek işletmeyi devlet üzerine aldı. Yeni Ankara Radyosu açıldıktan sonra, İstanbul Radyosu şöyle böyle çalıştı ve Ankara Radyosu'ndan naklen yayınlar yaptı ise de 31 Mayıs 1944 tarihinde kesin olarak kapatıldı.

Bu verici sistemlerin ihtiyacı karşılamadığı, modern haberleşme alanındaki gelişmelere ayak uyduramadığı görüldükçe daha güçlü bir istasyonun kurulmasına karar verildi. O güne göre dünyanın ünlü firmalarıyla temasa geçildi. Bugünkü **Ankara Radyosu**'nun yapımı **Merconi Wireleas Telegraph Co. Ltd.** şirketine verildi. Binası, verici sistemler, teknik malzemeler de dahil 1.735.730 TL. harcanarak 22 Temmuz 1938'de deneme yayınlarına başladı. Kuruluş PTT'den önce Münakalât Vekâleti'ne bağlıydı. Çeşitli dalgalardan yayın yapan yeni Ankara Radyosu'nun zamanına göre mükemmel stüdyoları ve son sistem cihazları vardı.

Ankara Radyosu'ndan yapılan yayınlar ülkenin her tarafından aynı kalitede dinlenemediğinden bölgesel radyoların kurulması gereği ortaya çıktı. Orta dalgadan yayın yapan şimdiki İstanbul Radyosu 1949'da, İzmir Radyosu da 1951 yılında Kültür Park'ın içindeki geçici binasında hizmete açıl-

dı. İkinci Dünya Savaşı başlayınca radyo ile iletişimin önemi büsbütün arttı. Kuruluş 1939'da 3837 sayılı kanunla Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak çalışmaya başladı. 1964 yılına kadar adı geçen genel müdürlüğe bağlı kalan Türkiye Radyoları, 2 Ocak 1964 tarih ve 11596 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan 359 sayılı yasa ile TRT'ye bağlandı. Bu yasanın bazı maddeleri 1568 sayılı yasa ile değiştirildi. En sonunda 1.1.1984 tarihli ve 2954 sayılı yeni yeni TRT yasaşı yürürlüğe girdi.

İlk İstanbul Radyosu önceleri 20.30'da yayına başladı ama yayınlar düzenli olarak yapılamazdı. Sonra yeni bir düzenleme getirilerek 17-19.30 saatleri arasında çalışır, bir süre ara verilir 20.30'da ikinci yayın saati başlar, bu durum 23 veya 23.30'a kadar sürerdi. Son program "Salon Orkestrası" idi. Bu orkestrada Popov ve Mesud Cemil görev almıştı. Derken tam bu sıralarda, 1932 yılında Türkiye Radyoları'nda Türk Müsikisi'nin yayınlanması yasaklandı ve bu yasak iki buçuk yıl kadar sürdü. Türk Müsikisinin kaderi yine tersine işlemeye başlamıştı. Günde iki kez verilen "Haber Bülteni"nin adı "Sözlü Gazete" idi. Bundan başka hukuk ve sağlıkla ilgili konuşmalar yapılır, eğlence programları yayınlanırdı. Geri kalan saatler müzik yayınları ile dolduruluyordu.

Türkiye Radyoları'nın yayın esasları aşağıdaki ilkelere göre belirlenmişti: Önce devletin politik yayın aracı idi. Ayrıca genel, özel kültür ve eğitim kuruluşlarına, kişisel yeteneklerin tanıtılmasına yardımcı olacaktı. Yani açıkçası bu modern araç Türk ulusunun kültür düzeyini çağdaş düzeye getirmek için hizmet verecekti.

TÜRKİYE RADYOLARININ İŞLEYİŞ SİSTEMİ

1941 yılında Ankara Radyosu aşağıdaki idari bölümlere bağlı kadrolarla çalışıyordu:

- 1- A Bürosu (Millî Musikî Kolu)
- 2- B Bürosu (Batı Müsikisi Kolu)
- 3- C Bürosu (Haberleşme, Kültür, muamele, program, sicil ve yazışları müdürlükleri)
- 4- Müzik Kütüphânesi
- 5- Diskotek

Bugün olduğu gibi o gün de bütün yayın saatlerinin büyük bir bölümünü müzik yayınları oluştururdu. Örneğin, bu süre 1940-1941 yılları arasında % 62 ile % 80 arasında değişmiştir. Yetirli diskotek malzemesi, özellikle nitelikli plâk olmadığından yayınların tamamına yakını canlı idi. Aşağıdaki zaman birimleri dikkate alınırsa, sanatkarların ne kadar yüklü bir tempo içinde çalıştıkları kendiliğinden anlaşılır. A ve B büroları "**Müzik Yayınları Şefliği**" çatısı altında toplanmıştı ve ilk şefliğine **Mesud Cemil** getirilmişti. **Mesud Cemil**'in İstanbul'a nakli üzerine şef olan **Cevdet Koza-noğlu** 1955 yılına kadar bu görevi yürüttü. Müzikli saatların süresi 1944 yılında (hafta/dakika) olarak toplam 9050 dakikaydı:

- Opera saati : 320
- Senfonik Müzik : 1290
- Oda Müziği : 180
- Saz Soloları : 200
- Ses Soloları : 60
- Hafif Müzik ve Halk Müziği : 2356

Dans Müziği : 1763

Klâsik Türk Müziği : 220

Plâk Yayınları : 240

Hafif Türk Müziği : 2416

Şimdi biraz da Türkiye Radyolarındandaki (ilk)'lerden söz edelim

İlk erkek spiker : Sadullah Gazi Evrenos

İlk kadın spiker : Eser Diriğ, Emel Gazimihal

İlk radyo müdürü : Hayrettin Hayreden

İlk erkek solist : Mustafa Zeki Çağlarman

İlk kadın solist : Vedia Rıza (Giz)

İlk trio : Piyanist Madam Toskin

İlk kadın saz sanatkârı : Vecihe Daryal

İlk erkek sanatkârlar : Mesud Cemil, Ruşen Kam

İlk sunucu : Eşref Şefik

İlk konuşmacı : Vasfi Rıza Zobu

Ankara Radyosu'nun ilk spikeri : Ercüment Behzat Lav

Ankara Radyosu'nun ilk konuşmacısı : Refik Ahmet Sevil

İlk Fasıl Topluluğu : Kemeñeci Anastas

TÜRK MÜSİKİSİ BÖLÜMÜ (B BÜROSU):

O yıllarda bu bölüme "Türk Müsikisi Kolu veya Millî Müsikî Kolu" deniyordu. Resmi ağızlar "Klâsik ve asil Türk ses sanatının düşün piyasa şarkılarından ne kadar ayrı bir müsikimiz olduğunu gösteren ve her hafta iki defa verilen klâsik programlarla yurdun içinde ve dışında büyük ilgi uyandıran bir "teşekkülümüzdür" diye değerlendiriliyordu. Bu bölümde görevli sanatkârların hepsi başlangıçta bütün programlarda yer alır, çok sesli koroda çalışan bazı sanatkârlar da bu gruba katılırdı. Eski İstanbul Radyosu'nun ilk yıllarında "Daimî Sanatkârlar" adı altında üç kişilik bir kadro vardı. Bu üç kişi Mesud Cemil, Ruşen Kam ve Vecihe Daryal idi. Diğer sanatkârlar dış piyasada isim yapmış sanatkârlar arasından seçilirdi. 1938 yılında şimdiki Ankara Radyosu çalışmaya başlayınca hem İstanbul'daki tanınmış sanatkârlar, hem de Cumhurbaşkanlığı Fasıl Heyeti sanatkârları davet edilerek çalıştırıldı. Daha sonra bu sanatkârlar Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nün isteği ile bir sınav açılarak elendi. Başarılı olanlar yeni kadrolara yerleştirildi. Meselâ bu sanatkârların sayısı 1941 yılında on ikisi saz, yirmi beşi ses olmak üzere otuz yedi kişiydi. "Her gün yayına girenler" ve "zaman zaman yayına girenler" olarak ikiye ayrılmıştı. Bütün müzik yayınları içinde Türk Müsikisinin yayın oranı % 25 idi. Bunun % 11'i klâsik müsikî, % 14'ü ise "hafif" sayılan Türk Müsikisi'ne ayrılmıştı. Başlıca Türk Müsikisi programları şunlardı:

1- Klâsik Koro:

Bu koroyu eski İstanbul Radyosu'nda Mesud Cemil kurdu, çalıştırdı ve şefliğini yaptı. Batılı anlamda çok disiplinli bir koro olması için çok çalışılmış ve on beş günde bir yayın yapılmıştır. 1938'den sonra koro çalışmaları haftada iki kez yapıldı ve genellikle klâsik repertuarın en seçkin eserlerinin icra edilmesine gayret gösterildi. Mesud Cemil 1951 yılında İstanbul'a nakledince şefliğe Ruşen Kam getirildi.

2- İzahlı Müzik Saati:

Önceleri "Ana Eserler" adı altında yayınlanan ve on beş günde bir yapılan bu program, sonradan Batı Müsikisi ile değişmeli olarak yapıldı. Batı Müsikisi'ni Cevat Memduh Altar, Türk Müsikisi'ni Ruşen Kam yönetirdi. Amacı her iki müsikî türünü bütün yönleri ile tanıtmaktı. Çok başarılı olmuş, büyük bir dinleyici kitlesini çekmiştir.

3- İncesaz Topluluğu:

Radyolarda kadrolaşma olmadan önce piyasa takımlarından yararlanılmıştır. Klâsik fasıl geleneğinin bir devamı idi ve Fahri Kopuz yönetirdi. Önceleri bir saat, daha sonraları kırk beş dakikalık sürelerle haftada beş gün yayınlanır, geleneksel fasıl icracılığının bütün gerekleri yerine getirilirdi. Günümüzdeki fasılların bu tür icra ile bir ilgisi yoktur. Birçok konularda olduğu gibi bazı özellikleri ve incelikleri unutulmuştur.

4- Küme Faslı:

Çok kadrolu ve geleneksel özellikleri olan küme faslının Osmanlı İmparatorluğu içinde ilginç bir aşaması vardır. Monodik yapıdaki müsikimizde yüksek bir ses volumnü elde etmek için sanatkâr sayısı artırılmış, fakat belirli bir sınırdan tutulmuştur. Bu program da haftada bir kez yayınlanırdı. Bu yayın uzun yıllar devam etmiştir. Çoğunlukla Mesud Cemil, bazan da Nuri Halil Poyraz ile Fahri Kopuz yönetirdi.

5- Kadınlar Topluluğu - Erkekler Topluluğu:

Kadınlar topluluğunu Mesud Cemil kurmuş, ilk şefliğini yapmış, sonra sırasıyla Nuri Halil Poyraz ile Ruşen Kam yönetmiştir. Amacı kadın ve erkek seslerini ayrı ayrı duyurmak ve müsikimize bir renk katmaktır. Klâsik koro ile fasıl müsikisi arasında bir anlayışla yönetilirdi. Bunlara ek olarak küçük koro ve karışık fasıllar (fasl-ı muhtelit) gibi başka topluluklar kurulmuştur.

6- Saz Eserleri:

Değişik saz grupları ile enstrümantal müsikimizin en güzel örnekleri geleneksel icra özellikleriyle yıllarca halkımıza tanıtılmaya çalışıldı. Bu çok önemli konu son 15-20 sene-den beri gittikçe ihmal edilmiş, sanki unutturulmaya çalışılmış gibidir. Bilindiği gibi her müsikinin bir otantizmi vardır. Bu otantizm bugün kaybolmuştur.

7- Solo Programlar:

Yarım saatlik programlar halinde sunulur, sözsüz ve sözlü eserlerimizin en değerlileri seçilirdi. Sonraları iki veya üç sesteki şarkılar, beraber ve sola şarkılar gibi değişiklikler yapılmıştır.

8- Köçekçeler:

Çok zengin melodik yapıya sahip olan, halk müsikimizle sanat müsikimiz arasında yer alan bu takımlar hem sözlü hem de sözsüz bölümler ihtiva eder. Eğlence müsikisine ait olan köçekçeleri daha çok incesaz topluluğu icra ederdi. Günümüzde tamamiyle unutulmuş gibidir.

9- Oyun Havaları:

Oyun havaları genellikle peşrev ve saz semailerinin dışında kalan saz eserleri türleridir. Çalındıkları zaman ille de oyun oynanacak demek değildir. Longa, sirtö, saz eserleri, oyun havası, zeybek vs. eserler olup büyük bir repertuar oluşturur. Birtür hafif müzik sayılabilir. Oyun havalarının da belli bir kadrosu vardı; bunlar tarafından icra edilirdi.

Türk Müsiki'si'nin her türlü toplu programları Ankara Radyosu'nun 1 numaralı stüdyosunda halk konserleri halinde dinleyici önünde canlı olarak yapıldı.

TÜRK HALK MÜSİKİSİ:

Bu konuda ilk derleme çalışmaları Darüelhan döneminde yapıldı. Ülkemiz bölge bölge taranarak elde edilen bina yakın halk müsiki'si eseri yayınlandı. Bunlara o yıllarda türkü değil "**halk şarkısı**" deniyordu. **Ankara Devlet Konservatuarı** 1936 yılında eğitime başladıktan sonra, folklor arşivinin kurulmasına hız verildi. İdareciliğine **Muzaffer Sarısözen** getirildi. Böylece ilk derlemeler **Halil Bedii Yönetken** ve **Muzaffer Sarısözen** tarafından yapıldı. Çeşitli yörelerden derlenen eserler arşive kaydedildi. Folklor müsiki'sini Türk halkına duyurulmasına 1941 yılında başlandı. Muzaffer Sarısözen bu yıllarda "**halk müziği öğretmeni**" sıfatıyla çalışırdı. "**Bir Marş Öğreniyoruz**" programına paralel olarak on beş günde bir kez yapılan "**Bir Türkü Öğreniyoruz**" programını yine Sarısözen yönetirdi. Topluluğun adı 15 Eylül 1942 tarihinde "**Yurttan Sesler Topluluğu**" oldu. İsim babası ise **Vedat Nedim Tör**'dür. Süresi yarım saate çıkartıldı ve 19.45 ile 20.15 saatları arasında yayınlandı. Çalışmalara 1944 yılına kadar bütün sanatkarlar katılır, otantizme çok önem verilir, koroyu **Mesud Cemil** idare ederdi. Halk Müsiki'si kolu 1944'te kadrolaştı ve sanatkarları ayırdı; şefi **Muzaffer Sarısözen** oldu. İleriki senelerde "**Yurttan Sesler Erkekler Topluluğu**, **Yurttan Sesler Kadınlar Topluluğu**, **Halk Sazlarından Ezgiler**" adında değişik programlar geliştirildi. Solo programlar yapıldı, mahallî sanatkarlara yer verildi.

ÇOKSESİLİ MÜSİKİ (BATI MÜSİKİSİ KOLU) :

Batı Müsiki'si'nin adı (B Bölümü) idi ve bölüm başkanı **Ulvi Cemal Erkin**'di. 1938 yılında İstanbul'da görev yapan **Cemal Reşid Rey** Ankara'ya davet edilmişse de iki yıl sonra geri İstanbul'a döndü. Çünkü Ankara'da konservatuvarın öğretim üyeleri ile yabancı sanatkarlardan oluşmuş önemli bir kaynak vardı. İlk yıllarda Radyoevinde kadrolu sanatkar olmadığından hiçbir elemanı yoktu. Orkestra üyeleri idari yönden kendi şeflerine bağlıydı Bu sanatkarlar hem öğretim üyesi hem de icracı olarak Ankara Radyosu'nda disiplinli ve eğitim ilkelerinden hareket eden kaliteli yayınlar yapmışlardır. Ankara'da çalışan tanınmış yabancı sanatkarlardan da yararlanılmıştır. Çoksesli Müzik yayınlarının % 19.5'ni klâsik Müzik, % 51.5'ni hafif müzik, % 4'ünü askeri müzik, kalanını diğer türler dolduruyordu. Büyük Müzik Ustalarını Tanıyalım, Marşlar, Uvertürler, Danslı Çay Saati v.b. programlar vardı.

1- İzahlı Müzik Saati:

Yukarıda da belirttiğimiz gibi 15 günde bir yapılır, **Cevat Memduh Altar** yönetirdi. Program pazar günleri yayınlanırdı.

2- Senfoni Orkestrası:

Bu görevi Ankara Radyosu'nun kuruluşundan 1941 yılına kadar **Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası** üstlenirdi. Bu topluluktan ayrılan 50 kişilik bir grup "**Radyo Senfoni Orkestrası**"nı kurdu. Zaten 60 kişilik bir kadrosu vardı. Pazartesi ve perşembe günleri çalışan orkestranın ilk şefi **Dr. Ernest Praetorius** ve **Ferit Alnar** idi. **Praetorius**'un 16 Mart 1946 tarihinde ölümü üzerine şefliğe **Karl Ebert** getirildi. Ankara Radyosu'nun 1 numaralı stüdyosunda "**sonbahar-kış-ilkbahar konserleri**" adı altında güzel programlar yayınlanmıştı Bazen bu konserleri, Ankara Devlet

Konservatuarı'nın şimdilerde Mamak Belediye binası olarak kullanılan binadaki salonda, **Cumhurbaşkanlığı Flarmoni Orkestrası** çalar, cumartesi günleri 15.30'dan itibaren naklen yayınlanır, böylece yılda 92-120 konser gerçekleştirilirdi. Programın tanıtıcı konuşmalarını **Halil Bedii Yönetken** yapardı. Konserde solist olarak **Mithat Fenmen**, **Fethi Kopuz**, **A.B. Winkler** ve diğer konservatuvar üyeleri görev almıştır.

3- Salon Orkestrası:

On sekiz kişilik kadrosu olan bu orkestra haftada dört gün çalırdı. İlk kurulduğu yıllarda adı "**Küçük Orkestra**" idi Şefliğini **Necip Aşkın** ile **Enver Kapelman** yapardı. Bir ve iki numaralı orkestralar olarak ikiye ayrılmıştı.

Çeşitli orestraların üyeleri arasında **Hayrullah Duygu** (klarnet), **Gilbert Back** le bazen **P. Hindemith** (1. keman), **İzzet Albayrak** (2. keman), **Walter Gerhardt** (viyola), **Mesud Cemil** (viyolonsel), **Liko Amar** (keman), **Bela Bartok**'un öğrencilerinden **Roji Sabo** (piyano) gibi sanatkarlar vardı.

4- Oda Müziği:

İki keman ile bir piyanodan oluşan bu orkestranın üyeleri **Enver Kapelman**, **Edip Sezer** (viyolonsel) ve **Walter Schlösinger** (piyano) idi.

5- İki Piyano Konserleri:

Konservatuvar öğretmenlerinden **Bedia Tomris** ile **Walter Schlösinger** çalırdı.

6- Çigan Orkestrası:

Genellikle yaz mevsimlerinde çalışan bu orkestranın elemanları arasında **Gotamma Popof** (şef), **Rüştü Yeger** (keman), **Jan Sibert** (piyano), **Karavasili** (gitar), **Mesud Cemil** (viyolonsel), **Kâzım Uz** (kontrbas) sayılabilir.

7- Özel Konserler:

Fuat Türkay, konservatuvarın öğretim üyelerinden **David Zirkin**, arasına Ankara'ya gelen kardeşi **Joseph Zirkin** ve başkaları özellikle 1944 yılında oldukça yoğun konserler vermişlerdir.

8- Opera Saati:

1942 yılından itibaren sabah yayınları öğleye kadar uzatılınca üç saatlik opera saati başlatıldı On beş dakikası açıklamalara ayrılan opera saatında **Saadet İkesus** görev almıştır.

9- Çoksesli Koro:

İlk kez 1945 yılının şubat ayında "**kammercher**" şeklinde kuruldu. Repertuarı Batı Müsiki'sinden adapte edilen eserlerle Türk bestecilerinin bu alanda yapmış oldukları eserlerden oluşurdu. Uzun yıllar dinleyicilerine düzenli programlar sunmuştur.

10- Bu arada **Mesud Cemil**, **Liko Amar** ile **Roji Sabo**'nun kurduğu triyoyu da sayabiliriz.

11- Dans Orkestraları:

Caz ve **tango** orkestrası olarak ikiye ayrılan bu topluluğun on bir kişilik kadrosu vardı. "**Dans Saati**"nda ise **Sevim** ve **Sevinç Tevs** kardeşlere pianist **Siebert** eşlik ederdi.

12 - Bando Konserleri:

O zamanlar Cumhurbaşkanlığı'nın elli kişilik bando or-

kestrası vardı. Şeffaflığını uzun zaman İhsan Künçer yapmıştır. 1941 yılında başlatılan ve on beş günde bir sunulan "Bir Marş Öğreniyoruz" adındaki programı Faik Canselen ile Veli Kanık yönetirdi. Büyük stüdyoda halka açık konserler vermiştir.

EĞİTİM VE KÜLTÜR PROGRAMLARI

Radyo programlarının başlangıçta belli bir düzeni yoktu. Çoğunlukla günlük olarak yapılır, isteğe göre değiştirilebilirdi. Bunun sakıncaları görüldükçe önce haftalık, sonra mevsimlik programlar yapıldı. Daha sonra program süreleri altı aya çıkarıldı. 1941 yılında müzik yayınlarının süresi % 62.6 iken sözlü ve kültür yayınlarının süresi % 35.9, radyo tiyatrosu % 1.5 oldu. 1945'te sözlü yayınların süresi % 20'ye indirilirken müzik yayınları % 80'e çıkartıldı. Çeşitli kolların muhtevasına bakılacak olursa kültür ve eğitim ağırlıklı bir yol izlendiği, Ankara Radyosu'nun yüksek okul niteliğinde bir kuruluş gibi çalıştığı görülür. Yukarıda da belirttiğimiz gibi oranları % 20-35.9 arasında da değişen bu programların süresi bir yayın döneminde 5168 dakikayı bulmuştur. Aşağıdaki rakamlar küçümsenecek rakamlar değildir:

Konferans ve konuşmalar : 2675 (dakika)

Haberler : 1864 (dakika)

Çocuklara yönelik yayınlar : 180 (dakika)

Anonslar : 527 (dakika)

Programların türleri de şunlardı:

Radyo Gazetesi : Pazar günleri hariç her gün saat 20.000'de (sunucusu: Nurettin Artam)

Haftalık Dış Politika İcmâli: Her perşembe (Sunucusu Ahmet Şükrü Esmer)

İktisat Saati (15 günde bir), pazar sohbetleri (tutum ve bakım), Günün Meseleleri (iki günde bir), Posta Kutusu (beş günde bir), 15 günde bir Sağlık Bakanlığı'nın hazırladığı Sağlık ve Dertleşme Saati, her akşam Çiftçi ve Ziraat Saati, 15 günde bir sunulan Mühendislerimiz Konuşuyor (Makinayı tanıyalım, sevelim), pazarları yayınlanan Kimgil Ailesi, Ferudun Fazıl Tülbentçi'nin hazırladığı Kahramanlar Geçiyor Saati, yine aynı kişinin hazırlayıp Adil Kürşad'ın sunduğu Geçmişte Bugün sayılabilir. Bunlardan başka Ansiklopedik Bilgiler (büyük fen ve sanat adamları, geçmişte Türk zevki, ansiklopedi saati, faydalı bilgiler), 15 günde bir Av ve Spor Saati, Cumartesi akşamları Şiir ve Nesir Saati Sevenler Saati) olan Kitap Saati, Temsil Saati, Radyo Çocuk Kulübü'nün sunduğu Çocuk saati, cumartesi günleri hariç hergün Evin Saati, 15 günde bir kez yayınlanan Hukuk Saati gibi programlar vardı.

Bunların içinden "Radyo Çocuk Kulübü" 1941 yılında uygulamaya kondu ve ilk programı 12 Şubat 1941 tarihinde yayınlandı. Yöneticisi Ayşe Abila (Neriman Hızır) idi. Çocuk saatinin müzik bölümlerini 1943'ten itibaren Nedim Otyam yönetmişti. Her cumartesi öğleden sonra 45 dakika süre ile yayınlanırdı.

RADYO TİYATROSU:

Radyo tiyatrosu ilk İstanbul Radyosu'nda da kurulmuştu; özel bir kadrosu yoktu. Genellikle İstanbul Şehir Tiyatrosu oyuncularıyla diğer tiyatroların tanınmış sanatkarlarından yararlanılırdı. Ancak bu çalışmalar tam anlamıyla "radyofonik temsiller" değildi. Asıl çalışmalar 1938'den sonra Ankara Radyosu'nda "Radyo Temsil Kolu" adı al-

tında başlatıldı. Temsiller her cuma günü akşamı canlı olarak yayınlanırdı. Yeni İstanbul radyosu'nda 1949'da başlatılmıştır. Temsil yayınları şefi ise o yıllarda Ekrem Reşit Rey idi.

Konu ile ilgili ilk ciddi çalışmalar Devlet Tiyatrosu kurulurken 1941 yılında ele alınarak 26.000 liralık "Radyofonik Tiyatrosu" kadrosu ihdas edildi. Haftada bir kez yayınlanan temsiller sonra ikiye çıkartıldı. Yine aynı yıl içinde Türk tiyatro yazarlarına bu amaç için eserler sipariş edildi. Yabancı dillerden adapte edilen eserlere de yer verildi. Bu programa Ankara Devlet Konservatuarı'nın tiyatro bölümü ile İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatkarları çok yardımcı olmuştur. Bir yayın döneminde 214 temsil veren radyo tiyatrosuna ayrılan zaman bütün yayınların % 1.5'i kadardı. Günümüzün ölçülerine göre çok gülünç gelecek ama, temsil başına sanatkarlara ödenen ücret 250-850 kuruş arasında değişirdi.

Radyofonik tiyatro eserleri ve skeçler için telif ücreti de bu yıllarda bir sorun olmuştu. Dünya Yayın Birliği'nin 1928'de düzenlediği Roma Konferansı'nda ele alınarak bazı esaslara bağlandı. Buna göre ister yerli, ister adaptasyon olsun yayın süresi elli dakikayı geçmeyecek, tekrar yayınlanırsa ilk ücretin yarısı ödenecekti. 1943 yılında sanatkarlar sınıflandırılarak kadroları belirlendi.

BASILI YAYINLAR

Türkiye Radyoları bugünkü durumuna gelmeden önce, dar olanaklar içinde değerli yayınlar yaparak Türk kültürüne hizmet etmiştir. İlk İstanbul Radyosu daha Türk Telsiz-Telefon Şirketi'ne bağlıyken "Telsiz" adındaki bir program dergisi çıkartırdı. Fransızca ve eski harflerle Türkçe olarak her ay yayınlanan bu dergi, yalnız programı bildirmekle kalmaz aktüaliteye, çeşitli ilânlara, teknik konulara yer verir, sanatkarları tanıtır.

Bunların içinde en önemlisi Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nün bir yönetmelikle belirlediği, 15 Aralık 1941 tarihinden itibaren yayınlanan "Radyo" dergisidir. Çok özenli ve zamanın ölçülerine göre iddialı bir şekilde yayınlanan "radyo" zamanla önemli bir kültür ve sanat organı olmuş, döneminin kalburüstü sanat ve edebiyat adamları pekçok yazı yazmıştır. Kuruluşun bir haber bülteni, daha doğrusu kültür ve magazin dergisiydi ama, günümüzdekilerine pek benzemeyen, ağırlığı olan bir yayın organıydı. Her alanda her türlü bilgiyi, sanata yönelik haberleri ve ansiklopedik bilgileri verirdi.

"Radyo" yayın yaşamına son verdikten sonra "Türkiye Radyoları Program Dergisi" adında üçüncü bir dergi daha çıkartıldı. Radyo kadar olmasa da şimdiki TRT'nin yayınladığı haber dergisine göre daha nitelikliydi.

DİSKOTEK ÇALIŞMALARI:

1954 yılına kadar diskotek çalışmalarının temeli dış piyasadan temin edilen, dış ülkelerden getirilen, daha sonra radyo içinde kaydedilen plâklar olmuştur. Bu sebeple diskotek denince akla plâk arşivi gelirdi. Eski İstanbul Radyosu'nda ciddi bir çalışma yapılmamış, Ankara Radyosu açılınca elde bulunanların bir bölümü Ankara'ya getirilmişti. Asıl diskotek çalışmaları burada başlatıldı. Önceden kalanlar, yeni satın alınanlar kullanıldıktan sonra arşive konulurdu. 1944 yılında Philips Şirketi radyoetine bir plâk kayıt sistemi hediye etti. Canlı yayınlar yapılırken gerekli görülen programlar yayın esnasında "Stüdyo Plâğı" adı verilen bu yarım saatlik plâklara kaydedilirdi. Bu iş-

lem uzun yıllar devam etmiş, büyük bir plâk birikimi olmuştur. Bu değerli koleksiyon 1960 yılının çalkantılı günlerinde işbaşına gelen ekip tarafından, "çok yer tutuyor" gerekçesi ile tahrip edilerek dağıtıldı. Kalanları TRT Müzik Dairesi Başkanlığı arşivinde bulunmaktadır.

ANKARA RADYOSU BİR KONSERVATUVAR MIYDI?

Dönemin idarecileri ile sanatkâr kadrosu kaliteli, çağdaş anlayışta bir yayın yapabilmek için uzun ve sabırlı bir çalışma döneminden geçilmesinin bilincindeydiler. Oysa bu çabayı gerçekleştirebilecek doğru dürüst yetişmiş bir ekip yoktu. Kuruluş yıllarında programlar eski sanatkârlarla idare edilirken yayıncılıkta bazı önemli ilkelerin ortaya konması gerekti. Bu ilkeler şunlardı:

- 1- Halkın kültür düzeyine ve estetik görüşünü yükseltmek,
- 2- Olanaklar ölçüsünde nitelikli yayınlar yapmak,
- 3- Türkçeyi radyo mikrofonlarından en doğru şekilde ve hatasız olarak duyurmak,
- 4- Hangi alanda olursa olsun, müzik yayınlarını açıklamalı bir şekilde sunmak, değerli örnekleri tanıtarak halkın müzik zevkini geliştirmek,
- 5- Gerekli kadroları oluşturarak en kısa zamanda sanatkâr yetiştirmek,
- 6- Bütün dünyada olup bitenleri Türk halkına duyurmak,
- 7- Yabancı dillerden yayın yaparak ülkemizi tanıtmak ve bilgi alışverişinde bulunmak.

Bu görüşlere paralel olarak açılan sınavlarla stajyer sanatkâr alındı. Ankara Devlet Konservatuvarı açılalı çok zaman geçmemişti ama, bu eğitim kuruluşunda çok değerli bir kadro oluşmuştu. Diğer yandan Türk Müsiki'si'nin büyük ustaları Ankara'ya getirtilerek öğretim kadrosu tamamlandı. Görevlilerin dışında bütün sanatkârlar öğleden önce konmuş olan üç saatlik derse devam etmek zorundaydı. O yıllarda her iki müsiki'nin mensupları arasında bir birini hoşgörme ve baltalama hareketleri pek yoktu. Stajyerlere nota, bona, solfej, diksiyon, şarkı edebiyatı, müsikî nazarıyatı, şan, repertuar dersleri verilerek özenle yetiştirilmeye çalışıldı. Üç yılın sonunda başarılı olanlar kadrolara atandı ve yeniden stajyer alındı.

Çoksesli müzik hareketlerine konservatuvarın kadrosu ile deneme sahnesi büyük hizmetlerde bulundu. Bu müziğin en güzel örnekleri seslendirilerek dinleyicilere duyuruldu ve sevindirilmeye çalışıldı.

Zaman geçirilmeden radyo kütüphanesi kurularak zenginleştirildi. Tanınmış kişilere ait nota koleksiyonları satın alındı. Bir repertuar kurulu oluşturularak eski eserler aslına uygun olarak yeniden yazıldı. Hamparsum notası ile yazılmış olan eserler Batı notasına çevrildi. Ayrıca binanın bodrum katında bir matbaa kurularak özenli bir şekilde nota bastırıldı. Her iki müsikî türünün ünlü ustalarının dolmuş olduğu plâklar arşiv için satın alındı. Açıklamalı programlar düzenlenerek dinleyicilere tanıtıldı.

Spikerlik radyo idaresinin en önemli konusu olmuştur. Doğal olarak ogüne kadar gündemde böyle bir kavram yoktu. İlk yıllarda eski İstanbul Radyosu'nun spikerlerinden ve tiyatro sanatkârlarından yararlanıldı. **Ercüment Behzat Lav** ile **Suat Taşer** gibi tiyatro ustaları uzun yıllar spikerlik

yapmışlardır. Çok ciddi bir eğitimden geçen spikerlere Türkçe'nin bütün incelikleri öğretilir, herhangi bir telafuz yanlışlığı yapanlar yayından bir süre uzaklaştırılırdı. Sırası geldiğinde belirttiğimiz gibi bu yayıncılık anlayışı çerçevesinde genel kültür yayınlarına büyük önem verildi. Birçok konu dramatize edilerek yapacağı etki ve çekeceği ilgi pekiştirilirdi.

SONUÇ:

Anlaşılması güç yapısal bir özellikten kaynaklanan ulusal eski bir hastalığımız vardır. En iyi niyetlerle, büyük çabalarla kurup geliştirdiğimiz bir sistemi, belli bir düzeye geldikten sonra, işlemez duruma getirmek için akla gelen gelmeyen yola başvurarak sonuçta işlemez duruma getiririz. Sistem şöyle böyle işlese ve sürekliliğini sağlasa bile yozlaşabildiği kadar yozlaşmış olur. Radyo ve televizyon yayınlarında son yıllardaki kalitesizliği ve düzey düşüklüğünü buna bağlamak gerekiyor. Bu etkenlerin üzerinde teker teker durmakta sayısız yarar vardır. Eskiden belli aralıklarla otokritik yapılır, başvurulara önem verilir, başarısızlıkların hesabı sorulurdu.

Bu açıdan ilk kez beş yıllık bir çabadan sonra nereden nereye gelindiğinin anlaşılması için 1943 yılında bir kamuoyu yoklaması yapıldı. Bu araştırmanın bir bölümü özet olarak radyo dergisinde yayınlanmıştır. Mektupla yapılan bu anketin sonuçları incelenecek olursa, Türk halkının o yıllardaki kültür düzeyi ile günümüzün kültür düzeyi arasındaki fark insanı hayrete düşürür. Kuşkusuz ki bu gelişme ileriye doğru olmamıştır. TRT'nin son yıllarda yaptığı kamuoyu yoklamasının sonuçları ile bu eski anketin sonuçlarını karşılaştırmak günümüzün yöneticilerinin aklına gelmemiştir. Eğer akıllarına gelse idi derin düşünme sırası onlara gelirdi.

Günümüzde kullanılan TRT Türkçe'sinin, dilimizin inceliklerini yansıtmaktan çok uzak olduğunu bu işten anlayanlar zaten biliyor. Türkçe'ye yapılan müdahaleler dilde aksan diye bir şey bırakmadı. Spiker yetiştirme eski duyarlılıkta yapılmamakla birlikte, bir ölçüde spikerlik hatalarını hoş görmek gerekiyor. Çünkü, öğrenimleri esnasında ana dillerini doğru dürüst öğrenemeyen kendi insanlarımız arasından seçiliyorlar. Diksiyon hatalarını görmezlikten gelsek bile, gerek konuşmalar, gerekse sunulan eserlerin sözleri en bayağı argolarla dolu. Yanlış vurgulama, hatalı diksiyon, yerli yersiz yabancı kaynaklı kelimeleri kullanma furyası bütün hızı ile devam ediyor. Bu durum güncel deyimimi ile "entel"lik sayılıyor. Bırakınız spikerleri sunucular, program yapımcıları, milletvekilleri ve bakanlar falso yapıyor. "Şok oldum, karizma, entegre, subvansiyon, sezon gibi yabancı kelimeler; vekalet (vekâlet), kar (kâr), kaat (kâgıt), ikâmet (ikamet) gibi dilimize yerleşmiş arapça sözcükler; "kıl oldum abi" gibi argolar dinleyenleri, izleyenleri canından bezdiriyor. Hele vurgu olayı tümü ile unutuldu. Bu kavram Türkçe sözcüklerin birinci hecesine taşınarak dilimizi yeni öğrenen yabancıların aksanına benzetildi.

Müsikî alanındaki olumsuz gelişmelerin başlangıç tarihi de hayli eskidir. Yayınlar bütün ciddiyeti ile devam ederken işe yavaş yavaş politika karışmaya başladı. Radyo idaresine politik kişilerin baskısı gittikçe arttı. 1953-1954 yılına kadar radyo sanatkârları dış piyasada kesinlikle çalışamaz, bir müsikî kariyeri olmayıp da piyasada tutunmuş olan sözde sanatkârlar radyo yayınlarına katılamazdı. Eğer dışarıda çalışmak isterlerse radyo ile iliş-

kilerini keserlerdi. Şunun bunun tanıdığı bazı kimseler, yürürlükteki ilkeler çiğnenerek mitrofona çıkarılmak istendi; çıkarıldı da. Bu tatsız zorlamalar artınca, bu gibi isteklere büyük bir engel oluşturan **Cevdet Kozanoğlu** istifa etmek zorunda kaldı. Bundan sonra olayları çok hızlı gelişti. Hiçbir ayırım yapılmadan adamı olan herkes radyoyu doldurdu ve kalite gittikçe düştü. 27 Mayıs 1960 olaylarından sonra büsbütün çiğirinden çıktı; güçlükle sürdürülen dersler kaldırıldı. Günün idarecilerine göre radyoevi bir okul değildi ki, derslere ne gerek vardı. Gene de radyo tek eğlence ve iletişim aracı olma özelliğini uzun yıllar tekelinde tuttu.

1964 yılında **Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu** kurulunca bu özelliğini de elinden kaçırdı. Radyo yayınları kulağa hitabediyor, halkı bu yoldan kendine çekiyordu. Habuki televizyon aynı zamanda göze de hitap ediyordu. Bir eğitim kuruluştur olup olmadığı bir türlü kesin bir sonuca bağlanamadığından yayınlar hızla aşağı düzeye kaydırıldı. Yıllardan beri büyük emekler harcanarak geliştirilmeye çalışılan toplum zevki gözardı edildi. Değerli değersiz ne varsa ekrana ve mikrofona getirildi TRT ekranlarının gazino sahnelerinden bir farkı kalmadı. Çoğu müzik eğitimi almamış genç heveskarların eserleri, sanat değeri olsun olmasın sanki birer sanat eseriymiş gibi halka dinletildi. Yetkili kurulların yayınlanmasında sakınca gördüğü bandlar üst düzey idareciler tarafından tekrar tekrar yayınlandı. Sorulunca da **"Halk böyle istiyor"** denildi Halkın istekleri elbette yerine getirilirdi ama her istenen de yayınlanamazdı. Nitekim **"Arabesk"**i de halk ısrarla istiyordu Buna denetleme kuruları şiddetle karşı çıktı. Bu defa da arabesk müzikle donatılmış filmler oynatıldı. Garip gelecek ama bir kültür bakanı, siparişle bestelettiği bir **"Acısız Arabesk"** parçasını kurul üyelerine dinleterek üyelerin fikrini sordu. Sanki müzik denince söyleyenlerin, dinleyenlerin hoplayıp zıplamaları gerekiyordu. Ciddiyet içinde dinlenen müzik türlerinin bulunduğu bilmezlikten geliniyordu. Bu düşünce ve isteklere karşı çıkılınca, ne demekse **"Canım müzik dediğiniz sıkır sıkır olmalı"** karşılığı veriliyordu.

Bu müzik anarşisinin temelinde kuşkusuz başka sebepler de vardır. Kanımızca en önemli etken bu nedenlerden kaynaklanmıştır. Yüz elli yıldan beri hiç hızını yitirmeden süregelen **"Alaturka-Alafranga"** tartışması bu sonuçları doğurmuştur denebilir. **"Alafranga"** çoksesli müzik oldu ama, **"alaturka"** bir küçümseme sözcüğü olarak hâlâ kullanılıyor. Burada sayıp dökmeye gerek yok. Türk Müsikişine yakıştırılan başka sıfatlar da var. Her iki tarafın birbirine amansızca saldırmaması, bir adım öne çıkma çabaları, yayın saatlerini karşılıklı kısıtlamaya çalışmaları bir kısır döngü halini aldı. Bu **"sen-ben"** kavgası kimseye yaramadığı gibi hiçbir kalıba konamayan türlerin gelişmesine ve yaygınlık kazanmasına yardımcı oldu. Boş kalan piyasayı bunlar tutarak her iki müsikîyi dinleyenlerin sayısı gittikçe azaldı.

Ortaya sürülen yeni türlerin henüz adı konmamıştır. Üretilen bir takım isimlerle zaman geçip gidiyor. Türk Pop'u, popüler müzik, Türk hafif müziği gibi türlerle tek sazla icra edilen gazino şarkıcılığı tam bir kargaşa içindedir. Her ulusun müsikişinde bir tonal sistemin bulunduğunu kimse inkâr edemez. İsrarla dinletilmek istenen bu müsikinin tonalitesi ise belli değildir. Yanıtını verecek kimseler de pek ortada görünmüyor. Önce çoksesli olarak çalınan eserlere çoksesli denilerek gülünç duruma düşüldü. Çokseslendirilen parçaları sazlar tampere sisteme göre çaldılar ama solistler bunları Türk Müsiki tonalitesine göre oku-

dular. **Mesud Cemil'in** dediği gibi sonuçta ortaya **"Hilkat Garibesi"** gibi bir durum çıktı. Bilgisayar besteciğili bu keşmekeşi büsbütün içinden çıkılmaz duruma getirdi. Sesler detone imiş, sazlarla ayrı havada imiş, eserler birer **prozodi faciası** imiş hiç önemi kalmadı. Sadece görüntü ön plâna çıktı; mesele çözüldü sanıldı. **Hicaz, uşşak, nihavend, muhayyer kürdi** gibi makalar adı geçen bestecilerin elinde **çiğnene çiğnene sakız** oldu. Bunun bir arayış olmadığının, aksine tehlikeli bir gidiş olduğunun kimse farkına varmadı. Bu alanda başarılı eserler ve icra örnekleri veren sanatkarlarımızın varlığını kimse inkâr edemez. Nedense bu gibi eserlere ve bestecilerine yayın organlarında pek yer verilmiyor. Özel televizyonların yayın özellikleri ve kalitesi hakkında yorum yapmak fazladan bir çaba olur. Ülkemizde bir zamanlar var olup da şimdilerde pek ortalıkta gözükmeyen müsiki politikasının sorumluları aklını başına toplamalı, bu başıbozukluğa bir çekidüzen vermelidir.

Yakın zamanlara kadar, daha doğrusu TRT kuruluncaya kadar kültür ve sanat kollarının başına konunun uzmanları getirilirdi. Gerçi o yıllarda radyo ne ise günümüzün televizyonu aynı idi ama, sanat hele müsiki bir kariyer işidir. Bir günlük yayın süresinde bile müsikiye ayrılan zamanın küçümsemesi mümkün değildir. Bu zamanı bir yayın dönemine göre hesaplarsak ortaya düşündürücü bir rakam çıkar. Bu kadar önemli bir konunun müsiki ile uzaktan yakından ilişkisi olmayan kimselerce yönetilmesi işte böyle bir sonuç doğurur. Kurumun içinden yâni çekirdekten yetişme, gazetecilik okulunu bitirmiş olma, iyi müsiki bilmeyi gerektirmez. Müsiki yayınlarının sorumluluğunu taşıyanların **üstün bir müsiki zevk ve bilgisine** sahip olmaları gerekir.

TRT bir devlet kuruluşudur, yoksa sırf kâr amacına yönelik bir kurumdur bilinmez. Son yıllardaki yayın kalitesizliğinin başlıca kaynaklarından biri de reklam meselesidir. Bugün TRT ekranları ve radyo mikrofonları özel kanallarla yarış halindedir. Daha fazla reklam geliri elde etmek için akla gelebilecek her yolun denendiği anlaşıyor. Özel kanalların TRT yayınlarını örnek alarak yarışmaları gerekirken, TRT onlara imrenerek bakmakta, yayın düzeyini hergün biraz daha aşağıya çekmektedir. Yukarıda sözünü ettiğimiz kültür bakanının yapmış olduğu toplantıda Devlet Konservatuarı öğretim üyelerinden **Nüvit Kodallı'da** vardı. Orada bulunanlar fitrini söyledikten sonra sıra **Kodallı'ya** geldi. Oturduğu yerden sağ elini uzatarak yerden 25-30 santimetre kadar yukarı kaldırdı. Sonra bakanla dönerek, **"- Sayın bakan dedi, ülkemizde müzik seviyesi budur. - sonra elini daha aşağıya indirerek- siz bu kadar olsun diyorsunuz"** dedi. Bu konuşmaları beğenmeyen bakan bir iş bahanesi ile toplantıyı terketti.

Bugün TRT'nin programlarını bir bütün olarak ele alırsak kültüre yönelik sayılı yayının olduğunu görürüz. Olanlar da ya çok erken saatlerde veya gece yarısından sonra yayınlanmakta, kimsenin izlememesi isteniyor gibi bir durum ortaya çıkmaktadır. Beş kanaldan yayın yapan TRT bunlardan birini sanat ağırlıklı bir şekle sokamaz mı? Ancak böyle yayıncılık anlayışı külfetli ve zordur. Bu işten anlayanları bulup program yaptırmak zahmetli bir iştir. Kolay ve ucuz programlar varken bunlarla uğraşmaya ne gerek var zaten bahanesi de hazır **"Halk böyle istiyor"**. Aslında altmış milyonun hepsi böyle istemiyor ne gam. Ekranadan çıkan erkeklerin Apollan, bayanların Afrodit olması şartmış gibi anlaşılmaz bir uygulama daha var. Günlük ne-ler getirecek, daha ne yenilikler göreceğiz hep birlikte bekleyelim. ●

Müzik Dersinde Kasetten Yararlanma

• Halil Bedii YÖNETKEN

Müzik Görüşleri, Sayı: 12
Sayfa: 2 Eylül 1950

Kaset ve kasetçalar, son yıllarda önemli bir müzik eğitim aracı durumuna gelmiştir. Avrupa ve Amerika okullarında kaset, müzik dersinde gerek öğretici ve gerek estetik ve müzikal gereksinimler için önem ve dikkatle kullanılmaktadır.

Her türlü ses, vokal, topluluk, koro çeşitleri, her türlü çalgı, çalgı topluluğu, orkestra, bando çeşitleri, form bilgisi, stil ve bestecileri tanııtma amacıyla ya da sadece müzik zevki vermek için her ders kaset dinlemeye belirli bir süre ayrılmaktadır.

Bir derste bir plağın ya da bir kasetin nihayet sınırlı bir kısmı dinletilebilir. Müzik dinleme süresi, bir derste 8-10 dakikayı kapsayabilir, fazlasına pek gerek yoktur.

1947 Yılında Ortaöğretim Kurulu'ndan geçmiş olan "Music in Schools" adlı İngiliz müzik kitabında, çalgısal müzik için şu eserler önerilmiştir. Müzik öğretmenlerimize, ya da öğretmen adaylarımıza bu konuda bir fikir vermek amacıyla bunların bir bölümünü aşağıda belirtiyoruz:

Keman için: Bach'ın Mi Majör Gavotte'u ve Preludium'u; Kreisler'in Viyana Kaprisi; Dvorjak'ın Humoresk'i ve Bach'ın iki keman konçertosu.

Viyola için: Brahms'ın Minnelied'i.

Viyolonsel için: Saint - Seans'ın Le Cygne'i; Rossini'nin Wilhelm Tell Uvertürü; Beethoven'ın 5. Senfoni'sinin ikinci muvmanı; Korsakov'un Arının Uçuşu.

Kontrabas için: Schubert'in Bitmemiş Senfoni'sinin ikinci muvmanı.

Oda müziği için: Haydn'ın Emperor dörtlüsü, sol majör triosu; Mozart'ın Re Minör Dörtlüsü'nün ikinci muvmanı; Schubert'in Alabalık Piyanolu Beşlisi'nin Allegretto'su; Beethoven'ın Sol Majör Dörtlüsü; Brahms'ın Piyanolu Beşlisi'nin Scherzo'su; Çaykovski'nin Andante Cantabile'si; Haydn'ın Fa Majör Dörtlüsü ve Sol Majör Dörtlüsü'nün Menuet ve Trio'su;

Debussy'nin Sol Minör Dörtlüsü.

Üflemeli çalgılardan flüt için: Grieg'in Peer Gynt'ünden Sabah; Bach'ın Rondo ve Badinerie'si; Mozart'ın flüt ve orkestra için Andante'si.

Piccolo flüt için: Borodin'in Prens Igor operasından 17 numaralı dans.

Obua için: Grieg'in Peer Gynt'ünden Sabah; Borodin'in Prens Igor'undan 17 numaralı dans; Dvorjak'ın Yeni Dünya Senfonisi'nden ağır muvman.

İngiliz kornosu için: Dvorjak'ın Yeni Dünya Senfonisi'nden ağır bölüm; Borodin'in Prens Igor'undan 17 numaralı dans.

Fagot için: Grieg'in Peer Gynt'ünden Sabah; Wagner'in Siegfried'in Rhein Seferi.

Klarinet için: Weber'in Oberon'u; Debussy'den L'Après - midi d'un Faune.

Klarinet ve obua için : Schubert'in Bitmemiş Senfoni'sinden ikinci bölüm.

Obua, İngiliz kornosu, klarinet, flüt ve piccolo için: Borodin'in Prens Igor'undan 17 numaralı dans.

Tahta üflemeli çalgılar için: Schubert'in Bitmemiş Senfoni'sinin ikinci bölümü; Richard Strauss'un Till Eulenspiegel'i.

Korno için: Debussy'nin L'Après - midi d'un Faune'u; Humperdick'in Hansel ile Gretel Uvertürü.

Trompet için: Wagner'in Parsifal prelüdü: yine Wagner'in Fanfar ve Siegfried'den Funeral Marşı.

Tuba için: Wagner'in Nürnbergli Usta Şarkıcılar Uvertürü; Siegfried'in Funeral Marşı.

Her çeşit orkestra çalgısı için: Ravel'in Bolero'su.

Çalgıların seslerini ve renk özelliklerini tanıtmak amacıyla, öğretmen sırası geldikçe bu eserleri öğrencilerine kasetten dinletmelidir. •

Sivas'tan Bir Ses

● Mithat FENMEN

Mûzik Görüşleri, Sayı: 3
Sayfa: 1 Aralık 1949

Bundan birkaç ay önce, Sivas Çimento Fabrikası ustabaşlarından bir müziksever bizi ziyaret etti. Bu arkadaşın hikâyesi şöyle:

Piyanoyu delice seviyormuş. Fabrikada gündelik işini bitirir bitirmez piyanoya koşar, müzikle başbaşa tatlı saatler geçirirmiş. Fabrikanın bu orta halli piyanosunda bütün yorgunluğunu giderirmiş. Sivas'a uğrayan operet piyanistlerinin el hareketlerini uzak-tan dikkatle izler, ertesi gün onları taklit ederek piyano üzerinde deneyimini geliştirmeye çalışmış.

Ama bakmış ki, sağlam bir temel olmadıkça beklenen sonucu elde etmek olanaklı değil. İşin ciddiyetini anlamış. Para biriktirmiş. İlk tatilini Ankara'da geçirmeyi ve biraz olsun bu işin bilimini öğrenmeyi tasarlamış.

Kendisiyle ilk tanıştığımız zaman hikâyesi burda bitiyordu. Son aldığımız bir haber, bu hikâyeyi güzel bir biçimde tamamlamaktadır.

Aldığı öğüt ve çalışma kuralları sayesinde piyanoyu bir hayli ilerletmiş. Halkevinin caz topluluğunda piyano çalması için kendisine başvurulduğu halde, bu isteği yerine getirmemiş. Çünkü klasik müzik ile olan bağını koparmak istemiyormuş...

Sivas'lı ustabaşı müziğe susamışların bir simgesidir. Onun temsil ettiği amatörler grubu hiç küçümsenmemelidir. Yurdun her kentinde, her kasabasında ve hatta her köyünde bu müzik aşıklarına rastlayabiliriz. Bunlar müziği yalnız dinlemek değil, elbirliğiyle, yürekleriyle, bedenleriyle onu canlandırmak tutkusuyla çalgıların peşinde koşanlardır.

Radyo, muhakkak ki bir eğitim aracıdır. Ama bu alandaki bütün gelişmelere rağmen, çok eksik bir araç, canlı müziğin vitaminlerini adeta yok eden bir araç...

Müziği yaymak konusunda radyodan sağlanan yarar, üzülererek belirtelim, bütün tahminlerin çok altındadır.

Fransızlar bunu anlamışlar ve onbir yıl önce, halkın canlı müzikle ilişkisini sağlamak için şöyle bir plan hazırlamışlardı:

Ortasında bölmesi olan büyük otomobiller yapılacaktır. Otomobilin bölmesine küçük bir kuyruklu piyano yerleştirilecek; arkaya üç sanatçı oturacak (me-

sela bir piyanist, bir kemancı ve bir de şan sanatçısı)... Şoför kendi görevinden başka, piyanonun akort ve sağlıklı taşınma işinden de sorumlu bulunacak.

Bu otomobil Paris'ten yola çıkarak, radyonun bulunduğu ama canlı müzik kaynağı olan konserlerden habersiz kasabalara uğrayacak. Belediye salonunu dolduran yüzlerce müziksevere (müziğe susamış olan bu insanlara) manevî gıdasını dağıtacak...

Debussy, Ravel ve Fauré'ler yetiştirmiş bir ülkenin böyle bir çareye başvurmuş olması, gerçek müzik eğitiminin ancak canlı müzikle elde edilebileceğine inanmış olmasından ileri gelir.

Ülkemizde de bu yolda hızlı adımların atılması zamanı gelmiştir. Sivas'tan gelen ses, hepimizi sevindirecek müjde dolu bir haberdir. ●

M. Özer CİRAVOĞLU

Değersiz bir yol
Bakamam
Annem ölürse

Anlam hiç acımaz
Güzel değil bu yol
Senin izin

Neden tersine gülüyor
Galeriler
Hikayesi benim

Hep sustum
Konuşkanca
Odam senin

Olsaydı bir anlamı
Derin gözlerin

Gençlerin Piyano Eğitimine Bazı Yaklaşımlar

● Yrd. Doç. Gül ÇİMEN *

* G.Ü. Gazi Eğt. Fak.

Müzik Eğitimi Bölümü Bşk. Yrd.

Diğer çalgıların eğitiminde olduğu gibi piyano eğitimine de küçük yaşlarda başlamanın gerekliliği ve faydaları bilinmektedir. Ancak, ülkemizde özellikle müzik öğretmenliğine yönelen birçok genç, piyano eğitimini ergenliğe geçiş döneminde alabilmektedir. Müzik öğretmenliği alan dersleri arasında yer alan piyano derslerinin öğretiminde, öğrencilerin bireysel farklılıklarının yanında, yaş dönemlerinden de kaynaklanan birtakım özellikler vardır. Aşağıda bu konuya bazı yaklaşımlar yapılmaya çalışılırken, aynı zamanda, müzik öğretmenliği mesleğini seçecek gençlere bilgi vermek, onlarla piyano öğretimi yapmakta olan eğitimcilerle de bu alandaki bazı sorunların çözümleri bir ölçüde paylaşılacak istenmiştir. Ülkemizde Müzik Öğretmeni Yetiştiren kurumlar arasında en eski kurum olması nedeniyle, müzik öğretmenliğine yönelecek gençlere örnek kurum olarak G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü seçilmiştir.

Müzik Eğitimi Bölümüne Giriş Koşulları

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümüne ÖSS 1. aşama sınavında başarılı olan, çoğunlukla onsekiz yaş ve üstündeki öğrenciler yetenek sınavıyla alınmaktadır. Yetenek sınavlarına başvuran öğrencilerin büyük bir çoğunluğu ÖSS sınavlarında tercih ettikleri fakülteleri kazanamayıp şansını denemek isteyenlerden, bir kısmı çevresinde yetenekli olarak tanınan ya da müziği çok seven ve yetenekli olduğuna inananlardan; çok az bir kısmı da müzik eğitimini hedefleyerek, bu nedenle ön müzik eğitimi ya da bir çalgı eğitimi almış olan adaylardan oluşmaktadır. Müzik Eğ. Bölümüne seçilen öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun ilk-orta ve lise öğrenimleri süresince ciddi bir müzik eğitimi almadıkları görülmektedir. Hiç müzik dersi almamış, okulunda ve çevresinde müzik öğretmeni bulunmayan ve yaşamında hiç piyano görmemiş olanlar da azımsanamayacak ölçüdedir. Bununla birlikte, az sayıda da olsa, piyano çalarak gelen öğrencilere rastlanmaktadır. Ancak bu tür öğrencilerin almış oldukları piyano eğitiminin çok defa istenilen nitelikte ve yeterlikte olduğu söylenememektedir.

1993-1994 öğretim yılında G.E.F. Müzik Eğ. Fak. üç Ana Bilim-Ana Sanat dalına ayrılmıştır.

- 1- Çalgı Eğitimi Ana Bilim-Ana Sanat Dalı
- 2- Ses Eğitimi (Şan) Ana Bilim-Ana Sanat Dalı
- 3- Müzik Kuramları Eğitimi Ana Bilim-Ana Sanat Dalı

Piyano Öğrencilerinin Genel Nitelikleri ve Öğrenme Olanakları

Yukarıdaki Ana Bilim-Ana Sanat Dallarına seçilmiş öğrencilerin tümü ilk yıldan başlayarak zorunlu olarak piyano dersi almaktadırlar. Piyano Dersi Ses Eğitimi ve Müzik Kuramlarında dört yıl, Çalgı Eğitimi için üç yıl, haftada bir saat bireysel ders olarak planlanmıştır.

Fiziksel gelişimlerini tamamlamış olan öğrenciler, evrensel çalgı öğretimi için gerçekten çok ileri sayılabilecek bir yaşta piyano öğrenmeye başlamaktadırlar.

İki aşamalı bir yetenek sınavında titizlikle seçilmelerine karşın çolaklık, solaklık, parmak eklemelerinde aşırı yumuşaklık ya da sertlik, tırnakların parmak uçlarını örtmesi, aşırı terleme, eller ve parmaklar arasında eşgüdüm sağlayamama, el ve parmaklarda aşırı titreme gibi piyano çalmayı olumsuz yönde etkileyebilen bazı sorunlarla karşılaşmaktadır. Çoğunlukla taşradan gelerek bir büyük kent yaşantısına ve orta öğretimden sonra üniversite öğretimine uyum sağlama, özellikle barınma ve beslenme gibi sorunlarını henüz çözümleyememiş birinci sınıf piyano başlangıç öğrencisine bu çalgı, çok karmaşık ve sınırsız olarak görünmektedir. Çalgıyı edinebilmenin hemen hemen olanaksızlığı ve okuldaki piyanolardan yararlanma süresinin sınırlılığı (haftada 6-8 saat) öğrencinin bilinç altında başarısını engelleyebilecek etmenler olarak belirlemekte ve ilk piyano dersine bu koşullarda başlanmaktadır.

Gençlerin Piyano Eğitimine Bazı Yaklaşımlar

Piyanoya başlangıçta bütün bu olumsuz yönlerle karşı, öğrencinin doğuştan getirdiği ham müziksel yeteneği en önemli dayanağımızdır. Öğrencinin yaşı gereği edinmiş olduğu genel bilgi ve yaşantı birikimi, tamamlanmış algılama ve kavrama yeteneği, bir amaca -müzik eğitimciliği- yönelmişliği ve güdülenmeye hazır oluşu; çocukluk dönemi piyano eğitiminde bulamadığımız avantajlardır.

Bireysel piyano öğretimine başlangıçta ilk derslerde, öğrencinin bedensel üstünlük ve eksiklikleri, kavrama ve algılama yeteneğinin derecesi, müzik bilgisi düzeyi, çalarak gelmişse piyanodaki düzeyi belirlenerek, izlenecek öğretim yöntemleri saptanmalıdır. Bu yöntemleri uygularken olabildiğince süreklilik, kişiye görelilik, hazır oluşluk, verimlilik, çevreden-evrene, bilinenden bilinmeyene gibi eğitimin temel ilkelerine yer verilmelidir.

Piyano Başlangıç Öğretiminin Amaçları Şunlardır:

1. Piyanoyu sevdirmek ve piyano çalmaya güdülemek.
2. Temel davranışları (duruş, oturuş, tutuş), birinci yılın gerektirdiği teknik davranışları kazandırmak. (Parmakların ve ellerin eşgüdümü, bağımsızlığı, her parmağı eşit kuvvetle çalabilmesi, legato, sağlam bir tuşe)
3. Piyano öğretimi yoluyla öğrencinin müziksel işitme gelişimine ve müzik beğenisinin geliştirilmesine katkıda bulunmak.
4. Disiplinli ve sistematik, zamanı en verimli şekilde kullanarak, kendi kendini denetlemeye dönük bir çalışma alışkanlığına yönlendirmek.
5. Edinilen teknik bilgiler vasıtasıyla kendi düzeyindeki

küçük müzik parçalarını en iyi biçimde yorumlayabilme becerisini geliştirmek.

6. Pişano vasıtasıyla çok sesli müziğı tanıtmak ve sevdirmek.

7. Pişano eğitimi yoluyla müziğı öğrencinin yaşantısına geçirmek, kendini müzikle ifade etmesine temel oluşturmak.

8. Kişilik gelişimine olumlu yönde katkıda bulunmak ve geniş bir görüş açısı kazandırmak.

Pişano başlangıç öğretiminde yukarıdaki amaçlara ulaşabilmek için pişano eğitimcisi ilkönce kendini ve pişanoyu öğrenciye sevdirmelidir. Pişanoya yeni başlayan öğrenci öğretmenini hoşnut etmeye çalışır ve ümit verici sözler bekler. Öğretmen hataları düzeltirken sabırlı olmalı, öğrencinin kişilik sahibi bir genç olduğunu her öğrencinin farklı bir bedensel ve ruhsal yapıda bulunduğunu unutmamalı, cesaret kırıcı eleştiriler yapmamalıdır.

Öğrencinin yaşı ve beğeni düzeyi dikkate alınarak metot kitaplar seçilmez. Başlangıç kitaplarının çoğunluğunun küçük çocuklar için yazıldığı unutulmamalıdır. Bu nedenle tek bir metoda bağlı kalmak yerine, birçok kitaptan öğrencinin durumuna uygun bir öğretim materyali geliştirilebilir.

Kısa sürede pişano çalmaya gidebilmenin ilk koşulu kendi kendine çalışma yönteminin öğrenciye kazandırılmasıdır. Öğrencinin mekanik, bilinçsiz bir çalışma geliştirmesine izin vermemek için başlangıçta egzersiz kitaplarını izlememek, öğretilecek teknik davranışları seçilecek müzikal parçalar içerisinde ele almak daha doğru bir yaklaşım olabilir. Öğrencinin verilen ödevleri kendi kendine hatalı olarak çalışıp gelmesi yerine, ödevler derste deşifre edilerek, cümlelere ayrılarak ve problem bölümler saptanıp derste nasıl çözüleceğı gösterilmelidir.

Başlangıç öğretiminde "tempo" önemli bir konudur. Ne yazık ki çoğu öğrenci için hızlı çalmak iyi çalmakla eş anlamlıdır. Öğrenciden her davranışını kontrol edebileceğı bir tempoda çalması istenmelidir; fakat bu da her öğrencinin psiko-motor sistemine göre farklı olacaktır.

Kas ve kemik gelişimini tamamlamış öğrencide "yumuşaklık" en önemli konudur. İlk derslerden başlayarak öğrencinin psikolojik olarak kendini rahat hissetmesi -o zaman vücudu da gergin olmayacaktır- sağlanmalıdır. Bileklerin ve kolların yumuşatılması için omuz hizasından kaldırılarak serbestçe önce tuşe üzerinde gelişigüzel yerlere, zamanla hedeflenen yerlere tüm kol, el ve parmakların düşürülmesine önem verilmelidir. Yine yetişkin öğrencide el ve parmak araları yeterince esnek olmadığı için bazı durumlarda bilek yuvarlama ile gereken yumuşaklık sağlanmalıdır.

Pişano eğitimcisi sonuçta pişano tekniğini bir araç olarak kullanarak öğrencisine sağlam ve etkili bir tuşayla kendi düzeyindeki parçaları müzikal bir anlayışla çalabilme ve dinletebilme becerisini kazandırmalıdır.

Böylece gençlerin pişano eğitiminde temel amaçlar; onların müzik zevklerinin, müzik becerilerinin, müziksel okuma ve yazmalarını, yaratıcılık ve yorum güçlerinin geliştirilmesi gibi müziksel kişiliklerinin geliştirilmesi yanında; müzik öğretmenliği mesleğine görevin gerektirdiğı nitelikleri kazanmış olarak hazırlanmaları olmalıdır. Bu amaca ulaşabilmek sadece pişano eğitimcisinin değil, belki ondan da

çok, bu sürece katılan genç öğrencinin çabaları ile mümkün olabilecektir. ●

Kaynaklar

GÜNAY Edip ve Ali UÇAN, KEMAN 1,2,3,4,5. Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü Mektupla Yüksek Öğretim Merkezi, Ankara, 1975.

PAMİR, Leyla, ÇAĞDAŞ PİYANO EĞİTİMİ, Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları, No: 2, İstanbul.

MORGAN, C.T., PSİKOLOJİYE GİRİŞ, Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayınları, No:1, Ankara, 1991.

SCHELLING, E.

HAAKE, J.C. OXFORD PIANO COURSE First Teacher's Manual.

HAAKE, G.M. Oxford University Press, Cooper Square, New York: 1932

MCCONATHY, O.

ÇİMEN GÜL, 17-20 Yaş Grupları Arasındaki Öğrencilerin Öğretimi ve Başarı Sağlamadaki Yöntemler. Basılmamış Asistanlık Tezi, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü. Ankara: 1977.

ERCAN, Nevhiz, Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Pişano Eğitimi, Orkestra Dergisi, Sayı 203, Temmuz 1990.

SÜER, Rıdvan, Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Öğretim, Doktora Tezi, Ankara: 1980.

NEJAT ECZACIBAŞI'NA SESLENİŞ

Mehmet Cemil Uğurlu

Sevgi sana, saygı sana
Selam Eczacıbaşı'na

Işık saçtın ülkemize
Katkı yaptın ak emeğimize

Bir yüce dağsın başı karlı
Bariş çağırdın insanları

Emek verdin kültüre, sanata, bilime
Efsane oldun dilden dile

Nice halklar, ülkeler
Seni özleyecekler

Düşündüm varlığı yokluğu, dirimi ölümü
Seksen yıl süsledin yeryüzünü.

Piyano Eğitiminde Etüd Çalışmaları ve Bazı Etüdlere Özellikleri

• Yrd. Doç. Nevhiz ERCAN *

* Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
Müzik Eğitimi Bölümü
Çalgı Eğitimi Anasanatı Dalı Öğretim Üyesi

Piyano etüdlere, çeşitli ton, yapı, doku ve sürelerdeki eğitim amaçlı müzik parçalarıdır. Piyano başlangıç düzeyinden başlayarak ileri düzeylere kadar programlı olarak teknik beceri kazandırmak ve öğrenciyi genel ve özel piyano literatürüne hazırlamak amacıyla yazılmış olanları yanında, konser parçası niteliği taşıyanları da vardır. Bu görünümüyle piyano literatürünün her dönemi etüdlere açısından oldukça zengindir. Etüdlere teknik beceri ile birlikte, deşifre becerisi kazandırma, hızı geliştirme ve müzik duygusunu artırma gibi işlevleri olan bölümleri içerir. Etüd çalışırken özetle belirlenen bu işlevleri ve teknik ayrıntıları üzerinde titizlikle durmanın temel kural olduğu unutulmamalıdır.

Etüd Çalışırken Dikkat Edilecek Başlıca Hususlar

1- Etüdlere çalışılması istenen parmaklarla ve çok dikkatli çalışılmalıdır. Öğrenci çalışmakta güçlük çektiği, zor ölçüler ve pasajları ayrı ayrı çalışmalı ve daha sonra bunları bütüne birleştirmelidir.

2- Fazla ve aralıksız tekrar çok defa istenilen yararı sağlamayabilir. Örneğin; Czerny Opus 365 School of The Virtuosa öğrenciyi bazı alıştırmaları 30 kez tekrar etmeyi önermektedir. Bu tartışmaya açık bir konudur. Çünkü fazla yapılan alıştırmalar ancak dikkatlice yapılıyorsa performansını geliştirebilir, dikkati zayıf bir öğrencide ise fazla tekrar ancak yetersiz bir performans ve zaman kaybı gibi olumsuz sonuçlara neden olabilir. Zihin gücünü uzun süre canlı tutabilmek ve ilgiyi sürdürebilmek bilindiği gibi bireysel bir özelliktir. Bu konudaki bireysel farklılıklar da gözetenilerek öğrencilere aralıksız tekrar yerine, aralıklı tekrar önerilmeli, bu aralıklar öğrenci için o anlarda daha ilginç olan etüd pasajları veya başka piyano parçalarının çalışmasına ayrılmalıdır.

3- Genelde on kez tekrardan sonra dikkati sürdürebilmek oldukça zordur. Sonuçta takılmadan ve ellelerine bakmadan bir etüdü beş kez çalışabilen bir öğrenci bundan sonra etüdü hızını artırabilir. Fakat etüdü hızlandırdığında takılmalar devam ediyorsa, tekrar geriye dönüp takıldığı bölümleri ağır çalışmaya devam edecek ve ancak bu sorunu çözdükten sonra hızlandırabilecektir.

4- Öğrenci etüdüde doğru tempolara ulaşmışsa artık aynı etüdü tekrar tekrar çalışmasına gerek yoktur. Yalnız ayda bir veya iki kez bunları tekrarlaması yararlı olabilir.

5- Çalışılacak etüdlere bireysel ihtiyaçlara uygun ola-

rak seçilmesi çok önemlidir. Bu nedenle öğretmen etüd seçiminde dikkatli davranmalı, öğrencisine aynı teknik konuları içeren etüdlere vermek yerine, onun gereksinimine uygun değişik teknikler içeren etüdlere seçmeğe özen göstermelidir. Böylece hep aynı tarz çalışmalar yaparak, öğrencinin ilgi ve zaman kaybetmesi önlenmiş olur.

Bazı Piyano Etüdlere Genel Bakış

Pek çok müzik eğitimcisi ve bestecisinin düşüncesine göre öğrenciler Carl Czerny'nin etüdlere çalışmaya çok erken başlayamazlar. Czerny etüdlere parmaklara hız kazandırma açısından iyi bir okuldur. Örneğin; Opus 740 gelişmiş öğrenciler için hız kadar yoruma da önem verilerek yazılmıştır, yine Opus 299 da da benzer şekilde hızla önem verilmiştir. Burada Cramer ve Ignaz Moscheles'nin etüdlere de kısaca söz etmekte yarar görülmektedir. Cramer'in etüdlere daima popüler olmuş ve herhangi bir problem yaratmamışlardır. Besteci mümkün olduğu kadar koştuktan kaçınmış ve nadiren piyanonun ortasını aşan registrlere etüdlere yazmıştır. Moscheles'nin etüdlere ise okul etüdlere konser etüdlere dönüştürülmüştür. Bundan sonraki basamakta Chopin etüdlere yer alır ki bunlar çok sevilerek çalınan ve etüd literatürünün en iyileridir. Ünlü besteci Liszt'de egzersiz formunda 12 etüd yazmıştır. Piyano kariyeri yapan öğrenciler için Liszt ve Chopin etüdlere konser materyalidir ve sistematik bir çalışma gerektirir.

Sonuç olarak piyano eğitiminde etüdlere; öğrencinin piyano çalışma becerisi ve yorum gücünü geliştirmede son derece önem taşıyan öğretim materyalleridir denebilir. Diğer taraftan bilişsel, devinışsel ve duyuşsal boyutlarda piyano çalışma davranışlarının bütünleştirilerek kazandırılmasında da öğrencinin etüd çalışması gerekmektedir. Ancak; bu çalışmanın bireysel özellikler yanında, öğrencinin piyano eğitimindeki kısa ve uzun dönemli amaçlarına uygun olması ve istenilen yararı sağlaması, onun bireysel özelliklerini gözeten ve konuya planlı ve bilinçli olarak yaklaşan öğretim elemanının çabaları ile mümkün olabilir. •

Kaynakça

1- Philipp. H. Lillie: "Piano Tecni que", Dover Publication, 1982.

2- Pamir Leyla: "Çağdaş Piyano Eğitimi", Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları, No: 2.

Ülkemizde Daha Çok Sözlü Müzik Türlerinin Yaygınlaşmış Olması ve Çalgı Müziğinin Yaygınlaşmamış Olmasında Çalgılamamanın Önemi

● Ayhan SARI *

*Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Öğretmeni*

Toplumumuza günümüze değin verilmeye çalışılan müzik kültürü ulusal öze dayanmadığı, toplumu birleştirme gücünden yoksun olduğundan olumlu bir sonuca ulaşamamış ters etki yapmıştır. Ezgi, söz, ritm, çalgılar, yorum, görüntü gibi öğelerin tümünü birden değiştirerek topluma maalemtmek mümkün değildir. Geçmişte kalan yıllar batı müziği çalgılarını öyle empoze ettirdi ki bu çalgılarla seslendirilen bir esere gizli de olsa bizden değilmiş gibi gözlerle bakılmasına neden oldu. Bunlardan müziğimize uygun olanlarının değerlendirilmesinin önemi doğaldır ki gözardı edilemez. Kendi çalgılarımızla çalgılaması yapılan ve seslendirilen bir eserde müziğimize özgü ezgiler rahatça çalınabilecek, böylece toplumumuz müzik yaşamında yeretmiş ezgilerin karakterlerinin bozulması veya kaybolması önenebilecektir. Amaç uygarlığı değiştirmek değil, yeni bir uygarlık yaratmak olmalıdır.

Eskiden ve günümüz Türk müziğinde bilindiği üzere bestelerin ne için (ud, tanbur, kanun veya ses, kemençe vb.) yazıldığı seslendirilmesi gerekip de çeşitli yetersizlikler yüzünden seslendirilemeyen birkaç eser dışında belirtilmemektedir. Bu da beraberinde tını düşüncesinin yokluğunu getirmekte ayrıca bellibir ses sınırının dışına çıkılmamakta, besteler sadece ezgi ve söz dikkate alınarak yazılmaktadır. Toplumumuzda daha çok sözlü müzik türlerinin yaygın oluşu, çalgı müziğinin yaygın olmayışında çalgılama ve orkestralama bilincinin yerleşmemiş bulunması önemli bir etkenir.

Uzun yıllar "karabatak" denilen yaylı-mızraplı veya pek eski olmayan eserlerde de görüldüğü gibi aynı dilek üzerinde ezgiye bir başka partın karşıt olarak eklenmesi, bazen de bunların hangi çalgılarla çalınacağını belirtmesi gibi bir çalgılama olayının ötesine geçemediğimiz gözlenir.

Çalgı müziğinin gelişebilmesi için çalgılara gereken önemin verilmesi şarttır. Çalgılarımızın yeterince ve derinlemesine incelenmediği gözleniyor. Uygulama alanındaki karakteristik yapısı ve olanakları üzerinde oldukça yüzeysel durulmuş. Tını betimlemelerinde bir-iki kelimeyle yetinilmiş. Üstelik bu betimlemelerin aynısını birbirinden farklı çalgılarla ilgili yazılarda görmek olası. **"Çalgıların çalgılama açısından tanıtımı"** konusuna ise hiç değinilmemiş.

Bir sorunun çözülebilmesi için bilindiği gibi önce ihtiyacın ortaya çıkması gerekir. Sorun aynı zamanda yeterli ve gerekli eğitim almış, çalgısının tüm olanaklarından yararlanmasını bilen çalgıcıların az oluşundan kaynaklanmaktadır. Durum böyle olunca da doğal olarak insan sesi sınırları dışına çıkılamamakta. Bunda çalıcı ve bestecilerimizin yanı sıra bu müziği geniş kitlelere yayma olanağı bulunan TRT'nin çalgısal eserlere ilgisinin azlığı büyük önem taşır. Burada bestecilerimizle çalgıcılarımızın sıkı bir işbirliğine girmeleri gereği kaçınılmazdır. Bu işbirliğini yeter-

li (branş) müzik kültürüne sahip TRT yapımcılarının yakından izlemeleri ve değerlendirmeleri gereği yadsınamayacak boyuttur.

Bugün Türk müziğinde ortak bir ses bölgesi -sekizli farklarıyla- kullanılmakta, bu bölge dışındaki seslerden yararlanılmamaktadır. Böylece durmadan zenginliğinden söz ettiğimiz müziğimizin varolan değişik olanakları bilinçli-bilinçsiz veya tasanı bile duymadan değerlendirilmemektedir.

Çalgı müziği açısından 30-40 yıllık geçmişe göz attığımızda ilgili konuda çalışmalar yapan birkaç bestecimizin seslendirilmeyen çalışmalarını görüyoruz **Hüseyin Sadeddin Arel**, ihtiyacı daha 1930'larda duymuş ve arkadaşlarıyla bilindiği gibi bir "kemençe beşlemesi" oluşturarak eserler yazılmış ve seslendirilmiştir. **H.S. Arel**'in vefatından sonra sözü edilen nedenlerden ötürü hatırlanmamak üzere raflara kaldırılmış ancak **Cafer Açın (İTÜ TMDK)** ve **Cüneyd Orhon (İTÜ TMDK)**'un çabalarıyla az da olsa alto kemençe canlandırılabilmiştir. Ayrıca bu sanatçılar da armudi kemençede tel sayısı dörde çıkarılmış, tel boyları eşitlenmiş, teller çelik takılıp klavye eklenmiştir. Yapılan gelişmeler açık iken "tını kaybı" öne sürülerek üç tellici, dört tellici ayrımları süregitmektedir. Batı yerleşmiş orkestrasına doğru ilerlerken karşılaştığı sorunları çözme arayışlarında çalgılarının tınlarında da bazı kayıplar oldu. (Örneğin keman ve üflemliler gelişimi). Ama çalgı müziği gelişimi açısından yararları daha büyüktü.

Bilindiği üzere bugüne değin farklı kişilerde değişik Türk müziği orkestra şekilleri kurulmasına karşın bunların kağıt üzerinde kalmaktan öteye gidemedikleri gözleniyor. Öncelikle kendi çalgılarımızın tek başına veya değişik birkaç çalgı veya aynı çalgılardan bireşme kümelerinin tınları hakkında daha ileri bir kullanım açısından tecrübelerle dayanarak sonuçlar çıkarmalıyız ki yerleşmiş orkestramızı kurabilelim.

Neler yapılabilir? Türk müziği eğitimi veren kurumlarımızda öğrencilere ulusal özden yola çıkarak, çalgılama bilincinin yanında çoksesli duyma ve çalım eğitiminin uzun vadede sağlam verilmesi gerektir ki çoksesliliğe geçemeyişimizin ana nedenlerinden birisi de budur. Sürekli tek-sesli çalışmakla, sürekli çok sesli çalışmak bilindiği üzere değişik sonuçlar getirirler. Ayrıca batı müziği eğitimi veren kurumlarımızda tutarlı ve işlerliği olan bir Türk müziği eğitimi verilmesi yerinde olacaktır. Virtüöze gerektiren beste ve bunları seslendirebilecek çalıcı veya çalıcı grupları arası yarışmalar gelişmeyi hızlandıracaktır.

Çalgılarımız belli aşamalar sonucu günümüze gelmişlerdir. Onların ileri düzeyde değerlendirilmeleri çalgı müziğimize, dolayısıyla müzik beğenimize yeni boyutlar kazandıracaktır. ●

Çağdaş Küğün (Çoksesli Duruma Gelmiş Müzik) Evrimi

● Ertuğrul Oğuz FIRAT

Çokseslilik anlayışı, bugün artık başlangıçtaki sıkı kuralcılığından, özgürlük düşüncesinin gelişimine koşut olarak, tüm öteki sanat dallarında olduğunca; kişiliğin belirlenmesinde özgünlüğün (originalite), sürekli yenileşmeye yönelişin başta gelen kural olduğu gerçeğini yadsınamaz yapmıştır. Romantik dönem, çağdaş küğün evriminde gittikçe hızlanacak biçimde, yeni anlayışın asıl başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Küğün, ezgi-tartı (rythme), uyum (harmonie) ve biçim öğelerinin, **Debussy**'nin başlattığı; dengelerliğin (tonalite) ve buna bağlı uyumsal dizgenin özgürleştirilmesi olgusuyla, günümüze ayrı değerler, araştırmaların konusu olacak biçimde gelmesinin kesin başlangıç noktası olmuştur. Öğelerdeki bu seçkinleşme, **Stravinski**'nin tartıya ezgiden bağımsız ayrı, önde bir değer kazandırmasıyla gelişti. Ancak, küğün tüm öğelerinin tümüyle yeni bir değer kazanması, özgün bir bireşime (sentez) ulaştırılması **Svhönberg**'in önce dengelerlik dışı (atonal), daha sonra da dizisel (serielle) dizgeyi ortaya atması, uygulamasıyla olmuştur. **Schönberg**'in küğüntüm ses dizimini (gramerini) değiştiren yönelişi hemen egemen olamadı. Dengelerlik anlayışı kökten silmeyen, ancak çoğullanmış sesler arasında gizli dengelerliği bünyesinde saklı tutan bir küğ anlayışı; **Debussy** kaynağından esinlenerek gelişip durmaktaydı. Bunlar eskilerin biçim anlayışını tümünden yadsımadıkları için "yeni klasikler" olarak **Schönberg**'in ve **Bartok**, **Szymanowski**, **Prokofiyev**, **Hindemith**'in küğlerinin asıl belirgin özelliği; çoktan bırakılmış olan girdilik (contrpoint) yöntemini yeniden gündeme getirmeleri, tek ezgiye uyan uyumsal yapılaşmadan uzaklaşarak ezgi egemenliğine son vermeleri olmuştur. Onların başvurdukları çok yüzeyli (polifon), girdilikli (contrapuntal) yazı, Barok dönemin çok yüzeyli anlayışından, hem ezgiselliğin çok alacalı (chromatique) olması -çok da kısalmış- hem de uyumda kırılganlığı (dissonance) sakıncasız kullanabilmeleri bakımından çok daha karmaşık ve her biri için değişik bulunuyordu. **E. Varese** seslerin tınsal yönden değerlendirilmesini öngören anlayışı ve geleneksel çalgılar yerine elektronsal araçlarla küğ yapmayı amaçlamasıyla küğün sınırlarını genişletmiştir. **Schönberg**'in öğrencileri **Webern** ve **Berg**, hem dengeler-

lik dışı, hem dizisel yöntemle yazdılar. Öğretmenlerinden de, birbirlerinden de çok ayrı, çok özgün şeyler söyleyebildiler. **Berg**'in, **Bartok** ve **Szymanowski**'nin küğlerindeki yığınlama belirtileri geleceği hazırlayan gizilgüç niteliğindedirler.

1940-1960 yılları arasında, dizisel yöntemin tüm dünya küğünde, genç bağdarlar (compositeur) arasında egemen olduğu dönemdir. **P. Boulez**, dizisel yöntemi "bütüncül dizi" anlayışına ulaştırarak, dizinin yalnız yatay olarak değil, dikey olarak da gerekliliğini uygulamaya sokmuştur. Manyetofonun (sesalma aygıtlarının) gelişmesi sonucu 1948 yılından sonra elektrosalküğ önce geleneksel çalgılardan ayrı olarak, sonra onlarla birlikte olarak da **P. Henry** ve **P. Schaffer**'in çalışmalarıyla küğün yeni yönelişlerinde yer almıştır. **O. Messiaen**, hem dengelerlik anlayışıyla dizi anlayışını birleştiren genişletilmiş dizi anlayışının, hem küğün tüm öğelerinin birbirinden ayrı değerler olarak ele alındığı çok eksenli bir küğün uygulayıcısı olmuştur. **Y. Xenakis**, dengelerlik anlayışına bağlı yolların olduğu gibi, dizisel anlayışın da tükendiğini gözlemleyerek, önce olasılık hesaplarına dayalı sesgalaksillerinden oluşan bir küğün varalaşabileceğini 1954'de gündeme getirdi.

Polonyalı öncü bağdarlar: **K. Penderecki**, **H. Gorecki**, **K. Serocki**, **W. Kotonski** 1960 yılında topluca ses lekelerinden oluşan "yığınsal küğ"ün öncülüğünü yaptılar. Bu yöneliş kısa sürede tüm dünyada etkinlik gösterdi.

Ancak 1980'lere doğru, yığınsal küğ tekniğini sürekli uygulama yolundan kopmalar başladı. Belirgin bir ezgiselliğe karşı yığınin geri düzeye itildiği "Yeni Çokkuculuk" akımı kendini gösterir oldu.

Bugün artık evrensel küğde kesin bir okulcu anlayışın bulunduğu söylenemez. Ya da kullanılan yöntemler bakımından yakınlıklar, uzaklıklar ne ölçüdedir, bunun tam bir açıklıkla belirtilebileceği yeterli süreç geçmiş değildir. Kesin olan nokta: Dün olduğu gibi, bugün de, yarına kalabilmek savaşımı içinde olan bağdarların tüm teknik yeniliklere açık, özgünlük yanı bas-kin, yeni denge arayışlarının ardından olduklarıdır. ●

Almanya'da Türk Müziği Çalışmaları

● Çeviren: Jale Sedef UTLU

Tanınmış müzikolog Prof. Dr. Kurt Reinhard, Türk müziğini uzun zamandan beri araştırmakta ve çeşitli yayımlarda bulunmaktadır. Halen Türk Müziği ile ilgili 23 kitap, 1 plâk, 19 konferans, 6 seminer ve 5 çeşitli konuşma yapan bilgin; bazı müzik çevrelerinden başka yurtdışında tanınmamaktadır. Dergi olarak Prof. Dr. Kurt Reinhard'ın Türk müziği hakkındaki verimli çalışmalarının bibliyografyasını aşağıda yayımlarken, müzik çevrelerinin dikkatine sunarız.

A) Bücher (Kitaplar):

1) Kurt Reinhard: Türkische Musik (Türk Müziği).

Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Neue Folge 4. Berlin 1962.

2) Ursula Reinhard: Vor seinen Häusern eine Weide (Evlerinin önü söğüt, Güney - Anadolu halk türkülleri güfteleri).

Volksliedtexte aus der Süd-Türkei. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Neue Folge 8. Berlin 1965.

3) Ursula und Kurt Reinhard: Auf der Fiedel mein... Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Neue Folge 14. Berlin 1968.

(Kemençemin üstünde, Doğu - Karadeniz halk türkülleri).

4) Kurt und Ursula Reinhard: Turquie. Les Traditions Musicales, Band 4. Paris 1969.

B) Aufsätze (Makaleler):

5) Kurt Reinhard: Zustand und Wandel der bäuerlichen Musik in der türkischen Provinz Adana.

(Adana bölgesinde köy müziğinin durumu ve değişimi.)

Sociologus, Neue Folge, Berlin 1956.

6) Kurt Reinhard: Types of Turkmenian Songs in Turkey.

Journal of the International Folk Music Council IX. London 1956.

7) Kurt Reinhard: Tanzlieder der Turkmenen in der Südtürkei.

Güney - Anadolu Türkmen oyun havaları.

Kongressbericht der Gesellschaft für Musikforschung, Hamburg 1956. Kassel 1957.

8) Kurt Reinhard: Ein türkischer Tanzliedtyp und seine aussertürkischen Parallelen.

Bir Türk oyun havası tarzı ve bunun Türkiye dışındaki mukayesesi. (1)

Baessler-Archiv, Neue Folge. Berlin 1960.

9) Kurt Reinhard: Trommeltänze aus der Süd-Türkei.

(Güney Anadolu dömbek (darbuka) oyun havaları.)

Journal of the International Folk Music Council XIII. London 1961.

10) Kurt Reinhard: Zur Variantenbildung im türkischen Volkslied, dargestellt an einer Hirtenweise.

Bir çoban havasında Türk halk türkülerindeki değişimlerin tarifi. (2) Bessler-Festschrift 1961.

11) Kurt Reinhard: Die Volksmusikpflege in der Türkei.

Türkiye'de halk müziğinin bugünkü durumu. (3)

Mitteilungen der Deutsch-Türkischen Gesellschaft 44. Bonn 1962.

12) Kurt Reinhard. Musik am Schwarzen Meer.

Karadeniz müziği.

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 2. Berlin 1966.

Mit Schallplatte (Kitaba ekli plâkla).

13) Kurt Reinhard: Türkische Musik (Türk müziği).

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Enzyklopädie), Kassel 1967.

14) Kurt Reinhard: Die gegenwärtige Praxis des Epen-gesanges in der Türkei.

Türkiye'deki halk hikâyelerinin bugünkü metodu.

Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Ostens. Grazer und Münchener Balkanologische Studien 2. München 1967.

15) Kurt Reinhard: Die Quellsituation der türkischen Kunstmusik

Klasik Türk müziği kaynaklarının durumu.

Gedanken zur Frage mündlicher und schriftlicher. Tradition und zum Problem Improvisation-Komposition.

Sözlü ve yazılı gelenek ve emprovizasyon problemi üzerine fikirler. (4)

Festschrift Walter Wiora. Kassel 1967.

16) Kurt Reinhard: Strukturanalyse einer Hymne des türkischen Komponisten İtrî (1640-1711).

Türk bestecisi İtrî'nin bir âyininin (6) strüktür analizi.

Festschrift für Walter Graf zum 65. Geburtstag. Wien 1969.

17) Kurt Reinhard: Das Na't des İtrî und seine Versionen.

İtrî'nin Na't'ı ve değişimleri.

Festschrift Für Marius Schneider zum 65. Geburtstag.

Köln 1969.

18) Kurt Reinhard: Bemerkungen zu den âşık's, den Volksängern der Türkei.

Aşıklar üzerine notlar.

Festschrift Laurence Picken zum 60. Geburtstag. New York 1959.

C) Berichte (Raporlar):

19) Kurt Reinhard: Bericht über die 21. Gedenkfeier der Tanzenden Derwische in der Türkei.

21. Mevlâna'yı Anma Töreni üzerine bir rapor.

The World of Music. Berlin/Kassel 1968.

D) Sammlungen (Derlemeler).

20) Kurt Reinhard: Zirka 3.000 Tonbandaufnahmen türkischer Volks- und Kunstmusik, aufgenommen auf Forschungsreisen in den Jahren 1955, 1956, 1963, 1964, 1966, 1967 und 1968. Die Bänder befinden sich in der Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin.

1955, 1956, 1963, 1964, 1966, 1967 ve 1968 senelerinde yapılan araştırma seyahatlerinde banda alınmış olan 3.000 kadar Türk halk ve klâsik müziği parçaları. Bantlar Berlin Etnoloji Müzesi Müzik Etnolojisi kısmında bulunmaktadır.

21) Kurt und Ursula Reinhard: Photokopiesammlung von Musik- manuskripten aus Bibliotheken in İstanbul, Bursa, Konya und Ankara. Die Photokopien befinden sich im internationalen Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation in Berlin.

İstanbul, Bursa, Konya ve Ankara kütüphanelerinde bulunan müziğe ait el yazısı eserlerinden yapılmış olan fotokopi koleksiyonu. Fotokopiler "Internationales institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation" da bulunmaktadır.

22) Kurt und Ursula Reinhard: Sammlung von Farbphotos nach miniatüren mit Musikszenen aus dem "Topkapı Saray" Müzesi in İstanbul. Die Photos befinden sich im Internationalen Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation in Berlin.

İstanbul Topkapı Sarayı Müzesindeki minyatürlerde bulunan müzik sahnelerinin renkli fotoğrafları koleksiyonu. Fotoğraflar Berlin'deki "Internationales institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation" da bulunmaktadır.

23) Kurt Reinhard: Klassische türkische Musik. Klangdokumente zur Musikwissenschaft, herausgegeben von der Musik ethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin, Nr. 2. Berlin 1969. (mit Begleittext).

Klâsik Türk müziği. Müzikoloji ses dökümanları Berlin'deki Etnoloji Müzesi Müzik Etnolojisi kısmı tarafından neşredilmiştir (metin ile).

E) Schallplatten (Plâklar):

0 Nr. Kurt Reinhard. Schallplatte zu Schrift Nr. 12 (s.d.)

F) Vorträge (Konferanslar):

Drei Rundfunkvorträge "Eindrücke einer musikalischen Reise durch die Türkei". Rias, Juli 1955.

Üç Radyo konferansı: Türkiye'deki bir müzik seyahatinin intibaları.

24) Vortrag von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie. Ethnologie und Urgeschichte: "Türkische Bauern- und Hirtenmusik." 7.XI.1955.

Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte konferans: Türk köylü ve çoban müziği.

25) Rundfunkvortrag. "Auf den Spuren Bela Bartok's in der Türkei." SFB. 8.11.55.

Radyo konferansı: Türkiye'de Bela Bartok'un izinde.

26) Zwei Vorträge im Orient-Institut Frankfurt/Main: "Bauern- und Hirtenmusik Süd-Anatoliens." 6. u. 7.1.56.

Frankfurt'taki Orient-Institut'unda konferans: Güney-Anadolu köylü ve çoban müziği.

27) Vortrag vor der Urania Berlin: "Türkische Bauernmusik". 27.1.56.

Berlin'deki Urania'da konferans: Türk köy müziği.

28) Vortrag vor der Deutsch - Türkischen Gesellschaft Ankara. "Erster Bericht über meine zweite musikethnologische Studienreise in die Türkei." 23.4.56.

Ankara'daki Türk-Alman Cemiyetinde konferans: Türkiye'de ikinci müzik etnolojisi araştırma seyahatim üzerine birinci rapor.

Nr. Vortrag auf dem Kongress des "international Folk Music Council." "Liedtypen türkmenischer Bauernmusik in der Türkei." (zu Schrift Nr. 6). Hamburg 31.7.56.

"International Folk Music Council kongresinde" konferans: Türkiye'de Türkmen köy müziği tarzları.

29) Vortrag auf dem Kongress der Gesellschaft für Musikforschung "Die konservative Haltung türkmenischer Tanzlieder." (zu Schrift Nr. 7). Hamburg 20.9.56.

"Gesellschaft für Musikforschung" kongresinde konferans. Türkmen oyun havalarının muhafazakâr durumu. (7)

30) Zwei Vorträge im Orient-Institut Frankfurt/Main: "Im anatolischen Süden, ethnologische und musikwissenschaftliche Studienreise 1956." 14. u. 15.12.56.

Frankfurt'taki Orient-Institut'ta iki konferans: Güney Anadolu'da etnoloji ve müzikoloji araştırma seyahati.

0 Nr. Vortrag auf der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde: "Über den Stand der Volksmusikpflege in der Südtürkei." (zu Schrift 11). Berlin 30.10.57.

Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde kongresinde konferans: Güney - Anadolu'da halk müziğinin durumu üzerine.

31) Vortrag in der Amerika-Gedenk-Bibliothek: "Türkische Musik, Folklore". 25.2.58.

Berlin Amerika-Gedenk-Bibliothek'te: Türk Müziği,

folklor.

32) Rundfunkvortrag: "Musik der Türken". SFB 14.11.58.

Radio konferansı: Türklerin müziği.

33) Rundfunkvortrag: "Musikalische Begegnungen". in der Türkei. Rias. 8.9.58.

Radio konferansı: Türkiye'de müzik buluşmaları.

34) Vortrag vor der Akademisch-musikalischen Verbindung: "Volksmusik in der Süd-Türkei." Berlin. 24.11.61.

Berlin Akademisch-musikalische Verbindung konferansı: Güney - Anadolu halk müziği.

35) Vortrag vor der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: "Ergebnisse einer Forschungsreise in die Nordost-Türkei." Berlin, 20.1.64.

Berliner Gesellschaft für Anthropologie konferansı: Kuzeydoğu Anadolu Bölgesinde araştırma seyahatinin neticeleri.

36) Vortrag vor der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients: "Die Musikstiler Lasen in der Nordost-Türkei." Universität Hamburg. 12.5.64.

Hamburg Üniversitesinde Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients konferansı: Kuzey-doğu Anadolu bölgesindeki Lâzlar'ın müzik tarzı.

37) Drei Rundfunkvorträge im Orient-Institut Frankfurt/Main: "Die Musik an der östlichen Schwarzmeerküste." 29. u. 30.5.64.

Doğu Karadeniz kıyısında müzik.

38) Drei Rundfunkvorträge: "Musikalische Bilder aus der Türkei." Saarländischer Rundfunk 2. u. 16.6. sowie 7.7.64.

Üç radyo konferansı: Türkiye'den müziksel tablolar.

0 Nr. Vortrag auf der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients: "Die Quellsituation der türkischen Kunstmusik. (Wurde verändert Schrift 15). Co-burg. 25.10.65.

Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients kongresinde konferansı: Klâsik Türk müziği kaynaklarının durumu.

0 Nr. Vortrag auf der Balkanologentagung: "Die gegenwärtige Praxis des Epengesanges in der Türkei." Graz (Österreich) 12.5.66.

Türkiye'deki halk hikâyeleri türkülerinin bugünkü tarzı.

Balkanologlar kongresi.

39) Zwei Vorträge im Orientinstitut Frankfurt/Main: "Aufstieg und Niedergang der türkischen Kunstmusik." 21. u. 22.10.66.

Frankfurt Orient-Institut'ta iki konferansı: Klâsik Türk müziğinin yükseliş ve gerilmesi.

40) Universität Wien: "Entwicklungslinien der Türkischen Kunstmusik." 14.4.67.

Viyana Üniversitesi konferansı: Klâsik Türk müziğinin gelişim hatları.

41) Vortrag auf dem Kongress des Internationalen Institutes für vergleichende Musikstudien und Dokumentation: "Pfleger und Förderung der traditionellen Musik

in der Türkei." Berlin, 14.6.68.

Internationales Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation kongresinde konferansı: Türkiye'de geleneksel müziğin muhafazası ve teşviki.

42) Vortrag vor der Urania Berlin: "Singende, klingende Türkei." Berlin Urania konferansı: Çalan söyliyeni Türkiye.

G) Vorlesungen und Seminare (Üniversitede konferanslar ve seminerler):

Freie Universität Berlin:

43) Wintersemester 1955/56: Übung zur türkischen Musik.

1955/56 kış sôemestiri: Türk müziği semineri.

44) Wintersemester 1959/60: Vorlesung "Musik der Türken".

1959/60 kış sôemestiri: Türklerin müziği dersi.

45) Wintersemester 1963/64: Vorlesung und Übung "Volksmusik des östlichen Mittelmeerraumes (insbesondere der Türkei)."

1963/64 kış sôemestiri: Konferans ve seminer: Doğu - Akdeniz sahası halk müziği (daha ziyade Türkiye'nin).

46) Wintersemester 1964/65: Vorlesung "Kunstmusik islamischer Länder (insbesondere der Türkei)."

1964/65 kış sôemestiri: Konferans: İslâm memleketleri klâsik müziği (daha ziyade Türkiye'nin).

47) Sommersemester 1967: Übung "Das Musikinstrumentarium der orientalischen Hochkulturen (insbesondere der Türkei)."

1967 yaz sôemestiri: Seminer: Şark yüksek kültürü müzik aletleri (daha ziyade Türkiye'nin).

48) Sommersemester 1968: Vorlesung "türkische Konstmusik".

1968 yaz sôemestiri: Konferans: Klâsik Türk müziği.

H) Sonstige Bemühungen um die türkische Musik (türk müziği için diğer çalışmaları):

49) In der von ihm von 1948 bis 1968 geleiteten Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin hat Kurt Reinhard neben den von ihm gesammelten Tonbandaufnahmen türkischen Musik (Vgl. ziffer 19) weiteres Arbeitsmaterial zusammengetragen: Tonbandaufnahmen türkischer Musik anderer Sammler - Schallplatten, Literatur zur türkischen Musik, insbesondere türkischsprachige Bücher, Zeitschriften usw. sowie Noten (darunter die gesamte Klassikerausgabe) und Musikinstrumente.

1948'den 1968'e kadar idare etmiş olduğum Etnoloji Müzesinin Müzik Etnolojisi kısmında banda almış olduğum Türk müziği yanında daha şu çalışma malzemelerini eklemiş bulunmaktayım: Başka araştırmacıların banda almış oldukları Türk müziği, Türkçe plaklar, Türk müziğine ait eserler, ayrıca Türkçe kitaplar, mecmualar, notalar (bunlar arasında Türk müzik klâsiklerinin tamamı) ve müzik aletleri.

50) Seit 1964 leitet Kurt Reinhard, assistiert von Ursula Reinhard, die Türkei-Abteilung des internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien und Dokumentation Berlin. Hier wurden ausser den unter Ziff. 20 und 21 angeführten Sammlungen folgende Arbeitsmaterialien zu-

sammengetragen und zu öffentlichen Benutzung bereitgestellt:

a) Eigene und fremde Tonbandaufnahmen türkischer Volks- und Kunstmusik.

b) Schallplatten türkischer Kunstmusik (darunter die Sammlung des Istanbuler Konservatoriums).

c) Bücher und Noten zur türkischen Volks- und Kunstmusik (darunter die vollständige Klassikerausgabe).

d) Verschiedene Karteien zur Aufschlüsselung türkischer musikalischer Quellen.

e) Verschiedene Übersetzungen (im Manuskript) aus türkischer Musikliteratur.

f) Verschiedene Transkriptionen türkischer Schallquellen (im Manuskript).

1964 senesinden beri Ursula Reinhard'ın asistanlığında Berlin'deki Internationales Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation'un Türkiye kısmını idare etmekteyim. Burada 20 ve 21 No.'da belirtilen koleksiyonlardan başka şu çalışma malzemelerini eklemiş ve umumi faydalanmaya hazır bulundurmaktayım:

a) Kendimin ve başkalarının banda almış oldukları Türk klâsik ve halk müziği.

b) Türk klâsik müzik plâkları (bunlar arasında İstanbul Konservatuvarları koleksiyonu).

c) Türk klâsik ve halk müziğine ait kitaplar ve notalar (bu arada "Türk musiki klasiklerinden" in tamamı).

d) Türk müziği kaynaklarının deşifresine mahsus çeşitli kartotekler.

e) Türk müzik eserlerinin çeşitli tercümeleri.

f) Türk müziğinden çeşitli transkripsiyonlar.

51) Neben den unter den Ziff. 49 und 50 aufgeführten Sammlungen haben Kurt und Ursula Reinhard in ihrer privaten Bibliothek verschiedene, in einzelnen Bereichen noch umfangreichere Kollektionen angelegt. Dazu gehören u.a.:

a) Tonbandaufnahmen.

b) Schallplatten.

c) Literatur in türkischer, deutscher u.a. Sprachen.

d) Noten (einschl. der Klassikerausgabe).

e) Mikrofilme und Photokopien zu alten Manuskripten (vgl. Ziff. 20).

f) Negative und Abzüge von Miniaturen mit Musikszenen aus alten Manuskripten (vgl. Ziff. 21).

g) Negative und Vergrößerungen von Schwarz-weiß Photos und Farb-Dias mit Musikern, Musikszenen usw.

h) Mehrere 16-mm-Schwarz-weiß- und zahlreiche Super - 8-Farb-Filme mit Musikszenen aus der Türkei, von verschiedenen Reisen.

49 ve 50 No.'larda belirtilen koleksiyonların yanında, Kurt ve Ursula Reinhard kendi kitaplığında çeşitli bazı sahalarda daha etraflı koleksiyonlar eklenmişlerdir. Bunlar arasında şunlar da vardır:

a) Plâk bantları.

b) Plâklar.

c) Türkçe, Almanca ve diğer lisanlarda yazılmış eserler.

d) Notalar.

e) Eski el yazmalarının mikrofilm ve fotokopileri.

f) Eski el yazması kitaplardaki müzik sahnelerini tasvir eden minyatürlerin negatifleri ve kopyaları.

g) Müzikkilerin ve müzik sahnelerinin vs. siyah-beyaz fotoğrafları ve renkli diyalari (slight).

h) Çeşitli seyahatlerde Türkiye'de çekilmiş olan müzik sahnelerinin 16 mm siyah-beyaz ve Super 8 renkli filimleri.

52) Zum Studium der türkischen Volks- und Kunstmusik, zur Herstellung von Tonbandaufnahmen, zur Sammlung von Schallplatten. Büchern, Noten und Musikinstrumenten, sowie für photographische und filmische Aufnahmen wurden folgende Reisen in die Türkei durchgeführt:

Türk klâsik ve halk müziği araştırmaları, bant tesbiti, plâklar, kitaplar, notalar ve müzik aletleri koleksiyonu vs. buna benzer fotoğraf ve film çekimi için Türkiye'de şu seyahatleri yapmış bulunmaktayım:

a) 1955 Februar bis Mia (Şubattan Mayıs'a kadar): Provinz (Adana ili).

b) 1956 Februar bis Mai (Şubattan Mayıs'a kadar): Verschiedene südliche Provinzen (çeşitli güney illeri).

c) 1963 März bis Juli (Marttan Temmuz'a kadar): Verschiedene Südpervenzen, Zentralanatolien, und vor allem östliches Schwarzmeer Gebiet (Çeşitli güney illeri, Orta-Anadolu, ayrıca Doğu Karadeniz Bölgesi).

d) 1964 August bis Oktober: (Ağustos'tan Ekim'e kadar). İstanbul, Konya, Ankara.

e) 1966 August bis Oktober (Ağustos'tan Ekim'e kadar): İstanbul, Bursa.

f) 1967 Dezember (Aralık): Mevlâ-Gedenkfeier Konya (Konya'da Mevlâna'yı Anma Töreni).

g) 1968 September bis Dezember (Eylül'den Aralık'a kadar): Provinz Sivas, artvin, vor allem Provinz Muğla (Sivas, Artvin, ayrıca Muğla illeri).

53 In der von Kurt Reinhard geleiteten Musikethnologischen Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin wurde ein "Schwarz-Punkt-Forschung" für die nächsten Jahre entwickelt. Danach soll in Forschung und Lehre die Musik des Vorderen Orients, speziell der Türkei in den Mittelpunkt gestellt werden. Eine Doktorarbeit aus dem Gebiet der türkischen Musik wurde bereits beendet, eine andere ist in Arbeit.

İdare etmekte olduğum, Freie Universität Berlin'in Müzikoloji Enstitüsünün Müzik Antolojisi kısmında gelecek seneler için bir "Ağırlık-Noktası-Programı" geliştirilmiş bulunmaktadır. Buna göre, Orta-Doğu müziğinin araştırılmasında ve eğitiminde, Türkiye'ye merkezi rolü verilecektir. Türk müziği hakkında doktora tamamlanmış olup bir diğeri üzerinde de çalışmaktadır.

(1) Paralelleri.

(2) Yansıtılması.

(3) Çalışmalar.

(4) Pratiği / uygulama.

(5) Görüşler / düşünceler

(6) İlâhî.

(7) Davranışı

Müzik Öğretimi ve Çağdaş Teknoloji*

● Ertuğrul Bayraktar

Yüzyılımızın ikinci yarısındaki hızlı teknolojik gelişmeler tüm dünyada düşüncenin değişmesine ve çeşitlenmesine neden olmuştur. Teknolojik gelişmelerin hızı düşlenemeyen bir düzeye erişmiştir. Bugün bulunan bir buluş yarın eskimekte, yerini daha gelişmiş bir buluşa bırakmaktadır. Buna bağlı olarak, kitle iletişiminin de büyük boyutlara ulaşmasıyla gelişen teknoloji, toplumları yeniden biçimlemeye başlamıştır.

Hızlı teknolojik gelişim her alanda olduğu gibi sanat alanını da yoğun bir biçimde etkilemiştir.

Bu etkileme sonunda sanat anlayışında ve estetik değerlerde önemli değişiklikler olmuş, hayatımıza girmiştir. Teknolojinin getirdiği yenilikler, kolaylıklar ve yüksek performans, bireyleri sanatı daha özgür yapabilir hale getirmiş, yeni yapıtların daha kolay ortaya çıkmasına ve çok çabuk hayata geçmesine olanak sağlamıştır.

Merkezî sanatsal yönlendirmelerin dışında, değişen sanat anlayışı ve estetik değerlerle birlikte yeni sanatsal üretimler topluma daha çabuk ulaşmaya ve tüketilmeye başlamışlardır. Serbest piyasa ortamında üretilen ve en son teknolojik olanaklardan da yararlanan yeni sanat üreticileri, merkezi planlamaya ve sınırlı bütçeye sahip kurumları, toplumu etkileme yönünden çok geride bırakmışlardır.

Gelişen teknolojinin en çok etkilediği sanat dallarından biri de müzik'tir. Bilgisayar teknolojisine paralel olarak bir gelime gösteren müzik dalında besteleme anından, seslendirmesine, kayıt edilmesine, basılmasına, çoğaltılmasına kadar her basamakta bu teknolojiyen yararlanılmaktadır. Geleneksel üretim biçimleri büyük anlamda değişmeye başlamış ve değişmiştir. Birçok ünlü müzisyen, besteci bu sistemlerden yararlanarak çalışmaktadır.

Bestecilik sınıfları "Bilgisayar Destekli" eğitim-öğretim yapmaya başlamışlardır. Combo orkestradan senfonik orkestraya, köy davulundan timpaniye, komalı seslerden tampere seslere, kilise orglarından tulum'a, zurna'ya, solo sesten büyük koroya ve uzayın tanımlanmasına kadar her türlü ses elimizin altındadır. Bu gelişmiş araçların üzerindeki hazır seslerdir. Yeni sesler üretmek isterseniz ses dalgalarıyla oynayarak istediğiniz sesi gerçekleştirmeniz olanaklıdır. İsteddiğiniz ritmi, nota birimlerini, nüansları ve benzeri müzik yazısını kullanarak çok kanallı kayıt yapılabilir, beğenmediğiniz yerleri silip düzeltebilir, sonsuz olarak deneyip değiştirebilirsiniz. Birçok olanaklarını burada an-

latamayacağımız bu araçlar herkesin alabileceği bir fiyata piyasada bulunmaktadır.

Geleneksel üretim biçiminin değişmesi, teknolojinin belirleyici olması kaçınılmaz görünmektedir. Bu durumda müzik eğitim ve öğretiminin de buna paralel olarak değişmesi gerekmektedir. Ancak incelediğimizde görmekteyiz ki, yurdumuzdaki hiçbir müzik eğitimi kurumuna bu teknoloji girmemiştir. Müzik eğitimi kurumları bu değişimin dışında kalmışlardır.

Amerikan Müzik Derneği tarafından yapılan bir araştırma Amerika'daki yönetimi açık olarak göstermektedir. Yapılan araştırma şöyledir: "Geçen yıl (1987) satılan 3.37 milyar dolarlık müzik aletlerinin 1.35 milyar dolarlık bölümü elektronik aletlerden (üçtebirinden çok), bunun 2.5 milyon dolarlık bölümü klavyeli çalgılardan ve 350.000 dolarlık bölümü ise sentesayzır'dan oluşmaktadır.1 Yurdumuzda da yaygınlığı hızla artmaktadır. Birçok gazetenin pazarlama şirketleri uygun taktitlerle yeni klavyeli çalgıları pazarlamaktadırlar. Tüm dünyada ve yurdumuzda yeni bir müzik anlayışına doğru hızla yol aldığımız açıktır. Müziğin her alanındaki müzik üreticileri bu değişmeye uygun olarak yeniden yapılanmışlardır. Yeni teknolojiyi ve endüstriyi dikkate almadan yaşamak, etkin olmak oldukça güçtür.

Sürekli hızlı gelişim ve değişim, çağımızın özelliğidir. Birkaç küçük örnek bile değişiminin ne denli büyük olduğunu göstermektedir. Geç kalmadan müzik eğitimi bu yeniliklerle donatılmalı, programlar bu düşünce ışığında desteklenmelidir.

Müzik eğitimi kurumlarına henüz girmeyen teknoloji ve teknolojinin getirdiği yenilikler, müzik öğretmenlerinin sayesinde ortaöğretim kurumlarında sınıflara yavaş yavaş girmeye başlamışlardır. Hem pratik yanı, hem de etkisi yüksek olan yeni klavyeli çalgılar müzik öğretmenleri tarafından kullanılmaktadır. Ancak gözlediğimiz kadarıyla eksik ve yanlış olarak. Bu doğaldır, çünkü el yordamıyla aldıkları çalgıları çözümlemekteyiler. Burada sorulması gereken önemli bir soru vardır: "Müzik öğretmenleri neden bu tür çalgılara yönelmektedirler? Bu tür çalgıların olanaklarının yüksekliği mi? Müzik öğretmeni olurken öğrendikleri çalgıları yeterince kullanamadıkları için mi? Ya da piyasanın, toplumun bir yönelişi olduğundan mı?" Bu üç soruyu teker teker inceleyelim:

1. Müzik teknolojisinin geliştirdiği klavyeli çalgıların ola-

nakları çok yüksektir.

Değişik ses rengi olanaklarının çok olması, ritim çalgılarını bünyesinde bulundurma, kolay ve zengin eşlik yapabilme olanakları son zamanlarda "sequencer"lı (kayıt yapabilme özellikleri) klavyelerin üretilmesi.

Müzik öğretmeni, bu olanakları kullanarak öğrencilerin ilgisini daha çabuk çekebilmekte, değişik özellikleri kullanarak dersi monotonluktan kurtarabilmektedir. Örneğin bir ezgiyi önce flüt sesi rengiyle, sonra org, sonra elektro-piyano vb. seslerle öğrenciye sunabilir. Aynı parçayı önce bir eşlikle sonra değişik bir otomatik eşlikle renklendirebilir. İsterse buna bir ritim ekleyebilir. İsterse yalnızca bir piyano ya da klavsen sesiyle eşlik yapabilir, çalabilir. Ya da daha önceden hazırlayarak kayıt ettiği parçayı sınıfta dinletebilir. Gelişen müzik teknolojisi çokrenkli bir müzik dersi için zengin olanaklar sunmaktadır.

2. "Müzik öğretmeni olurken öğrendikleri çalgıları yeterince kullanamadıkları için mi?" Bu soru yıllardır sorulan, mezun edip de sınıflara gönderdiğimiz öğrencilerimizden -öğretmenlerden gelen yoğun eleştirileri ve bizim de yakından izlediğimiz önemli bir sorunu kapsamaktadır.

Müzik eğitimcilerinin hemen hemen tümü okulda öğrendikleri ana çalgılarını sınıfta kullanmamaktadır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Yaylı çalgı eğitimi için sürenin kısa oluşu ve öğrencilerin gecikmiş yaşta (liseyi bitirdikten sonra) öğrenime başlamaları en önemli etkindir. Öğretmen okulları ve bu okullara bağlı müzik seminerleri de kapatıldıktan sonra öğrenim seviyesinin iyice düştüğü gözlenmektedir. Bazı çalgıların edinilme güçlüğü'nün olması da (örneğin viyolonsel) ayrı bir sorundur.

Yeterince (belli bir beğeni düzeyinde) çalınamayan çalgıyla öğrencilerin karşısında etkin olunamayacağı açıktır. Burada yaylı çalgılara ağırlık vermemizin nedeni, öğrencilerin çoğunluğunun yaylı çalgılar eğitimi yapmış olmasıdır.

3. "Toplumsal çok renkli klavyeli çalgılara yönelmesinden mi?" Herkesin alıp çalmaya çalıştığı, çocuklarına ders aldirmaya uğraştığı bu çlgılar, müzik öğretmene yeni bir talebi de getirmiştir. "Müzik öğretmeni bu çalgıyı öğretir mi?" Müzik öğretmeni çok yönlü bir yanı olan bu çalgılarla gelen talep üzerine eğitim öğretim yapmaktadır. Tamamen arz-talep sorunudur.

Çok belirleyici olmamakla birlikte bu talep müzik öğretmeninini bu tür klavyelere doğru yönlendirmektedir. Bir yönüyle de sorun ekonomiktir.

Burda müzik öğretmenin sanatçı kimliğinden de söz etmeliyiz.

Müzik öğretmenin, eğitimciliğinin yanı sıra sanatçı kimliği çok önemlidir. Müzik dersi bir sanat dersidir. Müzik öğretmeni sanatçı kimliğiyle öğrencilerini etkilemeyi başarmak zorundadır, çünkü bir anlamda sınıfta varoluşunun nedeni budur.

Müzik sanatı açısından (ki bu yalnızca müzik sanatı içinde kalmamalı, diğer sanatlara da uzanmalıdır) becerisi üst düzeyde olan ve kullandığı araç ve gereçlerle farklılığı

olan müzik öğretmeni öğrencilerinin beğenisini, hayranlığını kazandığı ölçüde sanat adına başarılıdır, etkindir, yol göstericidir. Özellikle müzik eğitimi kurumlarının olmadığı yerleşim bölgelerinde örnek alınacak, sorulara yanıt verecek, müzik sanatı adına elçilik yapacak kişidir müzik öğretmeni.

Müzik öğretmenin çevresinde etkili olabilmesinin önemli bir yolu, bir ya da bir kaç çalgıyı yeterince iyi çalabilmesine ve öğretebilmesine bağlıdır. Bir çalgının iyi kullanılmasının etkinliği tartışılmaz durumdadır. Müzik eğitiminin en önemli sorunlarından biri burada düğümlenmektedir. Müzik eğitimcisi hangi çalgıyı hem kendi müzik anlayışını yükseltmesi açısından, hem de gelecekte öğretebilmesi ve kullanabilmesi açısından öğrenmelidir?

Daha önce sözünü ettiğimiz teknolojik gelişmeyi de gözönüne aldığımızda yeni müzik öğretmeni modeli, teknolojinin olanaklarını üst düzeyde kullanan, yaratıcı bilgilerden yararlanarak kendine özgü niteliği olan bir müzik öğretmeni modelidir.

Bu modelin de temel çalgısı, tüm dünyada ve yurdumuzda çok ilgi gören klavyeli çalgılardır. Buna temel olarak da müzik öğretmenin öğreneceği temel çalgı, ana çalgı piyano'dur. Diğer çalgılara göre başlaması ve gelişmesi daha üst düzeydedir. Sabit perdeli bir çalgı olması, solfej, teori vb. gibi derslere katkısının üst düzeyde oluşu, sanat müziğini öğrenme açısından çok önemlidir. Bir de dünyanın yeni klavyeli çalgılara verdiği önem de gözönünde tutulursa, piyano çok avantajlı duruma geçmektedir. Bugün öğrencilerin azınlığı "ana çalgı" adı altında dört yıl piyano eğitimi görmektedirler. Diğer öğrenciler ise (ki çoğunluk) yardımcı çalgı olarak piyano öğrenmekte, bu ise anlayış (yardımcı çalgı) olarak ve içerik açısından istenilenin çok altında kalmaktadır.

Bu yeni klavyelerde eşlik probleminin çözülmesi için iki yıl okutulan armoni dersinin dört yıla çıkarılması ve bunun için de mutlak "Jazz" armonisinin okutulması ve geleneksel ve yeni teknolojinin getirdiği olanaklarla yaratıcılığın ve doğaçlamanın geliştirilmesi, okulda öğrendikleri sınıflarda yüksek bir yüzdede öğreten, yaşayan ve yaşatan bir müzik öğretmeni modeli oluşturacaktır.

Böyle bir müzik öğretmeni sınıfta, sanatçı - artist açıdan başarılı ve etkili yönüyle çağla beraber yaşayan bir öğretmen olacaktır.

Burada çağdaş teknolojinin yalnızca klavyeli çalgılar açısından bile ne kadar önemli değişiklikler yaptığını açıkça görmekteyiz. Diğer katkılarıyla birlikte düşünüldüğünde, yepyeni bir dünyayla karşı karşıya olduğumuz ve bu değişme gecikmeden kulak vermek zorunluluğumuz açıktır.

(1) Macintosh Dünyası, Ocak 1989, Sayfa 13.

* Bu yazı, Ertuğrul Bayraktar'ın "Ortaöğretimde Müzik Öğretimi ve Sorunları" başlığı altında yapılan toplantıya sunduğu bildiridir. Türk Eğitim Derneği'nin aynı adla yayınladığı kitaptan alıntılanmıştır. (Sayfa 161-165)

Deniz Ertan'la Söyleşi

● Söyleşen : Müfit Semih BAYLAN



Deniz ERTAN

1971 yılında İngiltere'de doğdu. Ankara Atatürk Anadolu Lisesi öğrencisiyken; Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Klasik Gitar Bölümünde yarı zamanlı öğrenci olarak altı yıl okudu ve 1991 yılında bu bölümden mezun oldu.

1987 yılında Çekoslovakya'da Stephan Rak'ın, 1990 ve 1991 yıllarında Fransa'da Jorge Cardoso, Javier Hinojosa ve Francisco Ortiz'in klasik gitar kurslarına katıldı. 1989 yılında Ortadoğu Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Eğitimliği bölümüne girdi ve 1993 yılında şeref öğrencisi olarak mezun oldu.

Halen, Ankara Sevdâ - Cenap And Müzik Vakti'nde ve Ortadoğu Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Müzik bölümünde klasik gitar öğretmenliği yapıyor. Bunun yanında, halen Ankara Devlet Konservatuvarında misafir öğrenci olarak Türk Müziği Tarihi, Divan Müziği Teorisi, Solfej, Armoni ve Kontrpuan derslerine katılıyor.

Atatürk'ün olağanüstü, çağdaş, ulusal ve evrensel görüşle önerdiği "müzik evrimi", tek-seslilik ve çok-seslilik konularında ve çeşitli müzik türlerinde nelerle karşılaşmıştır?

Günümüz Türkiye'sini 1920'li, 1930'lu yıllarla karşılaştırdığımızda, bugün müzik türlerinde çok daha büyük bir çeşitliliğin olduğunu görüyoruz. Daha çok "Geleneksel" Türk müziği ve Klasik Batı müziğinin söz konusu olduğu o günlerde, Atatürk -hepimizin bildiği gibi- müzik alanında da çağdaşlaşmayı benimsemişti. O'nun tutumu, bugün üzerinde yersiz bir biçimde fazlaca durulan "tek-seslilik-çokseslilik" tartışmasından uzaktı, çünkü böylesine farklı ve kendine özgü iki niteliğin, hele bir de ulusal ya da evrensel boyutlara ne kadar ulaşılabilirdiğinin belirlenmesinde bir ölçüt oluşturması beklenemez. Bu noktada asıl önemli olan, hem ulusal hem de evrensel olabilmeyi başaran çağdaş bir müzik türünün yaratılmasıydı; bu müzik türünde, Batı'nın klasik ve yirminci yüzyıl armonileri, müzik kuramları, Türk müziği motifleri, üslupları ve makamları, hatta ender de olsa modal müzik ve caz armonisiyle bile karşılaşılabilmekteyiz. İşte

tüm bu unsurlar ve nitelikler, bu müzik türümüzün daha "eklektik", çağdaş, hatta evrensel bir düzeye ulusalcı bir yaklaşımla birlikte ulaşabildiğini göstermektedir.

Evrensel müzik anlayışına ve biçimlere nasıl geçilebilir?



Deniz Ertan'a (sağda) ödül belgesini Trabzon İl Müze Müdürü Ayşe Sevim verdi.



Yiğit Aydın (solda) ödül belgesini Vali Yardımcısı Yusuf Ziya İnce'den aldı.

Öncelikle, "evrensel müzik anlayışı ve biçimleri" sözünü tanımlamak gerekiyor. Çeşitli dünya kültürleride doğan tüm müziklerin bir noktada birleşebildiği bir müzik anlayışının ve biçimlerinin olduğunu söylemek çok güç. Ancak, "evrensel düzeye" ulaştığını söyleyebileceğimiz müziklere baktığımızda -ki ben bu müziğin sanat yönelimli müzikler olduğu inancındayım- sadece kendi müzik kültürü ile sınırlı kalmayan, dış dünya ve kültürle de açılabilen, hatta oralarda araştırmalar yapan, ve sadece bugüne değil, uzun geçmişe dönüp bakabilen ve bu mirastaki birçok unsuru kullanabilen ve tüm bu unsurları uyumlu bir biçimde birleştirebilen bir müzik görüyorum. Ancak burada, bestecinin duygularını, düşüncelerini, amaçlarını ve iç dünyasını unutmamak gerekir, çünkü kabul etmek gerekir ki burada sözünü ettiğim tüm bu faktörler sanat eserlerinin oluşmasında ve doğasında önemli rol oynar. Demek ki, "evrensel müzik anlayışı ve biçimleri", daha çok bestecinin içinde büyüdüğü ve yettiği ortama, kişiliğine, görüşlerine, ilgilerine, onu etkileyen müzik tür ve biçimlerine ve bestecinin yukarıda sözünü ettiğim unsurları kendince uyumlu bir biçimde birleştirmesine bağlı birşey.

Türkiye'deki müzik dinleyicisini nasıl görüyorsunuz? Bu konudaki gözlemlerinizi nelerdir?

Türkiye'deki müzik dinleyicileri, müzik türlerinin çeşitliliğine bağlı olarak büyük bir çeşitlilik gösteriyor. Örneğin, kırsal kesimlerde yaşayan kişiler daha çok geleneksel müziklerin etkisindeyken, şehirlere gelip yerleşen halkın en çok tükettiği müzik, son yıllarda hızlı bir değişim sürecine giren popüler müzik. Kuşkusuz bunda, özel radyo ve televizyon kanallarındaki artışın ve müzik sektörünün büyümesinin büyük rolü var. Sanat yönelimli Klasik müzik dinleyicileri ise konser

salonlarının ne kadar az sayıda ve yetersiz olduğunu, (festival, konser, opera ve bale) biletlerinin çok kısa sürelerde tükenmesi ve konserleri çoğu kez ayakta seyrediyor olmaları ile açıkça belli ediyorlar. Klasik Türk müziği konserlerinde de bir artış gözlenmekte; ancak bu konserlerde icra edilen müziğin geçmişine ne kadar bağlı olduğu bir tartışma konusu. "Herşeye" rağmen diyebiliriz ki, son yıllarda Türkiye'deki müzik dinleyicilerinde izlenen değişim olumlu yönde. Bu değişim kaynağını, toplum içinde yaşayan bireylerin zevklerinden, yaşam tarzlarından ve yeni düşünüş biçimlerinden alıyor; yani müzik dinleyicileri tamamen toplumsal gelişmelere bağlı olarak kişiliklerini ortaya koyuyor.

Ödül sizin için sürpriz oldu mu?

Nimet Koray Müzik Ödülü -diğer iki arkadaşımı bilemiyorum ama en azından benim için- gerçekten sürpriz oldu. Konu oldukça genişti, zamanımız kısıtlıydı ve yarışmaya göndermiş olduğumuz yazıda bazı eksikliklerin olduğunu biliyorduk; yani araştırmamızı Trabzon'a gönderirken, içimiz çok da rahat sayılmazdı.

Önümüzdeki yıllarda katılmayı planladığınız yarışmalar var mı?

Türkiye' müzik araştırma yarışmaları ne yazık ki çok ender olarak düzenleniyor. Bu yüzden, kesin olarak "şu ya da bu yarışmaya katılacağım" diye birşey söyleyemiyorum. Umarım, Nimet Koray Müzik yarışması gibi daha birçok müzik-araştırma yarışmaları olur da, Türkiye'deki son derece boş müzikoloji alanı büyür, yükselir. Bu noktada, size, "Mavi Nota" Müzik dergisine, tüm çabalarınız, misafirperverliğiniz ve de bu kadar değerli bir jüri ile böylesine ciddi bir yarışma düzenlediğiniz için teşekkür etmek istiyorum.



Cem Soydemir (solda) ödül belgesini Vali Yardımcısı Sabri Arkan'dan aldı.



Yarışmanın diğer finalisti olan Safa Olgun (solda), teşekkür belgesini, F. E. F. Müzik Bölümü Başkanı Sabri Yener'den aldı.

ÖDÜLÜ KAZANAN TEZ'DEN

"Kültürün Çoksesliliği Eşiğinde Ezgisel Çirpinişlar

Müzik üzerine başlatılmış uzun yıllar süren bir tartışmanın sonunda, öylesine ilginç bir noktaya gelindi ki, hangi yönü seçeceğimize bir türlü karar veremiyoruz. Türkiye'nin zengin bir müzik geçmişi var, yine de yıllarca süren kimliğimizin saptanması ve Batılılaşma süreçleri, müzik alanında çeşitli tartışmalara yolaçagelmiş. "Teksesli" müziğimizi, batılılaşma adına çeşitli biçimlere sokmuşuz. Doğulu yönümüzü dışlayıp, batılı bir kimlik geliştirmeyi denemişiz. Tam anlamıyla doğru olmasa da, kimi belirleyici düşünüş biçimlerine damgasını vurmuş bir görüş bu. Gerçi bu tartışma, bir anlamda müziği aşan, bir anlamda da müzikte yansımalarını bulan bir tartışmaydı. Hangi tarihsel dönem kesit alınırsa alınsın, şu soru yanıtlanmaya çalışıldı: "Neredeydik ve nereye gidecektik?". Aslında, öyle ya da böyle, insanlık tarihinin hemen hemen her kültüründe ve bütün zamanlarda, insanların aklını kurcalamış bir soru olmalı bu. Başka türlü olması da pek beklenemezdi; belirsiz bir yerden gelip, yine belirsiz bir yere yönelip durduk dünya tarihinde. İnsanlığın temel uğraşı da, sanki bu belirsizliği çeşitli biçimlerde anlamlandırmak oldu. Müziği bu anlamlandırma uğraşından uzak tutmak ise, oldukça güç olsa gerek. Hatta biraz ileri gidip, müziğin insana ait temel bir özelliğinin, iletişim kurma özelliğinin en ileri düzeylerinden birisi olduğunu söylemek pek de yanlış olmaz. İletişimin temel yönelimi ise, anlam yapıları kurmaktır. Yani, belirsiz olanı belirli kılmaya uğraşırız

bir bakıma. Müzik ise, soyut olmasına karşın, evrenselleşmeyi en iyi biçimde başarabilmiş dillerden, iletişim sistemlerinden birisidir. Dünya üzerindeki bütün kültürlerde varolması ise, müziğe verilen önemi yeterince açıklıyor. Hatta, yalnızca bir "değer" olmasından öte, belirli toplumsal işlevler içerdiğini de gösteriyor.

Dünya üzerinde çeşitli diller ve farklı iletişim biçimleri bulunur. Yapılarına, kuruluş özelliklerine ve biçimlerine karşın, birinin diğerine göre üstünlüğünden söz etmek ne denli güçse, müzik için böyle bir karşılaştırma yapmak da aynı ölçüde yanlış olur. Hele yeniliklere, katılımlara açık bir "dil" olması, müziği daha da önemli bir hale getirir. İşte böyle bir ortamda, kültürlerin "çoksesliliğinde", bir tekselelik/çokseslilik tartışmasının yapılması ne denli anlamlı olacaktır? Türkiye tarihinde, bu tür tartışmalara çok fazla rastlanmıştır. Ancak yıllar sonunda, gerek Türkiye'nin gerekse Dünya'nın gelmiş olduğu nokta, bu tür tartışmaların artık geride bırakılması gerektiğini gösterdi. Buna karşın, belli belirsiz bahsettiğimiz bir özelliğin bu konuda kimi açıklamalar getirebileceğini düşünüyoruz. Müziğin evrensel bir dil olduğunu söyledik. Müzik temelde, "psşik" bir olgu görünümündedir. Sözgelimi, bilmediğimiz bir kültüre girdiğimizde bu kültürün çeşitli özelliklerinin ruhsal dünyamızı etkilemesi kaçınılmazdır. Diğer bir deyişle, ifade etmeye çalıştığımız müziğin bu anlamdaki evrenselliğidir. Ancak, konumuz gereği başka bir evrensellik boyutunun tanımlanması gerekiyor.

Bunun için dünyada yaygınlık kazanmış hayat biçimi şu veya bu şekilde "Batılı", ya da daha yerinde bir deyişle, dünya kültürlerinin köktenci etkilenmesi Batı yönelimli. Her ne kadar karşılıklı bir etkileşim söz konusu olsa da, yaygın olan tarz "Batılı". Dünya üzerinde gündeme gelen

Bunun için dünyada yaygınlık kazanmış hayat biçimi şu veya bu şekilde "Batılı", ya da daha yerinde bir deyişle, dünya kültürlerinin köktenci etkilenmesi Batı yönelimli. Her ne kadar karşılıklı bir etkileşim söz konusu olsa da, yaygın olan tarz "Batılı". Dünya üzerinde gündeme gelen



Deniz Ertan, gitarı ile seslendirdiği melodilerle Ayasofya Müzesi'ni dolduran davetlilerin ruhunu fethetti.



Ödül töreninin ardından, dostlarımızla Ayasofya Müzesi'nin önünde birlikte

evrensellik anlayışının temel normları batılı olduğu için de, bunun müzikte yansımalarının bulunması kaçınılmaz. Bu durumun kökenleri üzerine yapılacak bir tartışma, çeşitli çözümleme düzeylerini açığa vurabilir. Ama şimdiki sorunumuz bu değil. Çalışmamız açısından yalnızca şu saptamayı temel alıyoruz: "Müziğin dünya üzerindeki evrenselleşmesi ya da evrensel müzik, batı normlarını içerir." Yine de bunu, bir tür tek-boyutlulaşmaya yönelme olarak düşünmememiz gerekir (en azından müzik anlamında böyle). Çünkü bir dil veya toplumsal bir olgu olmanın ötesinde, müzik bir anlamda "kişisel", yani bir sanat ve kaynağı da yaratıcılık. Bu nedenle, "toplumsal bir aktör" olsa da sanatçının kişisel yaratımı ön planda. İşte bu aşamada, geliştirilmiş ve geliştirilecek kimi biçimler ya da sistemler, yaratıcının kişisel anlamlandırma yapılarına ulaşmasını olanaklı kılabilir. Farkında olmadan, müziğin başka bir özelliğine değinmiş olduk. Gerçi bu, belki bütün sanat biçimleri hatta bütün diller için zorunlu bir özellik: "Anlaşılar kılınmak" ya da belirli anlam yapılarıyla örtüşmek. Bu durumda, belirli ölçütlerin belirli kural kümelerinin geliştirilmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla kültürlerin "çoksesli" ortamında, kimi normların temel alınması ve yerel kimlikler tarafından içselleştirilmesi bir anlamda zorunludur da. "Çokseslilik", tanımı gereği çeşitliliği içerir, ama kimi iç dinamikler bulunur. Bazen kültürlerin etkileşimi çatışmalara da yol açabilir.

Nasıl olursa olsun, her türlü etkileşim "çokseslilik" adıyla atılmış bir adım olacaktır. İşte Türkiye'de yapılan tartışmaların bu çizgide yeniden ele alınması bize daha anlamlı görünüyor. Kimliğimizi evrensel boyutlarda tanımlamayı istedik belki, ama müzik üzerine yapılan tartışmalar kimi yanlış anlamalara neden oldu. Batılılaşma yolunda, "doğulu" yönümüzü inceltmeyi denedik. Oysa, zaten "çoksesli" bir ortamda bulunuyorduk. Yapılması gereken belki de batılı olmaya çalışmaktan çok, evrensel ölçütlere açık olmak ve bize kalan kültürel mirası evrensel bir dilin iç dinamikleriyle bütünleştirebilmek olmalıydı. Bunun yapılmaya çalışılmadığını söylemiyoruz, ama sanki Türkiye'de bir kopukluk yaşandı sürekli. Daha önce de söylediğimiz

gibi, çatışmalar kültürün "çoksesliliğini" olumlu yönde etkileyebilir. Ancak, sağlıklı bir iletişim zemininin kurulması da zorunludur. Belki, Türkiye'de yaşanan belirsizliklerin nedenini bir tür ortak bir dilin kurulamayışına bağlamak mümkün olabilir. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde, ulusal ve evrensel ölçütlerin oluşturulması ve bütünleştirilmesi sorunlarına değineceğiz."

Cem SOYDEMİR

1967 yılında Ankara'da doğdu. Orta öğrenimini Ankara Namık Kemal Ortaokulu'nda, lise öğrenimini Ankara Anıttepe Lisesi'nde tamamladı. 1983 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mühendislik Fakültesi



Jeoloji Mühendisliği Bölümüne kayıt oldu. 1986 yılında bu bölümden ayrılarak O.D.T.Ü. Fen - Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümüne girdi. 1991 yılında bu bölümden mezun olduktan sonra 1991 - 92 öğretim yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı bulunan iletişim Ana Bilim Dalı'nda yüksek öğrenimine başladı. 1993 yılında İletişim Ana Bilim Dalı'nın farklı bölümlere ayrılması sonucu, "Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı'na kayıt oldu. Yüksek lisans öğrenimine halen tez aşamasında devam ediyor. 1992 yılında, halen görevini sürdürdüğü, Türkiye Anayasa Mahkemesi'nde mütercim - tercüman olarak çalışmaya başladı. Bu süreç içinde, İstanbul Üniversitesi Anayasa profesörlerinden Prof. Dr. Bakır Çağlar önderliğinde Anayasa Mahkemesi bünyesinde kurulacak olan Araştırma Merkezi'nin hazırlık çalışmalarında yer aldı. Ayrıca, TÜBİTAK bünyesinde yayınlanan Bilim ve Teknik Dergisi için telifli makale çevirileri yapmakta. 1989 - 90 öğretim yılında kurulan O.D.T.Ü. Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü'nde başlamış olduğu kuramsal ve uygulamalı müzik eğitimini, halen kendi çabalarıyla sürdürüyor. Ayrıca, müzik tarihi konusunda yayınlanmış bir makalesi bulunuyor.

Yiğit AYDIN

1971 yılında Erzurum'da doğdu. 1989 yılında Ankara Atatürk Anadolu Lisesi'nden mezun oldu. Bu okulda öğrenci iken, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kompozisyon bölümünde yarı - zamanlı öğrenci olarak girdi. Bu bölümde altı yıl okuduktan sonra 1992 yılında mezun oldu.



Halen Orta Doğu Teknik Üniversitesi Makina Mühendisliği Bölümü son sınıf öğrencisi.

Bunun yanında, özel olarak solfej, piyano ve armoni dersleri veriyor. Çok iyi derecede İngilizce ve iyi derecede Fransızca biliyor. Şu anda Ankara Devlet Konservatuvarı'nda misafir öğrenci olarak, armoni, kontrpuan ve kompozisyon çalışmalarını sürdürüyor.

"GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'SİNDEKİ MÜZİK TÜRLERİNİN ULUSAL ve EVRENSEL ÖLÇÜTLER AÇISINDAN DURUMU"

● Sefa OLGUN



Sefa OLGUN,

1956 Gümüşhane doğumlu. İlk, orta ve lise öğrenimi Trabzon'da, Yüksek öğrenimini ise Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümü'nde, Lisans tamamlamayı ise K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde yaptı.

Milli Eğitim Bakanlığı bünyesindeki çeşitli okullarda Müzik Öğretmenliği yaptı. K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nün açılmasıyla birlikte, halen "Öğretim Görevlisi" olduğu Müzik Eğitimi Bölümü'nde görev aldı. Anadol-Keman, Müzik Biçimleri, Çalgı Bilgisi ve Eğitim Müziği, Toplu Çalma derslerini yürütüyor.

1992 yılında Adana Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Merkezi'nce düzenlenen "Türkiye'deki Müzik Türlerinin Geleceği" konulu senpozyuma aynı adlı bildiriyle yine 1993 yılında K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nce düzenlenen "I. Ulusal Müzik Eğitimi Senpozyumu"na, "Çağdaş Keman Eğitiminde Geleneksel Türk Müziği Motiflerinden Yararlanma" konulu bildiriyle katıldı.

ÖNSÖZ

Günümüz Türkiye'sindeki müzik türlerin ulusal ve evrensel ölçütler açısından durum değerlendirmesini yapmak kolay gibi görünüyorsa da, aslında kapsamı çok geniş olan bir konudur, işin tarihi, sosyal, kültürel... boyutları da vardır.

Geleneksel kalıplara bağlı olan toplumlarda görünen "duygusal (gelenekçi) şartlanma", yeni çağdaş değerlerin oluşmamasında veya geç oluşmasındaki en önemli nedendir. Tarih boyunca tüm dönemlerde bu böyle olmuştur.

Ancak, sanat ve teknolojinin çok ileri düzeye vardığı günümüzde önemli olan, en son teknolojinin kültürünü de oluşturabilmek ve yaratabilmektir.

Toplumun çağın getirdiği hızlı ve karmaşık ama kollektif yaşama biçimine uyumu, teknolojiyi "satın alarak" değil, teknolojiye "sahip olmak"la, teknolojiye "sahip olmak" da ancak o teknolojiyi kullanabilecek "kültürel görenek"le mümkündür.

A. SANAT

1. Sanat

"Sanat, toplumsal gerçeklerden kaynaklanan, bu gerçekleri yansıtan, yönlendiren, toplumların dengeli gelişmesine katkıda bulunan bir kültürel öğedir. (1)

Sanat toplumları yönlendirdiği, bilinçlendirdiği, biçimlendirdiği gibi bireyleri de yönlendirir, bilinçlendirir ve biçimlendirir. İnsanlık tarihi boyunca her çağda ve uygarlıkta, yukardaki tanıma yönelik algılanmış, içinde bulunduğu dönemin sosyal, siyasal, bilimsel ve teknolojik gelişmelerinden etkilenmiş dolayısıyla çağının bir tür "yo-

rumcusu" olmuştur.

Sanat, dış dünyasına kendisi ile ilgili estetik duygular bilgileri verir ve aradaki etkileşimi sağlar. Bu etkileşim sanatçıyı tekrar harekete geçirir, yeni üretimlerinin nedeni olur. Yeni üretimler ise kendi çağını yansıttığı gibi, toplum için ileriye dönük işaretler verir.

Aristo kuramında, sanat yapıtlarının, aslında bilgi edinmeye yönelik olduğunu söyler. Çünkü izlerken, dinlerken alınan her şey öğrenme amaçlıdır. Öğrenme de insan beyninin en önemli aktivitelerinden biridir. Öğrenme sırasında ulaşılan doyum, aynı zamanda sanat eserini algılamak da duyulur. Sanatın her türünde ve seviyesinde, sanatsal yoğunluk karşısında uyarılan öğrenme güdüsü izleyici-dinleyiciye mutluluk verir.

"Çünkü sanat yapıtı kendine özgü mantığı olan ve çeşitli düzeylerde organize olmuş motiflerin iç yapısal özelliklerine sahip bir üründür. Üstelik sanatçı da bize öyle kolay çözüm yolları açan değil, işin nereden kalkmış, nereye gelmiş olduğunu belirtmeyendir. Sanat yapıtı, gerçekten büyükse, nesnelerin karmaşık durumu içinde yaşamdan daha iyi, daha inandırıcı, daha uygun anlamlar çıkarmamıza yardımcı olabilir. (2) Daha iyi, inandırıcı ve uygun anlamlar ise sanatın estetiği içinde saklı anlamlardır ki bu nedenle de kavrayabilmek için öğrenme çabası gerekir.

"Sanat aynı zamanda bilimle de alakalıdır." Bilim doğal ve toplumsal olguların dayandığı yasaları, bulgulamaya ve olayları açıklamaya çalışırken, sanat, biçimleri bulgulamaya çalışır. Çünkü sanatta belli kuramlara ve modellere uyma zorunluluğu yoktur... Bilimde gerçekler, kavramlar aracılığı ile yorumlanırken, sanatta yorumlama daha

çok duyulara ve sezgilere dayanır. Bilimde aranan şey doğruluktur. Bu nedenle bilimde duygulara yer yoktur; bilim tamamen akılcı ve mantıksal olmak zorundadır. Oysa sanat yapıtında gerçek kadar güzelliğe de yer vardır. (3)

Bilim ve sanat, amaçları aynı olmakla birlikte sonuçta, farklı yaklaşımlara sahiptirler ama birbirleriyle iç içe ve birbirlerini tamamlayıcıdır. Bilimsel açıklaması yapılabilen her ses yığınının müzik eseri olamaması veya olması gibi.

Sanatın bilimle olan ilişkisinin bir diğer tarafında, sanatın öğretimindeki "metodoloji" oluşturur. Sanatı öğretmenin pedagojik noktası metod'dur ki bu da kesin ispatlar sonucu ulaşılmış, tanımı yapılmış ve sanatın estetiği ile buluşturulup kurallaştırılmış bir ilişkidir.

İnsanla çevresi arasında sürekli bir dengenin varlığından söz edilemez ama sanatın gücü ve insanın duyarlılığı ile dış dünyayı (çevreyi), bir noktada kesiştirebiliriz. Bu nokta da sanatın kendisi vardır. İnsanın ve çevresinin değişken ve gelişken yapısı, kesişmeyi her zaman daha ileriye ittiğinden sanat, geçmişte olduğu gibi gelecekte de olacaktır.

Sanat insanla dünya arasında "daha derin" bir ilişkiyi açığa vurur ve sanatın görevi tek bir tanımla açıklanamaz. Birçok değişik ihtiyacı karşılamak zorundadır. Sanatın başlangıçtaki görevleri ile şimdiki görevi aynıdır ancak, tarihsel süreç içindeki toplumsal değişimler kendi sanatlarını yaratmışlardır.

Sanata her dönemde insan, aynı duyarlılıkla yaklaşmış ve bu ihtiyaç hiçbir zaman sönmemiştir. İnsan görmediğini, duymadığını ve yaşamadığını, başka biçimlerle (sanat yoluyla) hep yaşamak istemiştir. Sanatın etkileyici, büyüleyici gücü ise insanı kendine çekmiş, konuyu bile bile antik tiyatro sahnesinde oyun izletmiş, en modern sahnelerde konser dinletmiştir. (4)

2. Sanatçı. Alıcı.

Sanatçı da elindeki gerçeklere, kendi sanatı doğrultusunda dışsal biçim veren, yaşantıyı yakalayıp tutan, onu belleğe, belleği anlatıma, gerçekleri de biçime dönüştüren olacaktır.

Sanattaki yaratıcılığı, daha önceden kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde, deneyimler, yeni düşünceler ve yeni ürünler ortaya koyabilme yetisi diye ifade etmek mümkündür. (5)

Sanatçının tüm çabası, duygularının aktarımını seçtiği dille (müzik, resim vb...) yaparken, o dilin estetiğini ve tekniğini kendi duyarlılığı ve üretme gücüyle birleştirip "alıcıya" ulaştırmaktır. Bu duyuşsal duyarlılık sanatçı ile sanatçı olmayı birbirinden ayırır.

Sanatçı eserlerini başka düşünceler, başka bilinçler, yani insanlar için yaratır. Onlara kendini anlatmak ve onları etkilemek için yaratır. (6) Bunu yaparken de en büyük esin kaynağını içinde bulunduğu zaman ve önceki zamanlardaki değerlerle, geleceğe ilişkin sezgileri oluşturur.

Sanatın ve onun üretici olan sanatçının karşısındaki üçüncü öge ise, "alıcı" diyebileceğimiz seyirci, dinleyici, okur, vb... dir. Sanatçı eserini içinde bulunduğu toplumun kültürel koşullarında hazırlar ve alıcıya sunar. Ancak burada önemli olan sanatın kendisidir. (Onun içindir ki bir yapıt belirtilirken, önce yapıtın adı, sonra (bestecisi, icracısı) ve en son konser salonu yazılır.)

Mozart bir parçasını melankoli olarak adlandırdığında, melankoli duymam gerekli değildir. Hiçbir şey duy-

mayabilirim ya da kendimi yorgun yahut sarsılmış hissedirim; ama bu durumları müziğe yüklemem kendim herhangi birşey hissedeyim ya da hissetmeyeyim, daha çok parçayı melankoli olarak tanırım (7). Sanat eseri sanatçının duygu ve heyecanlarını dile getirmekle kalmayıp, aynı zamanda bu duyguları, seyirciye, dinleyiciye de taşır. Bu da yaratıcı ya da seçirciden çok, sanat eserini belirleyen bir özelliktir. (8)

3. Sanatın Algılanması.

Sanatçının ürettiği eserlerde duygularını dile getirdiğini anlamak kolaydır. Ama sanat eserinin aynı şeyi nasıl yaptığını anlamak zordur. (9) Sanatçı üretimini ortaya çıkarıp izleyici-dinleyiciye ulaştırdıktan sonra, izleyici-dinleyicinin algılaması nasıl olacaktır? Algılama psikolojik etkilerle mi yoksa sanatın estetiği ile mi olacaktır? Bir sanat eseri etkilerinden ötürü duygu ve heyecanla ilgili olabilir. Bu sanat eserinin izleyici-dinleyici diyebileceğimiz üçüncü öge üyelerinin üzerindeki psikolojik etkidir. Yani bir sanat eserinin mutsuzluk verici olduğunu söylemek, onu gördüğüm, okuduğum ya da duyduğum zaman mutsuz olduğumu söylemek demektir. (10)

Fakat sanatın estetik (teknik, güzellik, etkililik...) tarafını kesinlikle gözardı etmemek gerekir. Estetik sanatçının "sanat" adına koyduğu "nitel özellik"tir.

Sanatta, algılama yoğunluğuna ulaşmak, önce sanat yapıtının estetik yönünü algılamak ve duygu yoğunluğuna ulaşmakta mümkündür. Tersî düşünülüğünde yani duygu yoğunluğuyla algılanmaya çalışılan sanat yapıtının bıraktığı etki sığ olacak, boyutsuz kalacak sanatın mesajına ulaşamayacaktır.

Sanat kendisiyle izleyici-dinleyici arasında bir etkileşimdir. Ama bu etkileşim ne kadar derin, dramatik özelliği ile de düşündürücü ise o kadar anlamlıdır. Tek boyutlu anlatımı tanımlamış olması ise, sanat eserinin estetik yönünden çok ustalık ya da kendi "özel değeri" olabilir, sanat değeri ise tartışılabilir.

4. Sanat Eseri

Sanat bizi, insanın etkinlik dünyasından, estetik coşkunluk dünyasına taşır. Estetik coşkunlukta ise sanat, sanatçı ve izleyici-dinleyici kendine özgü bir tavır içindedir. Bu tavır derin ve özel anlamı olan bir tavidir. Kendi içinde amaçlı ve anlamlıdır.

Aşağıdaki alıntı bir sanat ürününü, sanat kılan ilkelerdir ve sanatın ilkeleridir.

1. Bir sanat ürünü tasarlanarak üretilmiş olmasına karşın, tam tasarlanarak üretilmiş ürünlerde var olan kullanımlı işlevi özelliğini aşan, estetik adı altında toplayabileceğimiz bir işlevle yüklü olup, bu işlev sanat ürününde "birinci işlev" dir.

2. Sanat Ürünleri

a) Sanatçı tarafından üretilen,

b) Tek bireyden büyük insan topluluğuna kadar uzanan bir yelpaze içinde sunulan,

c) Yaratılan ürünün içinde bulunduğu alanın (Sanat alanının) ön geçmişinden o ürünün üretildiği ana kadar kanıksana gelmiş ve bir toplumsal uzlaşma ile kabul edilmiş "kendi malzemesi" ile çalışan,

d) Üretildiği andan sonraki süreçte kendisine yönelik olarak oluşmuş beğeni içerikli ilginin, temel olarak başka bir içeriğe, örneğin kârlılığa, maddî bir faydalılığa, bir mal-

zeme olarak kullanılabilirliğe vb. gibi dönüşmeyip, yalnızca "güzelliği" kapsayan beğeni içerikli kaldığı,

e) Kendi alanında üretilmiş, kendisinden önceki tüm ürünlerde ulaşılmış en son teknik düzeyi üstünde taşıdığına dair ipuçlarına sahip ve söz ü edilen düzeyi aşma özelliği (yeterlilik/özgünlük) gösteren,

f) Temel kaygısı, malzemelerin "güzellik için organizasyonu" olan,

g) Son derece "özgür" bir çalışma sonunda üretilmiş ürünlerdir.

3. İkinci varsayımın ışığında, sanatın malzemeleriyle çalışılarak üretilmiş tüm ürünlerin sanat ürünü olmadığı söylenebilir. Bu tür bir çalışma ile üretilmiş bir kısmı estetik/sanatsal niteliğe sahip, bir kısmı ise estetik/sanatsal niteliği taşıyan ne var ki asıl olarak başka türden nitelikleri içinde barındıran, sanat ürünü "olmayan" ürünlerdir.

4. Sanat ürünleri, üreticisiyle (sanatçı) ele aldığı konu arasında kurduğu bağlantılardan bağımsız olduğu söylenebilecek bazı başka anlamları yüklenirler. Bu tüketicinin (ürünü algılamaya, yorumlamaya, dinlemeye, yargılamaya vb. yönelimi) kendi bireysel bilinçliliğine bağlı değerler ile sanat ürününün biçimini oluşturan malzemelerin göndermelerde bulunabildiği değerler arasındaki ilişki ve değerler örtüşmesi biçiminde oluşur. sanat ürünlerinin yenden üretilebilmelerini ve sürekliliğini sağlayan özelliği buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü bireysel bilinçliliğe bağlı değerler sürekli bir çeşitlilik içermektedir. (11)

Bell'e göre; bir sanat eserinin oluşması için, bir biçim ve renk duygusuyla üç boyutlu mekân bilgisinden başka bir şeye ihtiyaç yoktur. Yaratılmış olan en etkin biçimler üç boyutlu oldukları için, birçok büyük sanat eserinde boyutlar temel alınmış ve kullanılmıştır. Bir köprü veya koniyi düz birer örnek olarak görmek onların anlamlarını alçaltır.

Roman Ingarden ise konuya daha pratik açıdan yaklaşır ve sanat eserinin özelliklerini şöyle sıralar:

1. Sanat eseri, izleyicinin emfirik (tecrübeye dayanan) deneyimlerinin ya da onunla zihinsel alışverişinin sonucunda oluşmuş bir ürün değildir. Bu nedenle sanat eseri zevk ve eğlence kategorisine ait değildir.

2. Sanat eseri zevk ve eğlence aracı değildir. Bu nedenle de, eser, zevk uyandırmak ve eğlendirmek için yapılmaz.

3. Eserin izleyici-okuyucu-dinleyici dışında salt kendine özgü "sanatsal özellikleri" vardır.

4. Onun varlığı, yalnız ve yalnızca, bir eser olabilme koşullarına sahip olmasındandır.

5. Sanat eseri bir kültür ürünüdür. Ancak kendine özgü özelliklerinden dolayı, diğer kültürlerde farklılıklar gösterir. (12)

Sanat eseri rastlantılar sonucu ortaya çıkmaz. İlgili sanat dalının estetik, teknik, duyuşsal özelliğiyle birlikte, bilinçli bir tasarım sonucu üretilir.

Sanat eserine nitelik kazandıran en temel öge, oluşumundaki öz-biçimdir. (öz'e içerik de denebilir). Biçim, ilk duyulan, ilk görünen, algılanandır. Öz ise biçimin içindeki gerçek değerdir. Bir gerçek değer ikinci ögeyle birlikte tamamlanır, anlam kazanır. Bir sanat eserinin niteliği, bu iki ögenin anlam yoğunluklarının gücüyle ölçülür.

Öz ve biçim yoğunluğunun kavranması ise ancak "eğitim" sonunda ulaşılan belli bir bilgi ve birikimle olur ki bu

da algılamanın düşünsel etkinlik haline gelmesi demektir.

4. TOPLUM ve SANAT (Folk Sanatı, Popüler Sanat)

Sanatsal biçimlerin belli bir beğeni, inanç, coşku ya da kısaca "duyuşsal bir haz vesilesi" olduğu koşullar her çağda ve her yerde aynı değildir. (13)

Kırsal kesimler anonim beğeni ölçütleri oluştururken kentsel kesimde de bireysel beğeni ölçütleri oluşmuştur. Her iki ayrı yaşayış biçimi onların sanatlarını da biçimlemiş, dünyanın her yerinde aynı özellikler göstermiştir. "Kırsal kesim ortamı içinde özel bir dinleyici ya da seyirci için değil, herkesin sanat yapma etkinliğine katılmasının, başka bir deyişle, anonim bir etkinlik olan folk sanatının yanı sıra, kentlerde yarı eğitim görmüş, kitle davranışı gösteren kalabalığa sunulan güdük ya da yarı sanatsal bir etkinlik olan popüler sanat ortaya çıkmıştır." (14)

Folk sanatı, ait olduğu toplumun tüm gelenek, görenek, kısaca yaşam biçimini, kültürel yapısını, hatta coğrafi ve tarihi konumunu yansıtır, kuşaktan kuşağa aktarılacak gelen, o toplumla ilgili bütün kültürel değerlerin bütünüdür, geleneksellik özelliği gösterir.

Özellikle hızlı iletişim çağından önce, içe dönük toplumsal yapıların (kır, kör toplumu), bireysellikten uzak, birlikte oluşturdukları ve yaptıkları, sanatçıları da, bireyden çok halkın kendisi olan (bireysel üretimi az olan) folk sanatı, en yalın en sade anlatım tarzına sahiptir.

Kitleyle ilişkili sanatsal nitelikteki olguların bağlı bulunduğu toplumsal, ekonomik, kültürel koşullar, bu olguların tümünü folk sanatı adı altında toplamama olanak verir. Folk sanatı deyimi bir kavram olarak, kent, kasaba ve köy ortamında oluşturulan biçimsel, seyirlik, görsel değerlerle müzikol değerlerin tümünü kapsar. (15)

Kırsal kesimdeki yaşantı toprağa dayalı olduğu ve yaşantının devinimi statik ve ağır olduğu için, folk sanatındaki gelişmelerde ağır olur. Sürekli yaşanan teknolojik hareket ve gelişmeyle, toprağa ekilen hasatın ve çiftliğin her yıl aynı şekilde tekrarlanması, ilgili toplumlardaki kültürel-sanatsal gelişmeleri de etkileyecektir.

Folk sanatının üretimi bir kişiye de ait olabilir, ama taşıdığı değer toplumsaldır, düşünce bireyin düşüncesi olmakla birlikte toplumun değer yargılarını ve ruhsal durumunu yansıtır.

Popüler sanatın özelliği ise, yarı eğitim görmüş ve kentsel ortamda kitle davranışı taşıyan ya da temsil ettiği kalabalığa sanatsal ya da sanatsal olmayan bir ürün sunmaktır. (16) Popüler sanat kitlenin veya kent ortamının yaygın yığın sanatıdır. tümüyle pasif ve üretilenin dışında belirgin talepleri olmayan alıcı bir kitlenin söz konusu olduğu popüler sanatta, kendi içine dönük olan folk sanatının karşısında, dışa dönük, bireysel üretimlere yönelik yaygınlığı olan ama yüksek sanat değerinden çok anlık beğenilen karşısında etkili olan özellikler vardır ve toplumun sosyolojik açıdan değerlendirilebilmesi için ipuçları verir.

Popüler sanatın doğmasında ve yaygınlaşmasında kentin, dinamik ve karmaşık yaşantısının vurgulanması popüler sanatın önemli karakteridir. Dinamik ve karmaşık yaşantı, popüler sanatta ya da yansıtmaya ya da tepkisel biçimde olur, gelişmeler ise süratlidir.

B. TÜRKİYE'DE MÜZİK

1. Geleneksel Müzik

2. Popüler Müzik

Türkiye'deki geleneksel müziği, kültürün "pop"laşmasıyla birlikte popüler müziğe bağlamak gerekmektedir. Bu nedenle de geleneksel müzik tam anlamıyla çağdaş ve yaygın boyut kazanmadığı ve uluslararası olamadığı için bugünkü yerini popüler müziğe olduğu gibi bırakmıştır. Geleneksel müzik ve ardından Türk popüler müziğinin (bugünün koşullarında) bir arada düşünülmesi gerekmektedir.

Bu yazıda geleneksel müziğin en temel sorunlarına değinilmiş, çözümsüzlüklerinin bir kısmı belirtilmiştir. Doğaldır ki bütün sorunların belirtilmesi yazının boyutunu aşan bir konudur.

1. GELENEKSEL MÜZİK

1. Yazısızlık ve Hafızaya Dayalı Müzik
2. Geleneğe Bağlılık
3. Sözlü, Makamsal ve Tek Sesli Müzik
4. Toplu Şarkı Söylememe Geleneği

1. Yazısızlık ve Hafızaya Dayalı Müzik

Geleneksel Türk müziğinde yazı (nota) yoktu. Bestecilerin çoğunluğu beste yaparken veya öğretirken nota kullanmamışlardı. Halbuki müzikolojik araştırmalarda dönemin müziği hakkında bilgi verecek olan eldeki belgeler (notalar) olmalıydı.

Notasızlık (belgesizlik), şu an beklenen müzikolojik çalışmaların yeterince yapılamamasına neden oluyor, bilgiler çeşitli kaynaklardan (seyahatnâme, güfte dergileri, tarihi yazılar, anılar gibi) elde edilebiliyor. Bu nedenle de geleneksel Türk müziği kaynaklarına (notalı) inilemiyor.

Geleneksel Türk müziğinde nota, Türklerin İslamiyeti kabulünden bugüne kadar çeşitli nota yazıları kullanılmışsa da hiçbirisi uzun ömürlü veya kalıcı olamamıştır. Farklı zamanlarda kullanılan notalar olmuşsa da geleneksel müziği bugüne tam anlamıyla taşıyamamıştır. Kullanılan notalar Kindi notası, Ebcet notası, Kutb-ı Nâyi Şeyh Osman Dede notası, Kantemiroğlu notası, Şeyh Abdülbâki Nâsır Dede notası, Hamparsun notası, Ali Ufki bey notası gibi. İlk matbaanın İstanbul'da notacı Hacı Emin Efendi tarafından 1876'da "batı notası" ile nota basımının gerçekleşmesi zaman ve önem bakımından ilginçtir.

Uzun yıllar boyunca notanın ilgi görmemesi acaba bir anlayıştan da mı kaynaklanıyordu? Örneğin; Dr. Suphi Ezgi şöyle yazabiliyordu "IV. Sultan Murat'dan sonra yaşamış olan musikicilerimizden evvelâ Nayî Osman Dede ve Kantemiroğlu birer Edvar kitabıyla nota icadetsinlerse de kıskançlık yeni müzik malumat ve eserlerini vermemek ve ihmal vesairesinden dolayı musikicilerin hemen ekseriyeti, bu notanın istimaline iltifat etmemişler ve çok miktarda eserin kaybolmasına sebep olmuşlardır.(17)

Ancak geleneksel müzikte yazı yerine, bilgilerin, bestelerin öğretilmesi, aktarılması "hafıza" gücüyle gerçekleşiyordu. Hafızada saklamak, icrayı ve aktarımı hafızadan yapmak, müziğin geleneğine özgü bir karakter kabul edilebilir. Çünkü geleneksel Türk müziğinin bestede ve icradaki "özgür" karakteri, yazılı, belirlenmiş kurallardan çok güçlü hafızayla ancak mümkündür.

Üstad olmanın yolu da iyi bir hafıza ve hafızadaki en geniş repertuar oluyordu. "Rauf Yekta Bey'in aktardığı bir rivayete göre 1700'li yılların başında Edirnekapi'daki Cerrahi tekkesine zâkirbaşı tayin edilen ve Kanbur Hafız diye bilinen bir zakirin 3.000'den fazla ilahiyi ezbere bilmemesi" (18) garipseniyordu.

Yazısızlığın bir başka önemli yanı da, geleneksel mü-

ziğin "meşk" özelliğidir. Meşk'de geleneksel müziğin tüm ortak ürünü eserlerin o anda belirlenip okunmasıyla olurdu ki bu da güçlü hafızalardaki geniş repertuarlarla mümkündür.

Dinsel müziğin yapıldığı tarikatlardaki öğrenimin "hıfz etmeye" dayalı olduğu da düşünüldürse, hafızanın müziğin dışında da zaten var olduğu ve geleneksel müzikle bu anlamda paralellik gösterdiğini görürüz.

Yazısızlık sonucu, hafızadan aktarımla öğretilen bestelerin zamanla (kişilerin hafızasında kaldığı kadarıyla) birkaç versiyonunun oluşması geleneksel Türk müziğinin halen yaşamış olduğu bir sıkıntıdır.

Geleneksel Türk müziğinde yazıya geç geçilmenin bir nedeni de çoğu bestenin, düşünce yoluyla planlanmış, yazılmış değil de, icra etmek amacıyla yazılmış olmasıydı. Yan bir ilahi, ilahi olduğu için bir müzik eseridir.

Bugün bile yazısızlığın oluşturduğu alışkanlığın sonucu, eserin nasıl seslendirileceğine ilişkin ayrıntılı bilgiler verilmez. Bu da geleneksel Türk müziği icrasının, icra şekillerinin daha standart hale gelmemesinin nedenidir.

2. Geleneğe Bağlılık

"Geleneksel; uzun bir zaman içinde toplum tarafından biriktirilerek oluşturulan kuşaktan kuşağa aktarılacak yaşıtılan, toplumun üyelerini sağlam bir sağla birbirine bağlayan, kökleşmiş manevi kültür öğeleridir. Toplumlari ayırdedici özellik taşıır. kalıcılık ve değişim yeteneği gösterir. Gelenek, toplumun özel niteliğidir, özgünlüğüdür. (19)

Geleneksel Türk müziği ise bu anlamda "geleneğe bağlılık" yönünde davranış göstermiş veya uzun süreçler içinde küçük değişimler göstermiştir. Gelenekçiliği oluşturan etkenler ise toplumun yaşayış tarzının sonucu ortaya çıkan kültürel ve sosyal yapısından kaynaklanmaktadır.

Bizim gibi toprağa dayalı tarım toplumlarında yaşayan insanlarda zaman, geleceğe doğru akan bir yol değil, geçmişe giden bir yol gibidir. Üretim ise dönmekte olan bir daire gibi her yıl belirli zamanlarda geleneksel bir biçimde yinelenir. Müzikte de benzeri özellikler görülür. Örneğin; sonat formunda da yinelenen bölümler vardır, fakat tarım toplumlarında müzik yapmanın esası yineleme ilkesine dayanır; aynı ezgi dönen bir daire gibi çeşitli sözlerle, üç kez, beş kez bazen on kez yinelenir. (20)

Toplumsal gelişmeler kendi kültürel geleneklerini de birlikte yaratırlar. Eğer bu kültürel gelenekler "çağdaş boyutlarda" oluşmuyorsa, nedenini "geleneğe bağlılık"ta ve toplumsal gelişmenin ağır ilerlemesinde aramak gerekir. Örneğin; günümüzde en küçük eğitim birimi olan ana okulları veya kreşlerde bile "folklor" ekipleri oluşturulup, halk dansları öğretiliyorsa nedeni geleneğe bağlılıktır. Yıllar öncesinin toplumsal yaşayışını yeni kuşaklara öğretmek, sevdirmek, doğal olarak ulusal bilincin oluşmasında etkilidir. Fakat bugünkü toplumsal ilişkilerimizi o halk danslarımızdaki gibi mi sürdürüyoruz? Zaman içinde değişen birşey olmamış mıdır?

"Gelenekler, kitlenin psikolojik gelişimleri ve erişilen yeni sentezlerin çıkış noktalarını açıklayarak, çağdaş sanat düzeyleri ile ilişkileri ortaya koyan temel yapı taşlarıdır. Bu temel yapı öğeleri, ancak çağdaş düzeylere erişmedeki sezgilerimizi güçlendiren bir yol göstericidir" (21)

Geleneği korumanın esprisi de budur. Her geleneğin, kendisinden bir sonrakini yaratma zorunluluğu vardır ki bu da körü körüne, değişmez biçimde bir bağlılıkla değil, onu koruyarak, onu esas alarak, sürekli sentezlemekle olur.

"Türk kültür devriminin ana gereği, toplumumuzun dinamik karakterine uymayan her türlü yoz ve tutucu ögeyi terk ederek, tarihsel süreç, coğrafi konum ve ilişkileri yönünden var olan değişimler süreci içinde, öz kaynaklarından gelen kendi düşünce tarzını, tam bir batılı anlamda içine yerleştireceği yeni bir sentezi, herşeyden önce kendi toplumuza kazandıracak yolları bulmak olmalıdır." (22)

"Geleneğe bağlılık"la "çağdaşlık"daki ayrımın görülmeyişi ve görülemeyişinin toplumsal, siyasal nedenleri vardır ve bunda ulusallaşma sürecinin -batıya göre- geç başlaması belki de en büyük etkindir. Belki de Cumhuriyetle birlikte "yönetenler" ve "aydınlar" tarafından başlatılan (hem de Cumhuriyet öncesine göre büyük bir hızla başlatılan) "batılaşma" çabaları, toplumla yönetim kademesi arasındaki kopukluğa neden olurken, "gelenek elden gidiyor" diyerek, geleneğe daha sıkı sarılmanın nedeni de olmuştur.

"Üretken düşünce evrimine girmemiş bir toplumun sanatı da doğduğu ilkel noktada yok olmaya mahkum demektir. Halk sanatlarını toprağın kendisi kabul ederse, bireyin yaptığı sanat, bu toprağın üzerine kurduğu insanlık yapıtıdır. Bu yapıt o toprak üzerindedir, ama yirminci yüzyıl insanının eriştiği en son teknoloji ile donanmış bir gökdelendir" (23)

Geleneğe bağlı kalmak onu tutuculaştırmak giderek yozlaştırmak demektir. Oysa dünya müzikleri, bu arada türk müziği de incelendiğinde geleneğin hiçbir zaman yerinde kalmadığı, "dönemler'in" bir sonrakine özgür yaratma olanağı verdiği de bir gerçektir. Üzerinde durulması gereken ise Türk müziğinde bu sürecin yavaş işlemediği ve korkuların yani yozlaşmanın olduğudur.

Müzik tarihinde doğunun, batıdan daha önce gelmeler sağladığı, örneğin; "batıda XVI. yüzyılda Domenico Mazzachi tarafından ilk kez kullanılan, piano, forte ve trill işaretleri, Farabi ve İbn-i Sina'nın çağdaşı Şirazlı Kudbüddin tarafından daha o çağda kullanıldığı" bilinmektedir. (24)

Ama batının dönemler boyunca okullastırdığı, kurumsallaştırarak birbirinden önemli ayrımları olan formları geliştirdiği (bilim ve teknolojiyi de önüne katarak) günümüzde müziğin anlatım olanaklarını maksimum oranda genişlettiği, güçlendirdiği ve hatta müzikte sanatsal ve teknolojik imkanları zorladığı gerçektir.

Tüm bunlar, bilimsel ve teknolojik değişimlerle, insan düşüncesindeki değişimlerin ve "yeni geleneklerin" kurdukları "sağlam birlikteliğin" sonucudur.

3. Sözlü Makamsal ve Tek Sesli Müzik

Geleneksel Türk Müziğinin ana karakterini, makamsallığı ve sözlü müziğe ağırlık vermesi oluşturur. Çalgı müziği ise pek yoktur. Çalgıların müziği vardır. Ayrıca çalgılar, sözlü müziğe ayın ezgiyle eşlik görevini yaparlar. Bu aynı zamanda Geleneksel Türk Müziğindeki anlatımın (ifadenin) söz ile birlikte "Tek sesliliğe" yüklenmesinin doğal sonucudur.

Dini ve din dışı şiirin bu kadar içiçe olduğu Türk müziğinde, söz daima belirleyici olup, sözlü müzik formları gelişirken (özellikle tek sesli müzikte anlatım zenginliğine, makamsal yapı ve geçkileri ve usul çeşitliliği ile ulaşılabilir) çalgı müziği bu gelişmelerin dışında kalmıştır.

"Camilere bağlı müesseselerde yalnız a capella musiki vardı. Yani saz öğretilmediği gibi, dindışı musiki de yoktur. Yalnız cami musiki öğretilir" (25)

Çalgı müziğine önemi ortaya koyan, Tanburi Cemil

Bey, enstrümantalis olarak Türk müziğinin enstrüman'a yapılabileceğini, Türk müziğinin böyle bir yanı olduğunu ortaya koymuştur. (26)

İcra sırasında söze eşlikte kalan ve sözün ezgisini çalan çalgı ancak, yapısının gereği bazı süslemeler yapıyor. Çalgıların karakterleri birbirlerinden farklı olduğu için de kendine has bir eşlik geleneği ortaya çıkıyor. "Bir mızraplı saz, bir nefesli saz, bir yaylı saz şarkıyı aynı anda izlemek zorunda. O zaman enstrüman başka şeyler yapıyor. Bir takım süslemeler ya da varyasyonlar. Solist bir notaya uzanırken enstrümanı çalan da bir küçük notaya daha vuruyor. Bu durumda enstrümanı çalan, çaldığı parçaya küçük süslemeler katarken, o bölümü besteliyor, onu güzelleştiriyor." (27)

Ancak bu eşlik, Türk müziği geleneğinin bir özelliği gibi görünüyorsa da, üzerinde düşünülüp yazılmadığı (tek veya ayrı çalgılar için...) hem çalıcının keyfine-maharetine bırakılmış, hem de ileride doğabilecek metodoloji gereğini ve sorununu gözardı ediyordu, nitekim, çalgı müziğinin pek olmayışının nedenini de burada aramak yerinde olur.

Avrupa çalgı veya çalgılar müziği karşısında Türk müziğinde çalgı veya çalgılar müziğinin aynı gelişmeyi göstermemesi, Türk müziğinin duraklaması, gerilemesi hatta bugünkü olumsuz duruma düşmesinin nedenidir de denilebilir.

Çünkü sözlü müzikde zaten söz düşüncüyü anlatıyordu, ses (ezgi) ise onu tamamlayan ona destek bir unsurdur. Önemli olan ise; sesler yoluyla anlatım veya sesler yoluyla somutun anlatıldığı gibi, soyutun anlatılmasıdır.

Sözlü, makamsal ve tek sesli "Klasik Türk Musikisinin" dahi bestekarları, mevzularını öyle bir şekilde düşünmüş, planlamış ve hissetmişlerdir ki, tek sesli eserleri, her türlü destek yardımıyla müstağni olan bedii hüviyetleriyle, dimdik ayakta durabilirler. (28)

Tek sesli ve sözlü müzik yapısı içinde, Türk Müziğindeki makam ve usuller yapısının çok çeşitlilik göstermemesi, şiirinde dayatmasıyla oluşan bir zorunluluk olduğunu, Yılmaz Öztuna'nın, Mustafa Çavuş'un bir şarkısının "estetik" tahlilinden de anlamak mümkün;

İndim yarın bahçesine; ayvalık, narlık;

Bir elimde dolu bâde, bir elim yağlık,

Beni yardan ayıranlar, bulmasın sağlık..

Kaldır şişeyi, doldur bâdeyi,

Gül göğsünün üstüne, tak menekşeyi

Bu beş mısralı (muhammes) şarkının makamı Uşşak ve usulü Aksaktır. Mevzû, garâmidir (derin bir aşka ait). Uşşak makamının seçilmesinden, işlenen aşkın ciddiyeti, samimiliği, derinliği ve içliliği anlaşılıyor. 1. Mısra: San'atkar, vaktiyle sevgilisi ile buluştuğu yere gidiyor. Sevgilisini hatırlamak ve aşkının parlak günlerini yad etmek ihtiyacıdır. 2. Mısra: San'atkar, bahçenin meyve ağaçları ve çiçekleri arasında bağdaş kurmuş içmektedir... Fakat içtikçe sevgilisini ve aşkının parlak günlerini mazinin dekoru içinde ve her kadehin zihni tahrik eden tesiriyle daha fazla hatırandan geçirmektedir. 3. Mısra: Sanatkar'ı Canan'dan ayıranın "ağyar" olduğu ortaya çıkmıştır. Teessürünün bir anda hafızasını tutuşturmasıyla san'atkar, sevgilisini ayıranlara beddua eder. 4-5. Mısralar: San'atkar kendisine hizmet eden sakı'ye (sakıy) hitap eder. Kadehini asla boş bırakmamasını, içerek unutması-

na yardım etmesini söyler. Nihayet sâki'nin güzelliği nazarı dikkatini celbeder. Şimdiye kadar aklı o kadar başka kimseydeydi ki, san'atkar, karşısındaki dilbere boş nazarlarla bakmıştı. Artık "ergavân renkli şarap" te'sirini göstermiş, ızdırıp mevrûu unutulmuştur. Unutulmuştur çünkü kahr-amanımız, gül göğüslü sâkiye, mor renkli menekşeyi münasip görür. Son mısra bir samimiyet, davet ve teşekkür ifade eder. Hüseyin Meyan'ın yâr'i ifade eden Hüseyin perdesi, çevresindeki perdelerin içinde, ateş parçası halinde kalmıştır. Ayrılık mevrûu, Hüseyin'in Evc yoluyla muhayyere yükselmesi şeklinde parlak ve net olarak gösterilmiştir. Nakaratta evvela pek çok Nevâ'da ısrar edilmesi, içkinin sevgiliden uzaklaşmayı unutturmak üzere olduğunu ihtar ettiği gibi, Nim Hicaz ile Nikriz makamına geçilmesi, hafızanın karışıklığını ve sevgiliyi hatırdan çıkarmak için hafızaya cebredildiğini anlatmakta, Rast perdesinden başlayan çıkıcı dizi sanatkarın, gerçekten neşe kazanmış olduğuna bizi ikna etmek üzere bulunmaktaysa Nevâdan başlanıp, Uşşak'a geçmek üzere inışteki lirik ifade sanatkarın sakiyi yalnız canan'ını bir an unutup ızdırabını hafifletmek için davet ettiğini göstermektedir. (29)

Bestecinin dikkate alması gereken öncelikle şiirin varsa kalıbı, şiirin bütünündeki, dizelerindeki veya sözcüklerindeki düşünceler ve bu düşüncelere uygun makam ve geçkilerle, kullanacağı usuldür.

Örneğin "Kutb-ı Nâyi" denen Şeyh Osman Dede'nin (1652-1730) büyük bir dini eserler bestekarı, neyvirtüdü ve musiki bilginidir...) Segah miraciyye'si, bugün Türk Musikisinde elimizde bulunan eserlerinin en büyüğü ve en uzundur. "Bahır" denen beş büyük kısma bölünmüştür; 30 makâmı kısımla binlerce geçkiyi muhtevîdir. Eserini bugün elimizde bulunan güftesi 122 beyittir. (30)

Görülüyor ki geleneksel müziğin asıl büyü bölümünü oluşturan sözlü müziktir, çalgı müziği ikinci plandadır.

4- Toplu Şarkı Söylememe Geleneği

Orta Asya'dan gelen ozan geleneği, ardından Anadolu'da bugün bile devam eden Aşık geleneği tek başına çalma-söyleme biçiminde kök salmıştır. Aşık, topluluk önünde çalar söyler, diğerleri dinlerler. Bu aynı zamanda toplumsal yaşayışın bir şeklidir. Osmanlıdan günümüze kadar ki yaşayış biçimi içerisinde, ister halk müziği, ister kent müziği olsun, tek sesli yaygın şekliyle de, "üstadin" çalıp söylemesiyle güçlenmiştir.

Türk müziğindeki aşık geleneğinin ya da hafızaya dayalı geleneksel icra biçiminin, tek sesli olması ve tek kişi tarafından icrası doğal karşılanmalıdır. Dini kurumlarda yapılan müzikte de böyle olmuştur. Ancak dini taassubun, birlikte müzik yapmada engelleyici olduğunu belirtmek gerekir. "Tarım toplumlarında, örneğin Türkiye'de bir kadının bir erkekle müzik yapması ayıp sayılır. Çünkü müzik toplumsal bir olaydır ve kadının bu tür olaylarda yeri yoktur. Böyle toplumlarda kadının ahlaklısı, toplumsal olaylara katılıp katılmaması ile ölçülür. Oysa ki beşli ve oktav aralıklardan oluşan basit birçok sesliliğin doğması için erkek ve kadınların aynı ezgiyi birlikte söylemeleri yeterlidir." (31)

"Kadın erkek ilişkilerinin sert ve kesin olarak yasaklandığı toplumlarda bu iki cinsin bir araya gelerek karışık korolar oluşturmaları çok zordur. Bunun sonucunda da çok sesli müzik yapma olanağının (Aynı zamanda birlikte müzik yapma), kadın-erkek ilişkilerinin serbest ve yumuşak olduğu toplumlara göre daha az olması çok doğaldır." (32)

2. TÜRKİYE'DE POPÜLER MÜZİK

Popüler müzik kaynağını mensubu bulunduğu ülkenin geleneksel müziğinden alan, çıkış gerekçeleri o ülkenin toplumsal yaşayış ve ilişkiler yapısından kaynaklanan, geniş halk kitleleri tarafından benimsenen ve diğer ülke kültürlerinden etkilenmeye en açık olan müziktir.

Türkiye'de popüler müzik iki kolda oluştu ve yaygınlaştı. Birisi batı kültür etkileşimi sonucu ortaya çıkan popüler müzik, diğeri de doğu kültür etkileşimiyle ortaya çıkan popüler müziktir. Yaygın anlayışla, Türkiye'de pop müzik diye aklı gelen, Türkçe sözlü batı pop müziğidir. Batı kalıpları içinde Türkçe sözlerle yazılmış olan pop müzik veya makamsal melodiler kullanılarak bir kısım elektronik çalgılar ve geleneksel çalgılarla yapılan pop müzik, Türkiye'deki popüler müziği tam olarak içine almaz.

Anlam bakımından herkes tarafından sevilen, revaçta olan; avama mahsus, halka ait; herkesçe anlaşılabilir olan popüler sözcüğü, yukarıdaki anlama uygun her müziği kapsamı içine almalıdır. (33)

Buna göre kitlelerin büyük çoğunluğunun yaygın olarak dinlediği "arabesk" müziği de popüler müzik içinde değerlendirilmelidir. Arabesk müzik ise günümüz Türk toplumunun yaygın yığın müziğidir. Etkilenme alanları oldukça geniş olan popüler müzik içindeki arabesk, Türk, doğu müzikleri ve batı müzikleri etkisindedir. Kökünü geleneksel Türk müziğinden alan (Türk halk ve sanat müziği) arabesk müzik için gerçek Türk pop müziği nitelmesi fazla abartılı olmasa gerek. Sadece, içinde Türk müziği motifleri bulunan, Türkçe sözlerle söylenen müzik de popüler müzik değildir. Doğaldır ki burada kesin bir yargıdan söz etmek kolay görünmemektedir. O zaman Türkçe sözlerle söylenipte Türk müziğinin makamsal etkilerini taşıyan hafif müziği, "arabesk"ten ayrı tutmamak gerekir. İster Türkçe sözlerle bestelenen majör-minör ezgileri, ister geleneksel Türk müziğinden doğu-batı etkisiyle oluşturulan müzikler (arabesk) olsun, isterse makamsal özellik gösteren hafif müzikler olsun hepsi, popüler müziktir ancak kitlelerin farklı kültürel katmanlarına hitap eder.

Popüler müzik içinde değerlendirilen arabesk müzik (biraz daha iddialı bir şekilde Türk pop müziği de denebilir) gerçekten Türk toplumu içinde kabul görüp yaygın şekilde dinleniyor ve alıcı buluyorsa, acaba bu günün "geleneksel Türk müziği" "arabesk" midir? sorusu sormak gerekiyor. Bundan 70 yıl sonra 1994 Türkiye'sinin geleneksel müziği nedir? sorusuna sanırım hakkında birçok yazı, kitap yazılan, ilkel, yoz, alt kültür ürünü diye nitelenen "arabesk müzik" veya o dönemde "popüler" olan ancak doğu-batı etkisiyle yazılmış bir takım "arayışların" denendiği bir müzik var cevabı verilecektir.

Doğal olan bir ülkenin halk müziğinin, popüler ve sanat müziğinin, o ülkenin geleneksel-kültürel dokusundan kaynaklanması veya esinlenmesidir. Türkiye'deki popüler müzikte esin kaynağını, geleneksel Türk müziğinden almıştır. Bir başka şey de (özellikle arabeskin hızla geliştiği 1970'lerden sonra) Türk toplumunun yaşayış şeklinin değişmesi, önceki yaşayış şekli değişince, ortaya çıkan sosyo-kültürel yapıdaki değişikliklerdir. Buna bağlı olarak müzikte de değişimlerin olması kaçınılmazdır. Yani artık toplum gurbet türkülerinde, imece türkülerinde, tören türkülerinde, kına türkülerinde olduğu gibi yaşamazken bu boşluğu veya günün toplumsal değişimleri sonucu ortaya çıkan problemleri dile getirecek (kitlelerin sözü sesi ola-

bilecek), zaman zaman avutacak, zaman zaman isyan edecek, zaman zaman boyun eğecek zaman zaman onların "protestosu" olabilecek bir müzik gerekecekti. O da arabesk müzik, yani Türk popüler müziği olmuştur.

Ülkemizdeki popüler müzik (çıkışı ve işlevi açısından) batı pop tarihine bakıldığında, hemen hemen aynı çıkış nedenlerine bağlıdır. "Günümüzde özellikle batı ülkelerinde yaygın olan "rock" ve "pop" müzik adlarıyla tanınan popüler müzik türü Blues'dan kaynaklanmıştır. 1950'li yıllarda ortaya çıktığından bu yana, klasik ve halk müziği gelenek ve etkilerini benimsemiş, kullanmış ve geliştirmiştir. Müzik tarihinin en yaygın, verimli ve kârlı müzik türü olarak büyük bir sanayinin hammaddesini oluşturmuştur.

Bir yapının popüler olmasını amaçlayan müzik anlayışı, ağırlığı olmayan ve önemsenmeyen müzik türleriyle aynı akıbeti paylaşır. Rock müziğinin başta gelen sanatçıları bu çelişki çerçevesinde başarılı olmuşlardır. (34)

Türkiye'de 1960'lı yıllardan sonra çıkan ve yaygınlaşan pop (aranjman), batı pop müziğinden aktarmadır. Batı dilleri ile yazılmış şarkılara "Türkçe söz" yazma şeklinde sunulmuştur. Türk pop müziğinin ise öncelikle anlam ve işlev bakımından "arabesk"te anlam kazanmıştır. Geleneksel Türk Müziğinden oldukça faydalanmış (arabesk) bütün aydın kesiminin tepkilerine rağmen duraklama hatta gerileme yaşayan "halk" ve "sanat" müziğinin yerini de almıştır.

GELENEKSEL MÜZİĞİN (KLASİK TÜRK MÜZ.) POPÜLER OLMASI

Osmanlı'da 1800'lü yıllara kadar merkezi durumdaki büyük kentlerde, (İstanbul, İzmir, Selânik...) müzik yapılan ve kent halkının müzik ihtiyacını gideren yerler tekkeler, mevlevihanelerdi. İstanbul'da, saraya yakın çevreler "Klasik Türk Müziği" dinleyebiliyorlardı. Anadolu'da ise ozan ve aşık geleneğinin oluşturduğu, yerleştirdiği, anonim karakteri olan halk müziği vardı.

Tanzimat'la başlayan batı kültürüyle etkileşme, 1800'lü yıllar ve sonrasında iyice hız kazandı.

Batının nitelikli formları saraya girerken daha basit beğeni düzeylerine yönelik Kanto gibi aktarma formlar da, kent halkı içinde yaygınlaşıyordu. Kantolar, özellikle gündel konulu içerikleri, kıvrak ve coşkulu danslara olanak veren hızlı ve akıcı ritimleri, dramatik anlatım biçimleriyle halkın büyük ilgisini çekmekteydi. Gerçekte bunların dinleyici kitlesini daha çok Ermeni, Rum gibi azınlıklar oluşturmaktaydı. İlk zamanlarda kantolarla daha çok yabancılar ilgilenirken zamanla bunlar Türkler arasında da yaygınlaşmaya başladı. Hatta bu ilgi yalnız İstanbul halkıyla da sınırlı kalmadı. Anadolu'nun değişik yerlerinde de ilgiyle karşılandı. (35)

Kantoya ilginin bu kadar yoğun olmasının nedeni neydi?

Kent yaşamışının kantoyu benimsemesinin gizli ve açık nedenleri vardı. Geleneksel halk müziğinde "aradığını" bulamayan kent halkı, artık çok ağıdalı arapça ve farsça sözcük ve tamlamalardan oluşan "Klasik Müziğe" de yabancılaşmıştı. Bu arada küçük eğlence merkezlerinin de "yeni" eğlence müziği araması da kantoya olan ilgiyi artırırken, dönemin dekolte giysileri içindeki hanım kantocu da toplumun bir takım dürtülerine mi hitab ediyordu?

Sahnede dans ederek söylenen özel şarkılar, öncelikle Güllü Agop Tiyatrosunda programı çeşitlendirmek için eklenen bir eğlence biçimiydi. Sonraları ise sanat değeri ta-

şımayan sıradan bir eğlence programı haline geldi; Şehzadebaşı Tiyatro'larına tulûatçılar tarafından getirildi. Kadın mahremiyeti içinde bulunan bir kısım İstanbul'unun iştahını kamçılar için kullanıldı. Manokyan Tiyatrosu'nun dışında kalan bütün tiyatrolarda kadın oyuncular kantoya çıktı. Bu oyuncular kısa etekli, bir ölçüde kolları ve göğüsleri açık, yaldızlı fistanlar giyerlerdi. Hüseyin Cahit YALÇIN 1899'da bir kantoyu şöyle anlatmıştır! Perde arasının çalgı sesleri (...) birinci çingirığın sesi işitilince birden bire kesilirdi. Sabırsızlanmaya başlayan göğüsler ince bir nefes alır; iskemleler, fesler düzeltilir, bıyıklar burulur (...) ve sahnedeki kadın (...) gerdanını göğsünü, belini ileri uzatarak, tereddütle yalvarır gibi çalkanıyor, (...) kesik seslerle yavaş yavaş yürüyordu. (36) (Günümüzdeki şarkı klipleri de, aynı şekilde hazırlanmıyor mu?)

Ve herhalde tüm işvesiyle: "ah çıtı pıtı mini mini, mis kokuyor taze teni, gel birazcık koklaşalım, vallahi soldurmam seni, yangır var yangın var, ben yanıyorum yetişin a dostlar tutuşuyorum" diyordu.

İlk zamanlar özellikle İtalya'dan aktarma olan kantolar zamanla Türk müziği motifleriyle donatılarak Türkçe söz giydirilmiş ve böylece yerleştirilmiştir. Örneğin, Sadettin KAYNAK, Y. Asım ERSOY, Refik FERSAN gibi bestecilerimiz de kanto bestelemişlerdi. Nitekim kent kültüründeki ilk "özgün" örnekler böylece ortaya çıkmış oluyordu (37).

Geleneksel Müzik'te "pop"laşma.

Geleneksel Türk müziği Dede Efendi ile birlikte katı kurallardan sıyrılmaya başlamış, Hacı Arif'in getirdiği "şarkı" formuyla açıklık kazanan bu esneklik Şevki Beyle sürmüştür. Saadettin Kaynak ise bu yolda en büyük çığır açandır. Geleneksel kuralların dışına çıkan Saadettin Kaynak'ı Gencebay'ların, Tayfun'ların öncüsü görmek pek yanlış olmaz.

Saadettin Kaynak (1895-1961) küçük yaşlarda müziğe başlamış, henüz on yaşlarındayken aldığı din ağırlıklı müzik dersleriyle ilâhi okumayı öğrenmiştir. Bu şekilde dini müzikle tanışan Saadettin Kaynak kendi döneminin en önemli hafızların arasına girmiştir. I. Dünya Savaşı sırasında doğu cephesine gönderilir. Orada kaldığı dört yıl boyunca halk müziği konusunda incelemeler yapar ve Arap müziği ile tanışır. İstanbul'a döndükten sonra da kısa aralıklarla tam dört kez Avrupa'ya giderek batı müziği çalır. Bütün bunların sonucunda karşımıza geleneksel Türk müziğini çok iyi bilen, dini müzikle haşır neşir, halk müziğinden anlayan, Arap ve Batı Müziği ile tanışıklığı olan bir Saadettin Kaynak çıkar.

Bir kez varolan kuralların dışına çıkabilmek, herşeyden önce, onlara seçenek olabilecek başka bir takım kurallarla tanışmış olmayı gerektirir. Saadettin Kaynak'ta bu seçenekler olduğu birikimin de etkisiyle geleneksel Türk Müziğini zemin olarak kullanıp, kendince bir bileşime varmaya çalışmıştır. Bu tür bir yörelim sırasında da toplumdaki değişimleri ve halkın beğeni düzeyini hiç aklından çıkarmadığı anlaşılmaktadır. Sanat yaşamının elidördüncü yıldönümü nedeniyle kendisiyle yapılan bir söyleşide "Ben halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her sınıf halka beğendirmek istiyorum" demektedir. Gerçekten de bestelerine egemen olan değişik etkiler, (doğu, batı, geleneksel, dini, halk müziği) geleneksel müziğe oranla oldukça esneklik, serbesti kazanmış olan yorum ve sunum biçimi, sözlerdeki içtenlik, duygusallık hemen her kesimden insanın onları beğeniyle din-

lemesine ve anlamasına olanak vermekteydi. (38)

Saadettin Kaynak hiçbir zaman iyi musiki öğrenememekle beraber, istidat sahibiydi (...) Bazı Türk, bil-hassa 85 Mısır filminin musikisi için, her filme 10-20 parça olarak adaptasyon yaptı. Bu parçalarda Kaynak'ın katkısı az oldu. Çoğu, Mısır melodilerinin biraz değiştirilmesinden ibarettir. Bu suretle, günümüzde büsbütün dejenere olan çok kötü bir çığır açılmış oldu. (...) Ticari ilişkilerini sağlam tutan, akıllı bir adamdı. İyi para kazandı ve yüksek musiki çevremizde olmasa bile, halk arasında çok ün yaptı ve sevildi. (39)

Yaptığı müzikte iyi ticari ilişkiler içinde olması, çok para kazanması ve halk arasında ün yapabilmesi, sevilmesi, aslında popüler "popüler olabilmek" sinden kaynaklanmıyor muydu?

Kaynak, gereğinden fazla aranağmeli, usul ve makam geçkili, geleneksel formlardan uzak kalan bir tür "film müziği" besteciliği'nin türemesini getirmiştir. Beste siparişlerinin bir bölümünde "Arabesk" türü başlamıştır. (40)

1950'li yıllara gelindiğinde siyasal değişimler toplumun sosyal-kültürel ve ekonomik yapısını etkiledi. Çok partili döneme geçişle taşrada sivrilan iktidar temsilcilerinin büyük kente göçleri ve kentte söz sahibi olmalarıyla kent yaşamına yeni kültürler girmeye başladı. Taşralının büyük kente göçünde etken ekonomikti. Ya ekonomik durumu iyi olduğu için gidiyordu ya da yeni yeni ekonomik olanaklara kavuşmak için. Ama beğeni düzeylerinde herhangi bir değişme, yükselme gerçekleşmiyordu. Zengin olan kesim kendini sosyetenin sayıyor, onlar gibi giyiniyor, onlar gibi eğlenmeye çalışıyordu. Diğer katmanlarda, bulundukları konumda kent kültürüne adapte olmaya çalışıyordu.

Varlıklı kesim geliştirdiği kent kültürü içinde, arayışlar içine girmek durumundaydı. Gazinolara gitmek, eğlenmek, dans etmek, şarkı söyleyenleri dinlemek istiyordu ve bu hakkı, ekonomik gücünden dolayı sosyetenin çok kendinde görüyordu. Ama eğlenceye gidecekleri yer, ileri düzeyde eğitim görmüş ve ileri bir beğeni düzeyi oluşturmuş sosyetenin gideceği yerler olmazdı. Kendilerine göre eğlence yerleri açıldı ve yine kendilerine has eğlence anlayışları ve eğlence müzikleri oltu. Zeki Müren'le birlikte yeni bir "Gazino anlayışı" doğdu. Ahlarla, vahlarla, kahkahalarla, hıçkırıklarla, şiirlerle süslediği şarkılarını söylerken, giysileriyle, davranışlarıyla Saadettin Kaynak'tan aldığı mirası adeta devralıyor, gazino sahnelerinin dışına çıkan ünüyle toplumun gönlünde taht kuruyordu.

Elit tabakanın çalıp söylediği geleneksel müziği topluma indiren ve hızla popülerleştirmeye başlayan Zeki Müren olmuştur. Ancak bu gidiş Zeki Müren'de de durmamıştır elbette. Daha sonra da kendilerini Türk Sanat Müziği sanatçıları olarak tanıtan kimselerle klasik kurallardan uzaklaşma, esnekleşme ve müzikteki geleneksel özün gitmesi olayı hızla sürer. (41)

Zeki Müren'in başlattığı "şarkıcılık tavrı"nı Bülent Ersoy daha sonra geliştirerek sürdürmüştür.

Halk Müziğinin "Pop"laşması

1950 yıllarında yaşanmaya başlayan siyasal değişiklikler halk kültürünü de etkiledi. Yeni ekonomik arayışlar için kente gelen insanlar kent kültürüyle, kendi geleneksel kültürleri arasında bir "ara kültür" oluşturdular. Kendi geleneklerini kentte yaşatamadılar ama kente de tam uyum sağlayamadılar. İki farklı kültür zaman zaman çarpıcı biçimde buluştu, çünkü beğeniler ve beğeni düzeyleri

farklıydı. Kentteki semtler arasında dolmuş şoförlüğü yapan köy kökenli gencin, minibüsünü, köyündeki "geniş pencere"li odasını kentten gelen (köyündeki odasıyla doğal olarak uyum sağlamayan) duvar süsleriyle süslemesi gibi, aracının "duvarların" da aynı anlayışla süslemesi kültürel uyumsuzluğun çelişkileridir.

Sezen Tansuğ, Herkes için Sanat'ta, İzmir kenti ve fuar için yaptığı sosyolojik incelemede vardığı yargı konuyu çarpıcı biçimde sergilemektedir. "Bu fuar olgusunun en tipik göstergelerinden biri, uçarı bir İzmir delikanlısının fuar süresince ayağına giydiği ayakkabısının yüksek saydam topukları içine yerleştirilmiş küçük ampullerdir. Pili kaba-dayı yere bastıkça topuğundaki ışık yanar, kaldırıka ışık söner. Oysa kentin külhanbeyi geleneğine bile ters düşen cacadır bu" (42)

Kentteki köy kökenli insanlar kendi "ara kültürlerini" mutlaka oluşturacaklardı ve öyle oldu. "Arabesk" dediğimiz ve aslında zamanımızda kente ve köye alabildiğince hakim olan popüler müzik yerleşti.

Kentleşmeyle birlikte oluşan toplumsal yapı kendi müziğini oluştururken, devlet kültür politikası da bazı temel yanlışlar ve yanlışlar içindeydi.

Batı ülkeleri ulusları, her türlü folklor ürünlerini ondokuzuncu yüzyılda toplanmaya başlamışlar, değerlendirmelerini bilim kurallarına göre yaptırmışlar, gerekli sonuçlara ulaşmışlardır. Türkiye bu konuyu Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra ele almıştır. 1932 yılında Halkevlerinin ortaya çıkışı ile de folklor derlemelerine daha da hız verilmiştir. Ne var ki, Türkiye'de bütün folklor denemeleri Ankara Devlet Konservatuvarı folklor arşivi için yapılan ve 1937'den 1952 yılına kadar sürdürülen Muzaffer Sarısözen başkanlığındaki derleme gezilerinin dışında, Türk folkloru üzerindeki çalışmalar, uzun yıllar genellikle bu konuya ilgi duyan hevesli ve amatör kişilerce yapılmış, bu yüzden de bilime dayalı metodlu çalışmalara girilememiş, bilimsel yayınlar yapılamamıştır. (43)

Daha önce de, Türkiye'ye gelen ünlü Macar besteci Bela Bartok (2 Kasım 1936) İstanbul Konservatuvarının Halk Müziği Arşivi'nde yaptığı çalışmalarda buradaki koleksiyonu çok ilginç ama dağınık bulur. Bilimsel çalışma gereğine dikkati çeker. Güney Anadolu gezilerinden sonra bir rapor hazırlar ve Milli Eğitim Bakanlığı'na sunar. Bu raporda bilimsel araştırmaların rahatlıkla yapılmasını sağlayacak olanakların yaratıldığı bir folklor enstitüsü kurulmasının gereğini vurgulayan besteci, böyle bir enstitünün kurulmasıyla ilgili bütün ayrıntıları raporunda titizlikle belirtir. (44)

Benzeri önerileri de 1935-1937 yılları arasında Türkiye'ye gelen Poal Hindemith'in yapmışsa da o da devlet kültür politikasınca pek dikkate alınmamıştır.

Geleneksel halk müziği devletin radyolarında, usta çıkarak ilişkisi içinde yetişmiş, "sanatçıların" elinde uzun süre kaldı. Kadrolu halk müziği olan sanatçılar işlerinin ehliydiler ama müzikolojik çalışma yapmaktan ve günün müziğini üretebilmekten yoksundular.

Halk müziğini bugüne taşıyamayan çabalarda biri de Muzaffer Sarısözen'in gerçekleştirmiş olduğu "Yurttan Sesler" uygulamasıdır. Öyle ki Sarısözen'le birlikte hareketli, coşku verici halk ezgileri birden bire bütün coşkusunu yitirmiş, otantiklerinden sıyrılmış ne olduğu belirsiz birer parça haline gelmişlerdir. Dolayısıyla da Türk halkının kendi öz müziği kendisine bile söylenemez ol-

muştur. (45)

Halk müziği "otoriteri"nin "tutucu" bir gelenekçilikle bu müziği baskı altında tutmaları -ki artık toplumun kültürel yapısı, yaşayışı değişiyordu-, o müzikle halkını birbirinden uzaklaştırmıştı.

Öyle ki, kültür değerleri içinde en dinamik yapıya sahip olan müzik, çağın değişmekte olan, sosyal, kültürel, teknolojik yapısı doğrultusunda uyum göstermesi gerekirken gösterememiştir. İyice yaygınlaşan kitle iletişim araçları sayesinde, günümüz insanı diğer dünya müziklerindeki bir takım büyük gelişmeleri daha yakından izlemiş bunu kendi geleneksel müziğinde de görmek istemiş görememiştir. Artık oluşan toplumsal yaşama bilinci ve davranış şekli (birlikte, bir arada uyumlu yaşama), çok sesli yaşama biçimini ve kitle iletişim araçlarının da büyük katkısıyla yerel değerlerden evrensel değerlere doğru hızlı bir değişim süreci başlamıştır.

Kente göçüp, orada yerleşen köylü halkımız kendi zevk ve kültürel değerlerini de birlikte getirdiğinden büyük kentlerdeki seçkin kültür hayatının yanısıra, köylü kültürüne dayalı, farklı yeni bir kültür ortamı daha oluşmuştur. İşte bu yeni ortam musiki folklorunu da etkilemekte gecikmemiş, sonuçta teknoloji alanındaki gelişmelerin etkisi ve kitle iletişim araçlarının da büyük katkısıyla yerel değerlerden evrensel değerlere doğru hızlı bir değişim süreci başlamıştır.

Geleneksel folklor değerlerini yaratan ortamın köyden kente kaymasıyla, kentte başka sentezlere dayalı yeni bir halk musikisi ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunu özellikle büyük kentlerin belirli kesimlerinde somut olarak yaşamak mümkündür. (46)

Bu "yeni kültür" geleneğin devamı olacaktı ve ona benzeyecekti. Nitekim de öyle olmuştur.

"Yeni kültür"ün müziği de Geleneksel Türk müziği gibi tek sesli, (yer yer çok sesli denemeler de var) sözlü müzik geleneğine dayalı koro halinde söylenmeyen, yazısı olmayan, kulaktan kulağa aktarılan, çalgıların söze eşlikte kaldığı, ayrıca çalgı müziğine önem vermeyen bir müzik olacaktı ki bu da, Türk doğu az da olsa batı müziği "sentezi"yle üretilmiş, popüler müzik ya da "arabesk" müziktir.

Arabesk müzikte besteden çok sözün önemi ağırlık kazanmakta dolayısıyla sözün verdiği mesaj, toplum yaşantısının, aslında taleplerinin dile gelmesiydi.

O, bir yeniden yorumlamadır, bir yenilemedir. Bu yargı, biçim yönünden olduğu kadar içerik yönünden de geçerlidir. Nasıl ki bu müzik Türk Sanat Müziğinden, Türk Halk Müziğinden, Arap Müziğinden vs. türlerden değişik oranlarda alınan öğelerin birbirine eklenmesiyle biçimlenmiştir, aynı şekilde onun içeriği de yine çeşitli müzikal içeriklerin etkisinde oluşmuştur. Hatta arabesk müzik içerik yönünden çok daha eskilere giden bir geleneğin, tasavvuf felsefesinin ve divan edebiyatının etkilerini de taşımaktadır. (47)

Toplumsal 1970'li yıllardan sonra bu müziği kendi sesi olarak görmesi (yaşantısının da doğal gereği olarak) doğaldı. Kendisinin ifadesini orada buluyordu, mesaj iletmek istediği yerlere protestosunu yapıyordu. İlginç olan birşey ise devletin radyo televizyonunun arabeskten çok daha kötü örneklerle yer verdiği halde "ilkel" veya "yoz" Müzik gerekçesiyle Arabesk müziğe yer vermemesiydi.

Müzik kimseyi korkutmamıştır. Ama söz, her zaman korkutmuştur. Richard Strauss, Stefan Zweig'in bir yapıtından esinlenerek bir opera besteledi. Hitler izin verdi.

İzin verirken "korkmayın" dedi, "şimdiye dek bir operada söylenenleri kimse anlamamıştır" ... Arabesk diye anılan müziğin radyo mikrofonlarına, televizyon antenlerine ulaşmasının engellenmesi "niteliksiz müzik" olduğundan mı yoksa "sözlerinden ötürü mü" diye bir soru da geçerlidir. (48)

Acaba TRT sansür kurulları korktukları için mi "arabesk" veya "popüler müzik"e geçit vermiyorlardı? Yoksa bilmedikleri başka şeylerde mi vardı? Ya da devlet müzik politikasının bir açmazı mıydı? Günümüzde kültürel kazancı ticari kazancın önünde görmeyen özel TV'ler kapılarını sonuna dek açmışlardır arabesk müziğe.

İster şansızlıkla ister yanlışlıkla olsun "arabesk" olarak adlandırılan bu müzik, halk arasında yaşamaktadır. Özü sözü ile doğu felsefesini yansıtmakla birlikte, aslında geleneksel Türk Sanat Müziği ve geleneksel Türk Halk Müziği ile 1826'dan beri gittikçe artan dozda Türk toplumuna girmiş olan, ancak asıl son yıllardaki "Hafif Müzik" aracılığıyla daha geniş halk kitlelerine inebilmiş olan batı müziğinin bir sentezidir. (49)

Bu yeni kültür, geleneğin devamı olacaktı ve ona benzeyecekti. Nitekim de öyle olmuştur. Her ikisi de "geleneksel tek sesli müzik" tarzındadır ancak, "yeni kültürün" müziği zaman zaman basit "çok sesli" denemelere de yer vermiştir.

Türkiye'de Batı Müziği Etkisiyle Gelişen Popüler Müzik (50)

Kaynağı yabancı olmakla birlikte tango (Türkçe sözlü), Türk halkının sanat müziği türlerinin akışında yaygın olarak yer alan ilk popüler müzik türü olarak düşünülebilir. (51)... Radyo alıcılarının yaygınlaştığı lokal ve salonların revaçta olduğu o dönemlerde, halkın güncel müzik gereksinimini karşılayacak orkestralarda birbiri ardından kurulmaya başladı. Zehra Eren, Celal İnce, Secaattin Tanreli ve Fehmi Ege orkestrası, önemli popüler sanatçıları oldu. 1950'li yıllardan 60'lı yıllara geçerken dünyada hızla yayılmaya başlayan pop müzik, ülkemizde de etkisini göstermeye başladı. Önce orijinal dilde söylemeye başlayan bazı şarkıcılar, giderek ilginin artmasıyla Türkçe sözlerle şarkı söylemeye yöneldiler. Fecri Ebicioğlu ve Sezen Cumhuri Önal, sevilen yabancı parçalara Türkçe sözler yazan ilk şarkı sözü yazarlarımız oldu... O dönemlerde pop müziğinin günümüzdeki etkinliğine oranla, çok daha önemli yeri vardı. Profesyonel şarkıcı ve toplulukların yanında amatör okul orkestraları hatta mahalle topluluklarının çeşitli sinema salonlarında verdikleri konser heyecanı yaratırdı. Zaman zaman kapı ve camların kırıldığı olurdu.

Gittikçe artan pop müzik şarkıcıları ve toplulukları arasında farklı olma çapaları gündeme gelince, üretilen müziklerde de yeni arayışlar başladı. Bunların içinde en çok dikkati çekenler, yabancı müzikleri bırakıp yerli bestelere yönelenlerdi. Bir de Türk folkloründen yararlanarak yine özgün parçalar üreten kimi şarkıcı ve topluluklar, diğerleri arasında sıvırmeye başlamışlardı (...) 1970'lere yaklaşırken güncel müzik eskiye oranla daha çok ilgi duyulan bir tür haline geldi (...) Tam bu sırada bütün dünyayı kasıp kavuran BEATLES EFSANESİ de tüm hızıyla devam ediyordu. Canlanmaya başlayan plak endüstrisi, özellikle 45'lik alanında Avrupa'ya yetişmeye çalışılıyordu. Plak piyasamız, Beatles olayını zaman geçirmeden Türk dinleyicisine ulaştırmada söz edilir bir başarı elde etmişti.

Hemen her yeni parçası İngiltere'de bir numaraya çıkan Beatles'in plakları, haftasında Türk gençlerine ulaşabiliyordu. Bu olgu yabancı pop müziğe ilgiyi giderek körüklerken, kıvılcımlar halindeki yerli pop dünyamızdan anı bir alev gibi yükselen MODERN FOLK ÜÇLÜSÜ'nün sesi duyuldu (...) Böylece geleneksel halk müziğinden yararlanan şarkıcı ve topluluklar giderek artmaya başladı.

1970'lerin ortalarına doğru ise yeni bir akım kendini gösterdi. Buna kısaca "Eurovision Müziği" diyebiliriz. Bu oluşlar arası şarkı yarışması için bestelenen eserlerin çoğu batı taklidi olması nedeniyle hemen hemen birbirine çok benzeyen parçalar şeklindeydi. Bu akım günümüzde de sürüyor. Ancak yine de Özdemir Erdoğan, Barış Manço, Ersen, Doğan Canku, Timur Selçuk gibi sayıları oldukça sınırlı bir sanatçı gurubu belirli bir çizgiye ulaşabilen özgün yapıtlarını üretmeyi sürdürdüler. 1980 yılından itibaren özellikle İstanbul'da sayıları oldukça kabarık amatör çizgide topluluklar kendini göstermeye başladı. Ağırlıkta Rock türünde denemelere girişen bu gruplar ... batı taklidinden öteye geçemediler.

Bu arada 10 yıldan fazla birlikte çalışmalarını özgün bestelerle sürdüren Mazhar-Fuat-Özkan üçlüsü... günlük hayatımızda var olan çeşitli önem ve beklentilerden yola çıkarak espirilerle dolu şarkı sözleri üretti... Uluslararası pop tarzına en fazla yaklaşan grup olarak niteleyebileceğimiz üçlü çalışmalarını aynı yönde sürdürdü. (52)

1990'lı yıllara gelindiğinde özel radyo ve TV kanallarının açılmasıyla birlikte popüler müzikte (pop müzik) bir patlama yaşandı. "Türk Pop Müziği" yıllık 55 milyon satış toplamı olan müzik endüstrisinin, belki de yarısına yakın bir bölümünü kapsayacak rakamlara ulaştı. Kaçınılmaz olarak bu durum "Türk Popunun" gazete, televizyon kanalları ve radyolarda "yer alma" yüzdesini de artırdı. (53)

Genç "sanatçılar" medya'nın da katkısıyla kısa sürede ün kazanıyor, kendi ürettikleri veya yabancı şarkılara yazdıkları Türkçe sözlerle söyledikleri şarkılar genç kuşak tarafından hemen ilgi görüp benimseniyordu.

"Tekereleme" karakteri taşıyan bu şarkıların sözleri içerik bakımından birbirine yakın ve genellikle "özdeyiş"lerden alınma, bir çırpıda sloganlaşabilecek türdendir. Bestelerdeki müzik cümleleri kısa, ses sınırı ("sanatçı'nın ses sınırı düşünülerek olsa gerek) oldukça dardır. Şarkılarda bir eğlence merkezindeki eğlenen kalabalığın coşkusu ya da topluca ağır dansa geçerkenki "hüzün" atmosferi yaşatılır.

Sezen Aksu'nun şarkılarında olduğu gibi kimi sanatçıların yaptıkları çalışmalar da ise geleneksel Türk müziğinin makamsal tarzına uygun veya yakın denemelere rastlanabilir.

Ancak 1950-1960'larda Aranjmanla başlayan bu akım, yaşadığı iniş çıkışlardan sonra gene aranjmana mı dönüşüyordu?

"Müzik Piyasası'nın en çok satan kasetlerine baktığında bunu anlamak mümkün.

İzel-Ercan, Eller Havaya (Yunanca), Hakan Peker, Korkular Başucumda (Yunanca), Aylin Licaneli, Sil Baştan (Yunanca), Seden Gürel, bum bum (Yunanca), Volkan Konak, Hey Gidi Karadeniz (Yunanca)... Oya-Bora, Miskin (Cezayir), Sibel Tüzün, Şamata (Cezayir), Ajda Pekkan, Sarıl Bana (Mezdeke-Arapça), Levent Yüksel, Tuana (İspanyolca)... Ve yine son dönem isimlerinin en önemlisi olan ve pop müziğinin idolü haline gelen Tarkan'ın al-

bümündeki ... Vazgeçemem, adlı parçanın Gipsy Kings'e ait olduğu... Yani sözün kısası "bu işin piri" olan Tarkan'ın albümünün yarısı Yunan, Arap ve İspanyol bestecilerinin eserlerinden oluşuyordu. (54)

Batıdaki Pop'a Öykünen, "Türk Pop"unun Eurovision Yenilgisi.

Değerlendirmenin halk jürisi tarafından yapıldığı uluslararası Eurovision yarışmalarının hiçbirinde "Türk Pop"u başarı sağlayamadı. Bu uluslararası yarışmadaki başarısızlığa halk jürilerinin politik, duygusal davrandığı gerekçeleri mazeret gösterildi. Türkiye'yi temsil eden şarkıların fazla oy toplayamayıp iyi bir derece elde edememesi "ulusal onur" sorunu haline getirildi.

Aslında başarısız olmada bu ve benzeri yorumların hiçbirinin geçerliliği yoktu, sorun temelden, batı ve Türk pop anlayışından geliyordu.

Batı'daki hızlı sanayileşme ve yeni yaşayış biçimi popüler müziği ortaya çıkarıp, geliştirirken, Türkiye'de hızlı kentleşmenin sonucu değişen yaşam biçimi popüler müziği ortaya çıkarmıştır.

Çıkış açısından (sosyal-kültürel-teknolojik ve ekonomik) her iki tarafta da toplum yaşantısındaki değişiklikler neden gösterilebilir, çünkü yaşantı değişince onun üst yapı kurumunun da belli hızlarda değişmesi gerekecektir. Öyle de olmuştur.

Ancak her iki "Pop" anlayışı, "sanayileşme" ve "kentleşme"nin oluşumu sırasında ki, bilinçli veya bilinç altındaki veya bastırılmış duygularını, isteklerini, başkaldırılarını, protestolarını dile getirmiştir. Şarkılarda söylenenler aslında bizzat toplumun kendi arzularıdır. Buna son dönemdeki büyük medya kuruluşları ve müziğinin endüstrisi de dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de destek vermiştir.

1935'te Missisipi'de doğan, 1956'da çıkardığı Heartbreak Hotel adlı kırkbeşlik plağıyla altı ay içinde sekiz milyon satan, ilginç sesli, gitar çalıp şarkı söyleyen, yakışıklı bir kamyon şoförü olan Elvis Presley'le, taşrada inşaat amelesi olan, büyük kente gelip, ince ve geniş ses sınırıyla yanık türküler okuyup "köylü"yü de "kentli"yi de ayağa kaldıran İbrahim Tatlıses arasında bir fark yoktur.

Elvis Presley efsanesi özünde, gençliğin tüm başkaldırı eğilim ve güçlerini sallan-yuvarlan politikasıyla edileştirmeye hizmet eden, içerikten yoksun şarkılara yaslanırken cinsellikten medet uman boş bir gaz tenekesidir. Ancak herşeye karşın Elvis olgusu bir histeri biçimini alarak varlığını sürdürmektedir. Konserlerde kendilerini parçalayan genç kızlar, ona dokunabilmek için birbirlerini çiğnemeyi göze alan hayranlar, planlı ve güdümlü biçimde oluşmaya başlayan Elvis endüstrisi için üst yapı olma durumundadırlar. (55)

Diğer yandan 1960'lı yıllardaki John Lennon'un Beatles topluluğunun dünyayı sarsan önemi neydi?

Dünyaya meydana okumak! Hem de kimin dünyasına? Parababalarının, politikacıların, çok uluslu şirketlerin egemen oldukları bir dünyaya meydan okumak... Hem de neyle? Ne topla ne tüfekte ne dolarla ne si-terlinle!... Dünya "savaş" diyordu, "vur, kır, öldür", "yok et" diyordu, bunlar sevgi aşk, elini ver bana, barış diyordu. Dünya ve "büyükler" Vietnam çirkefine battıkça batıyor, bunlar gençliğe "Siz harikasınız" diyordu. (56)

Gerçi toplumsal mesajlar farklıydı ama Türkiye'deki

popüler müziğin (arabesk) için de benzer nedenlerden söz etmek mümkündür.

Çünkü 20. yüzyılın son çeyreği kültürün hızla "Pop" laştığı dönemdir ve bu dönemde herşeyin tüketildiği gibi kültür tüketiminin de gerçekleşmesi gerekecekti. Tüketim için tüketici gerekirdi, toplumsal yığınlar zaten bir tüketici yığınlarıydı.

Aslında hedef olan tüketici yığına "Popüler" adı altında seviyeli, seviyesiz herşey ticari kazanç uğruna şırınga edilince, toplumlardaki yozluk, ilkelik tartışmalarının başlamasına neden olundu.

Eğer Geleneksel Türk Müziğindeki büyük açmazlar çözülebilmiş ve toplum yaşadığı teknolojik gelişimlere uygun kültürel yapılar ve kültürel yapıya bağlı olarak estetik beğeni ölçütleri geliştirilebilseydi bu çelişkiler de yaşanmayacaktı.

Sonuç; iki ayrı görüşle (Görüş sahiplerinin kimlikleri ve değerlendirmeleri ilgi çekicidir.)

Garp musikisi yalnız kulağa hitap eder. Bizimki ruha hitap eder. Biz de sanatkar kendinden de birşeyler katar besteyi çalarken. Garp musikisinde buna imkan yok, önümüze ne koyarlarsa onu çalarsınız. Bakıp çalarsınız. Mesela bizde ince saz vardır. Garpta yok bu incelik; gürültüdür, rahatsız edicidir orada musiki. Aman şu konser bitse bir dersiniz... Aynı temanın varyasyonlarını çalar durur boyuna. Usandırır sizi. Bizim musikide bir çeşni bir lezzet vardır oysa. (57)

Seçkin 150 kişinin huzurunda verilen dinletide Papa, sanatçıları ayakta dakikalarca alkışladı.

"... Bu akşam icra ettiğiniz güzel müzikten duyduğum zevki size ifade etmek istiyorum. Sadece müzikten etkilenmedim. Ayrıca metinden, Yunus Emre'nin derin dinsel şiirinden de çok duygulandım. Bence dünyadaki tüm kültür ve dinlerde mistikler, aynı ana temalar üzerinde dikkatlerini yoğunlaştırmaktadırlar. Tanrı'nın varlığı ve yakınlığı, Tanrının tüm halklar arasında mevcut olmasını istediği evrensel sevgi, insanın Tanrı'ya inancı, Tanrının ölüm gerçeğini bir ümit olgusuna çeviren gücü, Tanrının bir insanı ve yüceliğinin göstergesi olan dua... Böylece tüm inançlardaki inanlar arasında doğal bir diyalog mevcuttur. Bu akşamki müziğinizin bize büyük bir armağan ve Hristiyanlar ve Müslümanlar için de Tanrı'ya yaklaşmamızda paylaştığımız hususları hatırlatma fırsatı bahşeden bir an olmuştur. Sizi müzik yaşantınız yoluyla bu duyguları yaymaya teşvik ediyorum. (58)

(4 Eylül 1991 gecesi 20.00'de Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestra ve Korusu, Hikmet Şimşek yönetiminde Vatikan'da "Castel Gardolfo Papalık Sarayı Avlusunda" A. Adnan Saygun'un "Yunus Emre" oratoryosunu seslendirdi. Bu dinleti Yunus Emre'nin doğumunun 750. yılını kutlama amacıyla UNESCO'nun ilan ettiği "Uluslararası Yunus Emre Yılı" çerçevesinde gerçekleştirildi.)

DİPNOTLAR

- (1) Doç. Dr. İbrahim ARMAĞAN. *Sanatın Doğası ve Özyapısı*. Sanat Olayı Dergisi, Mayıs 1982. S.30
- (2) Sezer TANSUĞ. *Herkes İçin Sanat*. Altın Kitaplar Yay./1982 S.172
- (3) Doç. Dr. İbrahim ARMAĞAN. *Sanatın Doğası ve Özyapısı*. Sanat Olayı Dergisi, Mayıs 1982. S.30
- (4) Ernst Fischer. *Sanatın Gerekliği*. Özgür Yay. Birinci Bk. Sanatın Görevi.
- (5) Londav. İnci San. Sanat ve Eğitim Mavi Derinlik Dergisi. A.Ü.F.B.F. Yayınları No 151. Ankara 1985. S.20

- (6) Londav. İnci San. Sanat ve Eğitim Mavi Derinlik Dergisi. A.Ü.F.B.F. Yayınları, No.151 Ankara 1985. S.20
- (7) Prof. Dr. İhsan TURGUT. *Sanat Felsefesi*. İzmir 1991. S.113
- (8) Prof. Dr. İhsan TURGUT. *Sanat Felsefesi*. İzmir 1991. S.121
- (9) Prof. Dr. İhsan TURGUT. *Sanat Felsefesi*. İzmir 1991. S.125
- (10) Prof. Dr. İhsan TURGUT. *Sanat Felsefesi*. İzmir 1991. S.126
- (11) İsmail Lütfi Erol, *Dinleyici İçin Nollar*. Batı Klasik Müziği. Ankara. Ekim 1991. Odak Ofset. S.13-14
- (12) Roman Ingarden. Prof. Dr. İhsan TURGUT. *Sanatın Felsefesi*. İzmir 1991. S.121
- (13) Sezer TANSUĞ. *Herkes İçin Sanat*. Altın Kitaplar. Kasım 1982. S.20
- (14) Aynı Kitap. S.20
- (15) Aynı Kitap. S.20
- (16) Aynı Kitap. S.57
- (17) Cem Behar. *Türk Musikisinde Denemeler*. S.12-13
- (18) Cem Behar. S.135
- (19) Ertuğrul BAYRAKTAR. *Geleneksel müziklerimiz ve Çok seslilik çalışmaları*. S. Turhan T.H.M.'de çeşitli görüşler. Kültür Bakanlığı 1414. Kültür. Es. 179. Türk Tarih Kurumu Basımevi. S.95
- (20) Dr. Yıldırım ERDENER. *Çok sesli müzikle Endüstrileşme arasındaki ilişkiler*. S. Turhan T.H.M. Çeşitli Görüşler.
- (21) Prof. Cengiz TANÇ. *Müzik Toplum Etkileşimi*. S. Turhan T.H.M.'de Çeşitli Görüşler. Kültür Bak. 1414/Kültür Es. 179 TTK Bas. S.95
- (22) Prof. Cengiz TANÇ. *Müzik Toplum Etkileşimi*. S.347
- (23) Cengiz TANÇ. *Bestecilerimizle Söyleşi*. Milliyet Sanat Dergisi, yeni dizi. 69/1 Nisan 1983. S.31
- (24) Yıldırım ERDENER. *Halk türküleri koro için çok sesli hale getirilmeli midir?* S. Turhan T.H.M.'de çeşitli görüşler. Kültür Bakanlığı 1414 Kültür eserleri/179. S.131
- (25) Yılmaz ÖZTUNA. *Türk Musikisi Teknik ve Tarihi*. İstanbul 1987.k.5.66
- (26) Mutlu TORUN. *Gösteri*. Mayıs 1985. Sayı.54 S.57
- (27) Mutlu TORUN. *Gösteri*. Mayıs 1985. Sayı.54 S.57
- (28) Yılmaz ÖZTUNA. *Türk Musikisi. Teknik ve Tarihi*. İstanbul 1987. S.35
- (29) Yılmaz ÖZTUNA. *Türk Musikisi Teknik ve Tarihi*. İstanbul 1987
- (30) Yılmaz ÖZTUNA. *Türk Musikisi Teknik ve Tarihi*. S.89
- (31) Dr. Yıldırım ERDENER. *Çok Sesli Müzikle Endüstrileşme Arasındaki ilişkiler*. S. Turhan. S.98
- (32) Dr. Yıldırım ERDENER. *Kültür ve Müzik*. S.273
- (33) İngilizce pop ise halif klasik veya popüler müzik konseri anlamındadır.
- (34) *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt 4. s.1039
- (35) Nazife GÜNGÖR. *Arabesk*. Bilgi Yay. Bilgi Diz. 67 Mart 1980. S.47
- (36) *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt 3. S.693
- (37) Nazife GÜNGÖR. *Arabesk*. Bilgi Yay/ Bilgi. Diz. 67 Mart 1980 S.48
- (38) Nazife GÜNGÖR. Aynı Kitap. S.57-58
- (39) Yılmaz ÖZTUNA. *Büyük Türk Musikisi Ans. I*. S.435-436
- (40) *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt 3. S.702
- (41) Nazife GÜNGÖR. *Arabesk Bilgi*. Yay/Bilgi Diz.67 S.60-61
- (42) Sezer TANSUĞ. *Herkes için sanat*. Altın kitaplar 1982. S.61
- (43) Veysel ARSEVEN. *Milli Folklor Enstitüsü üzerine Ankara Filarmoni*. Temmuz 1971. k.5.1
- (44) Filiz Ali LASLO. *Gösteri Dergisi*. Kasım 1981. Sayı.12 S.30
- (45) Ercüment BERKER. *Türk Musikisi Gösteri Dergisi*. Mart 1982. Sayı.16 S.60
- (46) Prof. Dr. Necati GEDİKLİ. *"Türk Halk Musikisinde Yeni Bir Oluşum Süreci mi?"* S. TURHAN *Türk Halk Musikisinde Çeş. Görüşler*. Kültür Bakanlığı 1414 / Kültür Eserleri 179. S.339
- (47) Nazife GÜNGÖR. Aynı Kitap. S.151
- (48) *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt I. S.84
- (49) Prof. Dr. Necati GEDİKLİ. Aynı Yazı. Aynı Kitap. S.179
- (50) Bu bölüm, *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt 4 "Türkiye'de Pop. S.1043'ten derlenmiştir
- (51) Yazının "Türkiye'de Batı Müziği Etkisiyle Gelişen Popüler Müzik" Ansiklopedisi. Cilt 4 "Türkiye'de Pop" S.1043'ten oluşturulmuştur.
- (52) Cengiz SEMERCİOĞLU. "Türk Popu mu Dediniz?" TV 7 Gün

Dergisi, 19 Şubat 1994, Yıl 1 Sayı 19

(54) Cengiz SEMERCİOĞLU, Aynı Dergi.

(55) Burak ELDEM, İzzet Eti, Rock Tarihi Gül Matbaası, İstanbul 1985, S.65

(56) Milliyet Sanat Dergisi Yeni Dizi, 16, 15 Ocak 1981, S.4

(57) Ekrem Karadeniz, Çok Seslilik / Tek Seslilik, Gösteri Dergisi, Aralık 1980, S.53

(58) Tuğrul Göğüş, Yunus Emre Oratoryosu Papanın Huzurunda Mavi Derinlik Yıl 3, Sayı 15, Ağustos Eylül, 1991

KAYNAKLAR

(1) Doç. Dr. İbrahim ARMAĞAN, Sanatın Doğası ve Özyapısı, Sanat Olayı Dergisi, Mayıs 1982, Sayfa 30

(2) Sezer TANSUĞ, Herkes için sanat, Altın Kitaplar Yay. 1982, s. 172

(3) Doç. Dr. İbrahim ARMAĞAN, Sanatın Doğası ve Özyapısı, Sanat Olayı Dergisi, k Mayıs 1982, s. 30

(4) Ernst Fischer, Sanatın Gerekliği, Özgür Yay, Birinci B1, Sanatın Görevi.

(5) Londav, İnci San, Sanat ve Eğitim Mavi Derinlik Dergisi A.Ü.F.B.F. Yayınları, No. 151, Ankara 1985, s. 20

(6) Londav, İnci San, Sanat ve Eğitim Mavi Derinlik Dergisi, A.Ü.F.B.F. Yayınları, No. 151, Ankara 1985, s.20

(7) Prof. Dr. İhsan TURGUT, Sanat felsefesi, İzmir 1991, s. 113

(8) Prof. Dr. İhsan TURGUT, Sanat felsefesi, İzmir 1991, s. 121

(9) Prof. Dr. İhsan TURGUT, Sanat felsefesi, İzmir 1991, s. 125

(10) Prof. Dr. İhsan TURGUT, Sanat felsefesi, İzmir 1991, s. 126

(11) İsmail Lütfi EROL, Dinleyici İçin Notlar, Batı Klasik Müziği, Ankara, Ekim 1991, Odak Ofset, S. 13-14.

(12) Roman Ingarden, Prof. Dr. İhsan TURGUT, Sanatın felsefesi, İzmir 1991, s. 121

(13) Sezer TANSUĞ, Herkes için Sanat, Altın Kitaplar Kasım 1982, S.20

(14) Aynı Kitap, S.20

(15) Aynı Kitap, S.20

(16) Aynı Kitap, S.57

(17) Cem BEHAR, Türk Musikisinde Denemeler, S. 12-13

(18) Cem BEHAR, Aynı Kitap, S.135

(19) Ertuğrul BAYRAKTAR, Geleneksel Müziklerimiz ve Çok Seslilik Çalışmaları, S. turhan T.H.M.'de Çeşitli Görüşler, Kültür Bakanlığı, 1414, Kültür, Es. 179, Türk Tarih Kurumu Basımevi, S.95.

(20) Dr. Yıldırım ERDENER, Çok Sesli Müzikle Endüstrileşme Arasındaki İlişkiler, S. Turhan, T.H.M. Çeşitli Görüşler.

(21) Prof. Cengiz TANÇ, Müzik Toplum Etkileşimi S. Turhan T.H.M.'de Çeş. Gör. Kültür Bak. 1414/Kültür Es. 179 TTK Bas. S.95

(22) Prof. Cengiz TANÇ, Müzik Toplum Etkileşimi, S.347

(23) Cengiz TANÇ, Bestecilerimizle Söyleşi, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi, 69/1 Nisan 1983 S.31

(24) Yıldırım ERDENER, Halk Türküleri Koro İçin Çok Sesli Hale Getirilmeli midir? S. Turhan T.H.M.'de Çeşitli Görüşler Kültür Bakanlığı 1414 Kültür Eseri / 179, S.131

(25) Yılmaz ÖZTUNA, Türk Musikisi Teknik ve Tarihi İstanbul 1987, S.66

(26) Mutlu TORUN, Gösteri, Mayıs 1985, Sayı: 54, S.57

(27) Mutlu TORUN, Gösteri, Mayıs 1985, Sayı: 54, S.57

(28) Yılmaz ÖZTUNA, Türk Musikisi, Teknik ve Tarihi, İstanbul 1987, S.35

(29) Yılmaz ÖZTUNA, Türk Musikisi, Teknik ve Tarihi, İstanbul 1987

(30) Yılmaz ÖZTUNA, Türk Musikisi Teknik ve Tarihi, S.89

(31) Dr. Yıldırım ERDENER, Çok Sesli Müzikle Endüstrileşme Arasındaki İlişkiler, S. Turhan, S.98

(32) Dr. Yıldırım ERDENER, Kültür ve Müzik, S.273

(33) İngilizce Pop ise Hafif Klasik veya Popüler Müzik Konseri anlamındadır.

(34) Müzik Ansiklopedisi, Cilt 4, S. 1039

(35) Nazife GÜNGÖR, Arabesk Bilgi Yay, Bilgi Diz. 67 Mart 1980, S.47

(36) Müzik Ansiklopedisi, Cilt. 3, S.693

(37) Nazife GÜNGÖR, Arabesk Bilgi Yay, / Bilgi, Diz. 67 Mart 1980, S.48

(38) Nazife GÜNGÖR, Arabesk Bilgi Yay, / Bilgi Diz. 67, S.57-58

(39) Yılmaz ÖZTUNA, Büyük Türk Musikisi Ans. I, S.435-436

(40) Müzik Ansiklopedisi, Cilt 3, S.702

(41) Nazife GÜNGÖR, Arabesk Bilgi, Yay / Bilgi Diz. 67, S.60-61

(42) Sezer TANSUĞ, Herkes için Sanat Altın Kitaplar, 1982, S.61

(43) Veysel ARSEVEN, Milli Folklor Enstitüsü üzerine Ankara Filarmoni, Temmuz 1971, S.1

(44) Filiz Ali LASLO, Gösteri Dergisi, Kasım 1981, Sayı: 12, S. 30

(45) Ercüment BERKER, Türk Musikisi Gösteri Dergisi, Mart 1982, sayı: 16, S.60

(46) Prof. Dr. Necati GEDİKLİ, Türk Halk Musikisinde Yeni Bir Oluşum Süreci mi? S. Turhan Türk Halk Musikisinde Çeş. Görüşler Kültür Bakanlığı, 1414 / Kültür Eserleri 179, S.339

(47) Nazife GÜNGÖR, Aynı Kitap, S. 151

(48) Müzik Ansiklopedisi, Cilt 1, S.84

(49) Prof. Dr. Necati GEDİKLİ, aynı Yazı Aynı Kitap, S.179

(50) Bu bölüm, Müzik Ansiklopedi Cilt 4, Türkiye'de Pop S. 1043'ten derlenmiştir.

(51) İlk Popüler Müzik türü olarak Kanto düşünülür. Bkz. Nazife GÜNGÖR, Arabesk Bilgi Yay, Bilgi Diz. 67, Mart 1990, S.48

(52) Yazının "Türkiye'de Batı Müziği Etkisiyle Gelişen Popüler Müzik" Müzik Ansiklopedisi, Cilt 4, "Türkiye'de Pop", S.1043'ten oluşturulmuştur.

(53) Cengiz SEMERCİOĞLU, "Türk popu mu Dediniz?" TV 7 Gün Dergisi, 19 Şubat 1994, Yıl 1 Sayı 19

(54) Cengiz SEMERCİOĞLU, Aynı Dergi.

(55) Burak ELDEM, İzzet Eti Rock Tarihi Gül Matbaası, İstanbul, 1985, S.65

(56) Milliyet sanat Dergisi, Yeni Dizi, 16, 15 Ocak 1981, S.4

(57) Ekrem KARADENİZ, Çok Seslilik Gösteri Dergisi, Aralık 1980, S.53.

(58) Tuğrul GÖĞÜŞ, Yunus Emre Oratoryosu Papanın Huzurunda Mavi Derinlik, Yıl 3, Sayı 15 Ağustos Eylül 1991.

MAVİ NOTA

Müzik ve Sanat Dergisi

Abone Koşulları : Yıllık : 400.000 TL.

: 6 Aylık: 200.000 TL.

Yurtdışı Abone : 50 DM.

Yazışma Adresi : P. K. 205 - 61004 - TRABZON

Ederi : 35.000 TL. (KDV dahil)

Telefax : (462) 224 26 30

İstanbul Temsilcisi : Osman Razi AKSU

Tel.: (212) 288 16 80

İzmir Temsilcisi : Melih GÜLER

DİZGİ: EFOR Masa Üstü Yayıncılık & Organizasyon

Tel.: (462) 326 44 26 Fax: (462) 322 29 96 - TRABZON

Sahibi : Sevilay BAYLAN
Genel Yayın Yönetmeni : M. Semih BAYLAN
Yazı İşleri Yönetmeni : Hülya ÖZMEN
Kapak - İç Düzenleme : M. Reşat SÜMERKAN
Dizgi : İsmail FANDAKLI
Sanat Danışmanları : Ahmet ÖZER
Gündoğdu SANIMER

Abone ederinin, Müfit Semih BAYLAN adına 731986 nolu postaçekli hesabına yatırıldıktan sonra, dergi adresine bilgi verilmesi rica olunur.

Gönderilen ürünlerin daktilo ile yazılması rica olunur.
Ürünler yayımlansın, yayımlanmasın geri verilmez.

Basım Yeri: KEMAL OFSET MATBAACILIK

Tel.: (462) 321 29 71 - 321 40 24 / TRABZON