



**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI  
DOKTORA TEZİ**

**SOSYALLEŞME BAĞLAMINDA  
İZMİR'DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR KOROLARI  
VE  
TOPLU MÜZİK PRATİKLERİ**

**Hazırlayan  
Fatih Salih COŞKUN**

**Danışman  
Prof. Dr. Fırat KUTLUK**

**İZMİR – 2007**

Doktora tezi olarak sunduğum “**Sosyalleşme Bağlamında İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları Ve Toplu Müzik Pratikleri**” adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16 / 04 / 2007

**Fatih Salih COŞKUN**

*TUTANAK*

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..... / ..... / ... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre ..... Anabilim Dalı ..... öğrencisi ..... 'nın ..... konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... Tarihinde, saat ..... ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini / projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin / projenin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ VERİ FORMU**

Tez No:

Konu:

Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: **COŞKUN**

Adı: **Fatih Salih**

Tezin Türkçe Adı: **Sosyalleşme Bağlamında İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör**

**Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri**

Tezin Yab. Dildeki Adı: **Amateur Choirs Of Turkish Classical Music Practices In İzmir**

**In The Contex Of Socialization**

Tezin Yapıldığı

Üniversite: **Dokuz Eylül Üniversitesi**

Enstitü: **Güzel Sanatlar**

Yıl: **2007**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı: **93**

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: **29659**

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Prof. Dr.**

Adı: **Fırat**

Soyadı: **Kutluk**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. **Sosyalleşme**
2. **Uyma**
3. **Bireyselleşme**
4. **Statü**
5. **Seçkincilik**
6. **Kentleşme**
7. **Müziyen Stratejisi**

1. **Socialization**
2. **Conformite**
3. **Individuation**
4. **Status**
5. **Elitism**
6. **Urbanization**
7. **Musician Strategy**

Tarih: 16.04.2007

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet



Hayır



## ÖZET

**Türk Müziğini kuramsal ve pratik yönüyle öğretmek için ortaya çıkan musiki cemiyetleri, tarihsel süreç içinde köklü değişim geçirerek günümüzde insanların, müzik yapmanın yanı sıra sosyalleşme amacıyla katıldıkları birer performans kurumu haline gelmişlerdir. İzmir’de sayıları yüzü geçen ve günden güne çoğalan bu topluluklara bireyler, arkadaşlık, çevre edinme, stres atma, terapi, statü olarak sıralayabileceğimiz ve hepsini sosyalleşme başlığı altında toplayabileceğimiz müzik dışı sebeplerle katılmaktadırlar. Modernleşmenin ve kent yaşamının birey üzerinde kurmuş olduğu baskı, stres, yalnızlık, yabancılaşma gibi sebepler insanların bu tip ortamlara olan ihtiyacını her geçen gün arttırmaktadır. Birey, bu ortamlar sayesinde şikayetçi olduğu gündelik yaşama katlanabilecek enerjiyi sağlamakta, ruh sağlığını korumakta, kendini ifade edebilmekte, kendi varlığını duyumsayıp kaybolmuşluk duygusundan uzaklaşmakta, hayata tutunmaktadır. Koro sayısındaki hızlı artışın sebebinin yalnızca metropol insanının bu ortamlara olan ihtiyacının artmasıyla değil, ek gelir sağlama ve İzmir’de yaşanan işsizlikle de yakından ilgisi bulunmaktadır. Bu sebeplerle bir çok insan için amatör müzik toplulukları “kazanç kapısı” haline gelmiştir.**

**İzmir’de oryantasyonu Türk Müziği olan dinleyicinin müzik beğenisine hitap eden ve müzik dinleme ihtiyacını karşılayan kurumlar amatör topluluklardır. Bunun sebebi, toplulukların geçmiş olduğu repertuarın ağırlıklı olarak 1950 ve sonrası olması ile Türk Müziği dinleyicisinin bu repertuarla oluşmuş kitleden meydana gelmesi arasındaki ilişkidir. Repertuar, tür olarak şarkı ağırlıklı olup piyasa üslubu ile ya da piyasa üslubu ve arı üslubun harmanlandığı senkretik bir üslup içinde seslendirilir.**

## ABSTRACT

The music associations, which came out to teach Turkish music with its theoretical and practical aspects, have transformed much within historical process and become performance associations which people attend by the aim of making music together with socializing. Individuals have been attending to these societies the number of which passes one hundred and which multiply day to day due to the reasons being out of the music that are friendship, getting environment, feeling relieved, therapy, status and all of them can subtitled under the socialization title. The reasons like oppression, stress, solitude, becoming strangers which modernization and city life establish on the individual have been increasing the people's need in this kind of mediums day to day. The individual has been providing the energy to stand on the daily life he complaint, protecting his spirit's health, stating himself, feeling his own existence and going away lostness emotion and holding life thanks to these mediums. The quick increase in the number of choruses is concerned not only with the increase in metropol people's need in these mediums but closely with providing additional income and with the unemployment lived in İzmir. For these reasons, amateur music societies have become income tool for many people.

The associations whose orientation is Turkish music and which addresses to music taste of audience and meet the need in listening music in İzmir are amateur societies. The reason of that is the direct relation between that the repertoire the societies passed pertains to commonly 1950 and above and that Turkish music audience happened from the mass which occurred with this repertoire. Repertoire is heavily song as kind and it is played with the market manner or in a syncretic manner in which the market manner and pure manner are harmonized.

## ÖNSÖZ

Fatih Salih Coşkun

İzmir'in müzik yaşamında önemli bir yer tutan Türk sanat müziği amatör toplulukları üzerine doktora tezi yapma düşüncesi ders aşamasındayken iki arkadaşımın birlikte yürüttüğümüz "makam-mekan-taksim" başlıklı çalışmadan kaynaklandı. Koro sayısındaki artış ve insanların bu ortamlara katılma nedenleri, çalışmamın başlangıcında yanıtını aramaya çalıştığım sorulardı. Alan çalışması sonucunda ortaya çıkan tabloda sosyalleşme olgusunun ağır basması tezin içeriğini belirledi. Sahanın mesleki açıdan kendi alanıma giriyor olması, konuyla ilgili kaynak kişilere ulaşabilme kolaylığı, alandaki çoğu insanı tanıyor olmam çalışmamı ivme kazandırdı. 2005 yılının Ekim ayında başladığım alan çalışması yedi ay sürdü. Geriye kalan aşama veri analizi, yazılı kaynaklara ulaşma, kavramsallaştırma ve yazımla geçti.

Her bilimsel çalışmada olduğu gibi bu çalışmanın da eksikleri var kuşkusuz. Katılıma ve gözleme dayalı etnografik yaklaşımla kotarılan bu çalışmanın, müzik ve sosyalleşme bağlamında İzmir'deki müzik dünyasını ve insan ilişkilerini anlama konusunda açıklayıcı bir bakış açısı sunacağı düşüncesini taşıyorum. Çalışmam süresince yapmış olduğu eleştirilerle tezimin şekillenmesini sağlayan, tıkanıp gittiğim noktalarda ve karşıma çıkan güçlükleri aşmamda bana yardımcı olan hocam Prof. Dr. Fırat Kutluk'a çok teşekkür ederim.

Konumla ilgili kaynaklara ulaşmam konusundaki yardımlarından dolayı Prof. Dr. Ülgen OSKAY ve öğrencisi Özge Karaçöl ÖZGÜR'e teşekkür ederim. Ayrıca çalışma süresince beni konuk eden tüm korolara, kendileriyle görüşme yapmamı kabul eden tüm koro şeflerine ve koro üyelerine, göstermiş oldukları misafirperverlik, ilgi ve sabırlarından dolayı teşekkür ederim.



## İÇİNDEKİLER

### SOSYALLEŞME BAĞLAMINDA İZMİR'DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR KOROLARI VE TOPLU MÜZİK PRATİKLERİ

	Sayfa No:
YEMİN METNİ .....	ii
TUTANAK .....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
TABLolar LİSTESİ .....	xi
GİRİŞ .....	1

## I. BÖLÜM TARİHÇE

1.1. Türk Müziği'nde Meşk Geleneğinin Tarihçesi .....	3
1.2. Osmanlı'da Müzik Eğitimi Kurumları .....	5
1.2.1. Mehterhâne .....	6
1.2.2. Mevlevihâne .....	6
1.2.3. Enderun .....	7
1.2.4. Özel Meşkhâneler .....	7
1.2.5. Musiki Esnafı Loncaları .....	8
1.3. Tanzimat Döneminde Meşk Geleneği .....	8
1.4. Cumhuriyet Döneminde Meşk Geleneği .....	11

## II. BÖLÜM

### İZMİR'DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR TOPLULUKLARI

2.1. Kurumsal Kimlik .....	16
	viii

2.2. Genel Üye Profili .....	20
2.3. Genel Koro Profili .....	23
2.4. Korolardaki Meşk Pratiği ve Eğitimin Bu Pratik İçindeki Yeri ...	26
2.5. Müzik Eğitmenliği (Hocalık) .....	28
2.6. Seslendirme .....	30
2.7. Topluluklarda Dağar (Repertuvar) Seçimi ve Seçkincilik .....	31
2.8. İzmir'deki Beş Türk Sanat Müziği Amatör Topluluğunun Dağarlarının Karşılaştırılması .....	34
2.9. Koroların Sayıca Artışına Etki Eden Faktörler.....	38
2.9.1. Kent Yaşamı – Gerilim – Yalnızlık – Anlamsızlık .....	38
2.9.2. İşsizlik .....	42

### III. BÖLÜM

#### MÜZİK VE TOPLUMSALLAŞMA İLİŞKİSİ

3.1. Müziğin Toplumsallaşmadaki Aracı Rolü .....	45
3.2. Sosyalleşme Ortamı Olarak Toplumsal Gruplar .....	48
3.3. Grup Dinamikleri .....	52
3.3.1. Uyuma Süreci .....	53
3.3.2. Bireyselleşme, Farklılaşma .....	55
3.3.3. Aidiyet Duygusu .....	57
3.3.4. Kontrol İhtiyacı .....	58
3.3.5. Moral Kazanma .....	58
3.3.6. Çevre Edinme .....	59
3.3.7. Düzen Duygusu .....	59
3.3.8. Sahip Olma Eğilimi .....	59
3.4. Konserlerin Yeri ve Önemi .....	60
3.5. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosunun Profili ....	61
3.6. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosunun Rutin Çalışmalarından Birinin Etnografik Betimlemesi .....	63
3.7. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosunun Konser Betimlemesi .....	70

<b>SONUÇ .....</b>	<b>76</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>79</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>82</b>

## TABLULAR LİSTESİ

Sayfa No:

<b>Tablo – 1 : Yaş Aralığı .....</b>	<b>21</b>
<b>Tablo – 2 : Medeni Durum .....</b>	<b>21</b>
<b>Tablo – 3 : Cinsiyet .....</b>	<b>21</b>
<b>Tablo – 4 : Öğrenim Durumu .....</b>	<b>21</b>
<b>Tablo – 5 : Mesleki Durum .....</b>	<b>22</b>
<b>Tablo – 6 : Birden fazla koroya katılma oranı .....</b>	<b>22</b>
<b>Tablo – 7 : Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosunun Profili .....</b>	<b>61</b>
<b>Tablo – 8 : Yaş gruplarına göre üye sayısı .....</b>	<b>61</b>
<b>Tablo – 9 : Medeni duruma göre üye sayısı .....</b>	<b>62</b>
<b>Tablo – 10 : Öğrenim durumuna göre üye sayısı .....</b>	<b>62</b>
<b>Tablo – 11 : Mesleki duruma göre üye sayısı .....</b>	<b>62</b>
<b>Tablo – 12 : Birden fazla koroya katılan üye sayısı .....</b>	<b>63</b>

## GİRİŞ

“Sosyalleşme Bağlamında İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri” başlıklı doktora tezimde yanıtlamaya çalıştığım temel problem, İzmir’in müzik yaşamında önemli bir yere sahip olan amatör koroların sayısındaki hızlı artışın ve insanların bu ortamlara katılma sebeplerinin neler olduğudur. Söz konusu problemin yanıtlanması İzmir’deki müzik yaşantısı ve insan ilişkilerini anlama ve bu konuda açıklayıcı bir perspektif sunma amacı taşımaktadır.

Çalışmanın başlangıcında üyelerin, müzik faaliyetinin içinde yer almalarına ilişkin saydıkları sebepler arasında “kültürümüzü koruyoruz, devam ettiriyoruz” ifadesini sıkça dile getirmelerinden hareketle, koroların sayısındaki hızlı artışı ve insanların bu ortamlarda bulunmalarını açıklayan hipotezim, popüler kültür ve popüler müzik karşısında yerel olana sahip çıkma, koruma çabasıyla başlatılan sivil bir hareket olduğu yönündeydi. Fakat iddiamı sağlamlaştırmak, haklılık kazandırmak için yönelttiğim sorularda üyelerin, popüler müziği Türk Sanat Müziği karşısında bir tehdit olarak görmediklerini, sanat müziğinin eskiye oranla daha az dinleniyor olmasında popüler müziğin etkisi olmadığını ifade etmeleri ve tüm koroların faaliyetlerinin performansın dışında, kültürü korumaya yönelik ek bir çabayı içermemesi nedeniyle bu hipotezim geçerliliğini yitirdi. Daha sonra çalışmanın seyrine bağlı olarak ortaya çıkan tabloya göre sosyalleşme olgusu ağırlık kazanıp temel kavram olarak tezin omurgasını oluşturdu. Katılımcı gözlem ve etnografik yaklaşımla kotarılan bu çalışmada görüşme tekniği kullanıldı. Çalışma elli koro ile sınırlı tutularak elde edilen verilerden hareketle genellemede bulunuldu. Çalışmalarına katıldığım korolardan biri koro profilinden provasına ve vermiş olduğu konsere dek model alınarak, söz konusu aşamaların etnografik betimlemesi yapıp sosyalleşme olgusu tek bir koro örneğinde bütünsellik içinde görünür kılınmaya çalışıldı. Metin içinde cemiyet, koro, dernek, topluluk sözcükleri eş anlamda kullanıldı. Yine metin içinde yer alan ve yalnızca Türk Müziği camiasında kullanılan “eser geçmek” ifadesi, bir müzik eserini icra etmek, öğrenmek, “gider” sözcüğü ise metronom, tempo anlamına gelmektedir.

Aynı konuda “İzmir Kenti Bağlamında Türk Sanat Müziği Korolarının İçsel Anlamı” başlıklı yüksek lisans tezi, diğeri “Sosyalleşme Aracı Olarak Müziğimizi Uygulama ve Araştırma Derneğinde Toplu Müzik Pratikleri” başlıklı diploma çalışması olmak üzere iki araştırma yapılmıştır. Sözü edilen çalışmalardan ilki, kırk üç sorudan oluşan anketin yedi koro baz alınarak korolardaki üyelerin sosyokültürel profilini çıkarmaya yönelik istatistik bilgi sunan bir anket çalışmasıdır. Diğeri ise “uyma” ve “farklılaşma” olarak ifade edilen sosyalleşmeye ilişkin iki sürecin tek bir koro örneğinde nasıl somutlaştığını anlatan bir çalışmadır. Alanlarımızın aynı olması sebebiyle kendi çalışmamla sözü edilen iki çalışma arasında doğal olarak veri ortaklıkları bulunmaktadır.

Yukarıdaki bilgilerin doğrultusunda, bu doktora tezi üç bölümden oluşmaktadır. “Tarihçe” başlığını taşıyan ilk bölümde musiki cemiyetlerinin ilk ne zaman ortaya çıktığı, başlangıçtaki misyonlarının ne olduğu, günümüzdeki topluluklarla karşılaştırılarak bugünkü işlevleri açıklanmıştır. Bunun yanında meşk geleneğinin geçmişten bugüne geçirmiş olduğu değişim ve günümüzdeki konumlanışından bahsedilerek söz konusu değişimin getirdiği sonuçlara yer verilmiştir. Bu bölümü, çalışmamın kavranmasında bütünsellik yaratacağı düşüncesiyle gerekli gördüm.

“İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Toplulukları” başlıklı ikinci bölümde amatör koroların kurumsal kimlik sınıflaması yapılarak örgütlenme şekillerinin neler olduğu, genel üye ve koro profili, meşk pratiğinin cemiyetlerdeki seyri ve bu pratik içinde eğitimin ne kadar yer tuttuğu, hocalığın işlevsel ve statü açısından rolü, seslendirme ve repertuar seçiminde kıstasların neler olduğu, genel repertuar profili ve sebepleri, koro sayısındaki artışa etki eden faktörlerin neler olduğu açıklandı.

Üçüncü bölüm “Müzik ve Toplumsallaşma ilişkisi” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde müzik aracılığıyla sosyalleşmenin nasıl gerçekleştiği; toplumsal grup sınıflamasında amatör toplulukların hangi kategoride yer aldığı; bu kategoriyi karakterize eden özelliklerin neler olduğu; bireylerin bu ortamlarda ne gibi sosyalleşme süreçlerinden geçtikleri; grup dinamikleri adını verdiğimiz kavramların neler olduğu ve tüm bunların korolarda ne şekilde görünürlük kazandığı tanımlandı.

## I. BÖLÜM

### TARİHÇE

#### 1.1. Türk Müziğinde Meşk Geleneğinin Tarihçesi

Meşk, sözcük olarak hat sanatından ödünç alınmıştır :

*“Hat sanatında hocanın, öğrencisine ders olarak verdiği yazı örneği. Sülüs ve nesih yazı öğrenmek isteyen kimse, yazı temrini yaptıranların bir satır yazısını meşk itibar ederek baka, baka aynen taklit etmeye kalkar, bunu hazırlar ve meşki ile hocasına takdim eder...Hoca, öğrencisinin meşk taklidini alır, benzetilmeyen harfleri açıklamalarda bulunarak düzeltir, öğrencisi de bol, bol tekrarlayarak yazı öğrenmeye çalışır.” ( Esiner, 1985: 44-45 )*

Meşk sözcüğünün müzik öğrenmek anlamında kullanımına tarihi belgelere göre 16.yüzyılda yazılmış olan Babürname adlı eserde rastlamaktayız : “ ...ol kış musiki meşk kılur “ ( Babürşah, 1989 :162 )

Yukarıdaki alıntılara göre hem bir model hem de bir pratiğin adı olan meşk, yazıya uygulandığında yazı meşki, müziğe uygulandığında da müzik meşki anlamına gelir.

Geleneksel Türk Sanat Müziğinin öğretimi ve aktarımı yaklaşık bir asır öncesine kadar meşk yöntemiyle gerçekleşmiştir. Usta-çırak ilişkili olarak yürüyen bütünüyle taklit ve tekrara dayanan bu yöntemi karakterize eden noktalar şunlardı:

- Meşk, hocayla baş başa kalıp, birebir( meşk-i hususi ), yüz yüze gerçekleşen, usta-çırak ilişkisine dayalı bir uygulamaydı. Yaygın olmamakla beraber birden fazla öğrenciyle toplu olarak meşk etmek ( meşk-i umumi ) de mümkündü.

- Meşkin esas amacı mevcut repertuarı gelecek kuşaklara aktararak unutulmasını önlemek, korumak, kültürel sürekliliği sağlamaktı.

- Yazının kullanılmadığı, hatta sistemin zararlı gördüğü için notayı dışladığı, kişilerin birbirini dinleyerek, kulaktan kulağa aktarılarak işleyen meşk sisteminde esas unsur hafızaydı. Eserlerin ezberlenmesini ve hatırlanmasını kolaylaştıran

teknik kavram usul idi. Meşk mutlaka usul vurarak gerçekleşirdi. Usulün meşk için ne kadar hayati olduğuna ilişkin ifadeler :

“*melodik düşüncenin ürünü olan bir nağme zinciri eğer ritmik bir kalıba oturursa tekrarı çok kolaylaşır. Sözlü aktarıma dayanan kültürde bu böyledir*” ( aktaran : Behar, 1998: 18)

“ *şarklıların bu son derece muntazam ölçüleri adeta hafızalarını tazeleyen bir nota işlevi görür. İcra sırasında daima kah ellerini dizlerine vurarak, kah kudümlerle usul tutan biri bulunur. Bu da icracılara güven verir,onları yönlendirir.Usulü bozmak asla caiz değildir*” (Fonton, 1987 : 71)

“ *Şark nağmeleri ritmik altyapılarından ayrı düşünülemez. Bunun ilginç bir nedeni var: Ritim bir hafıza tazeleme yöntemidir çünkü nota kullanılmadığı için eserlerin her zaman unutulma tehlikesi vardır.*” ( Behar, a.g.e.,s.10 )

“*Meşkhane'ye gidersen önce kudüm, daire ya da zil ile bütün usulleri vurmaya öğren...saz çalacağın zaman hep usul vurarak çal ve kaç usullük olursa olsun bunu peşrevin sonuna dek sürdür. Bir şey besteleyeceğin zaman usul vurarak oku ve bu usulle okurken....eseri...ezberine alabilir ve sonra yazabilirsin*” (Aktaran : Behar,a.g.e., s.10 )

- Meşkte öğretim ve aktarım eş zamanlıydı: öğrenci, makamı, eseri, usulü, üslubu aynı anda öğrenirdi.

- Üstatlığın göstergesi hıfz edilen eser çokluğuuydu.

Günümüz açısından meşk geleneğine baktığımızda: eski usul meşkteki birebir eğitimin yerini günümüzde kümeli eğitim almıştır. Artık karşınızda bir grup, topluluk bulunur. Birebir eğitim biçimi çok ender karşılaşılabileceğimiz bir olgudur. Geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren kullanılmaya başlayan nota, giderek yaygınlık kazanarak gerekliliği kaçınılmaz olmuştur. Notanın ve kayıt teknolojisinin kullanımıyla eserlerin unutulma endişesi ortadan kalkmış, böylelikle ezber zorunluluk olmaktan çıkmış, öğrenmenin süresi kısalmıştır. Hıfz etme zorunluluğunun sona ermesiyle meşkin ana işlevi olan mevcut repertuarın gelecek kuşaklara aktarımı misyonu son bulmuştur. Bir eserin kimden “geçildiye” o kişiden “geçilmiş” şekli ve icracının kendi müzik beğenisi doğrultusunda esere kattığı küçük değişiklikler sebebiyle oluşan farklı versiyonlarının getirdiği zenginlik, çeşitlilik, notanın kullanımıyla oluşan standardizasyonla ortadan



kalkmıştır: daha önceleri açık yapıt olma özelliği taşıyan eserler kağıt üzerinde nesnelleştirilmiştir; artık bir eserin farklı versiyonları değil tek tip şekli geçilmektedir; meşk edilen notanın kendisi olmuştur. Meşk eden kişilerin fiziksel anlamda aynı mekanda bulunma zorunluluğu kayıt teknolojisi sayesinde sona ermiştir. Artık günümüzde ekol olmuş bir çok kişinin kayıtlarını dinleyerek öğrenim ve üslup kazanmak mümkündür. Günümüzde öğrenilen eserlerin çoğunluğunun şarkı olması ve şarkının en küçük soluklu tür olması, usul vurmada öğrenmeyi mümkün kıldığından, meşkin temel direği olan usulün kullanımından vazgeçilmiştir. Müzik eskiden daha soyut bir olgu iken günümüz yaşam biçiminin dayattığı zorunluluklar sebebiyle bir kurumun içine sokularak, zaman ve mekan sınırlamalarıyla görece somut bir hal almıştır. Koro ve konser pratiği, medya, kaynak ve izlerkitle açısından baktığımızda, müziksel iletişimin sahası genişlemiş, müzik daha fazla insan tarafından paylaşılır olmuştur. Hoca olmak için üstat olma zorunluluğu sona ermiştir. Koroyla icra performans modeli benimsenerek sahne olgusu hocaya şeflik misyonunu da getirmiştir.

## **1.2. Osmanlı'da Müzik Eğitimi Kurumları**

Osmanlı toplumunda Türk Müziği öğretimi belli başlı beş kurumda yapıldı:

- a. Mehterhane
- b. Mevlevihane
- c. Enderun
- d. Özel Meşkhaneler
- e. Musiki Esnafı Loncaları

Söz konusu kurumlar Türk Müziğinin toplum içinde tanınıp sevilmesini, beste ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan temel eğitim ve icra kurumu niteliğine sahiptiler.(Tanrıkorur, 2003: 22)

### 1.2.1 Mehterhâne

Hunlar zamanında Tuğ, Selçuklular döneminde Tabılhane / Nevbethane olarak bilinen askeri müzik okulu, Fatih Sultan Mehmet'ten sonra Mehterhane adını almıştır. Askeri müzik, en başından beri savaşlarda düşmanın psikolojisini bozup, korkutmak amacıyla kullanılan vazgeçilmez bir savaş tekniği olarak yer aldı. Vurma ve üfleme çalgılardan oluşan mehter takımı bu anlamda güç ve ihtişam göstergesiydi. Mehter müziği savaştaki işlevinden başka tören, özel günler, oyun (spor), resmi ilişkiler, namaz vakitlerinin belirtilmesi amacıyla da kullanılıyordu. Sözelimi mehter müziği repertuarında Hünkar Peşrevi, At Peşrevi, Alay Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Saat Peşrevi, Rakkas Peşrevi vb. isimlerle anılan mehter havaları, amaç-mekan bağlamında üretilip icra edilen eserlerdi. Namaz vakitlerini belirtmek ve resmi ilişkiler amacıyla icra edilen mehter havalarına nevbet, icra etmeye de nevbet vurma denirdi.

“ *Mehterin büyüklüğü kat terimiyle ifade edilirdi. Bir katta her çalgıdan bir tane olacak şekilde 9 çalgı bulunurdu. Statüye göre kat sayısı değişti: padişahın 12 kat, sadrazamın 9 kat, vezir ve paşaların 7 katlı mehter takımları bulunurdu.*” ( Tanrıkorur, 2003 : 22-26 ) Askeri müzik okulu niteliğindeki mehterhane 17. ve 18. yüzyılda yetiştirmiş olduğu müzisyenleri sayesinde askeri müzik repertuarı açısından en önemli eserleri üretti.

### 1.2.2. Mevlevihâne

Mevlevihaneler, Osmanlı toplumunda insanı, bedensel, düşünsel ve ruhsal açıdan ele alıp eğitmeyi amaç edinen manevi kurumlar olarak karşımıza çıkar. Müzik ve raksa tarikat yolunun açılması ilk kez 13. yüzyılda Ahmed Yesevi sayesinde olmuştur. Bunun ardından 13.-14. yüzyılda Konya'da Mevlevi tarikatı doğmuş ve bu tarikata bağlı müzisyenler Mevlevi müziğinin eserlerini vermeye başlamıştır. Mevlevilik, mevlananın oğlu Sultan Veled sayesinde bugünkü ibadet şeklini (sema) almış ve sistemleştirilmiştir. “*Mevlevilik, ciddi müzik eğitimi veren dergahları ve konser salonu niteliğindeki semahaneleriyle, Mevlevihaneleriyle Anadolu'nun en küçük şehirlerinden başka Balkan*

ve Ortadoğu eyaletlerinde de müziğin gelişmesi ve yayılması konusunda en önemli rolü üstlenmiştir. 16.y.y.'dan itibaren bestelenmeye başlayan ve ayinhan – mutrib – semazen (ses-çalgı-raks) üçlüsü tarafından icra edilen Mevlevi ayinleri Türk Müziği'nin her açıdan özünü oluşturmaktadır.” ( Tanrıkorur, a.g.e., s.27-30 ) Mevlevi ayini bir müzisyenin besteciliğine ilişkin tüm yeteneğini ortaya koyduğu en uzun soluklu tür olmanın yanında, makam, geçki, usul vb. teknik kavramların öğrenilmesi bakımından da rehber bir türdür. Bestecilerin büyük çoğunluğu bu tarikatın üyesidirler. Metal telli çalgılara yer vermemeyi kendine ilke edinen Mevlevi müziğinde zamanla Türk Müziğinin tüm çalgıları kullanılmaya başlanmıştır.

### 1.2.3. Enderun

1363'te 1. Murat tarafından kurulan Enderun, hukuk, felsefe, mantık, şiir, coğrafya, felsefe, geometri derslerinin verildiği bir üniversiteydi. Enderun'da müzik dersleri Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde bahsettiği seferli odası adı verilen odada gerçekleşirdi. 4. Murat tarafından kurulan bu odadan önce meşk, Topkapı Sarayı'nın harem bölümünde gerçekleşirdi. “ İsmail Hakkı Uzun Çarşılı, İstanbul'un çeşitli yerlerinde yapılan müzik öğretimi, 4. Murat döneminden itibaren eski adı Büyük Oda olan Seferli Odası'nda yapılmaya başlanarak müzik öğretiminin ilk kez merkezde toplandığını ifade etmektedir.” ( aktaran: Behar, a.g.e., s.25-26)

### 1.2.4. Özel Meşkhâneler

Cemiyetler, hoca evleri, kahvehaneler, öğrenci koroları meşk yapılan özel mekanlardır. Hocaların evde ders verme geleneği saraydaki cariyelerin hoca evlerine gönderilmeleriyle başlayan bir olgudur: Öğrenimi uzun zaman isteyen, büyük soluklu, zor eserler için kız öğrencilerin saray tarafından hocaların evine gönderildiğini tarihi kaynaklar söylemektedir. Türk Müziğine getirilen yasaklamaların olduğu dönemde evde meşk verme geleneği bir zorunluluk haline gelmiş ve dersler Musiki Osmani, Gülşen-i Musiki, Darü'l Musiki, Terakki-i Musiki gibi isimler altında evlerde ya da uygun bir

lokalde verilmeğe başlanmış: “*Hacı Kirami Efendi, taş kasaptaki kahvehanede meraklılara muntazaman musiki meşk ederdi. Santuri Ziya Bey (1868-1956) İmamın Kahvesi adlı kahvehanenin arkasında, Cevdet Kozanoğlu(1896-1986), Halit’in Kahvesi’nin üst katında, Şeyh Ethem Efendi (1860-1934), Hafız Paşa Kırathanesi’nin bahçesindeki bir odada Şevki Bey’in (1860-1891) Divan yolunda bulunan Tirnovalı Mehmet Bey’in Kırathanesi’inde, Hafız Aziz Efendi (1856-1929)’nin Ortaköy Camii’nin odasında meşk ederdi. Bolahenk Nuri Bey’in evi Bolahenk Nuri Bey’in Meşkhanesi olarak musiki çevrelerce tanındı. Reşat Ekrem Koçu bu evi İstanbul Ansiklopedisi’ne madde başı olarak aldı.*” ( Aktaran : Behar, a.g.e, s.50-51)

### **1.2.5. Mûsikî Esnafı Loncaları**

Saraya, camiye, tekkeye bağlı olmayan halka müzik dinleten müzisyenler esnaftan sayılarak diğer esnaflar gibi lonca teşkilatına bağlanmışlardı. Esnaf loncası modelinde de üstat olan kişi çırağa öğretir ve yetiştirirdi. Buradaki müzisyenlerin esas işleri asla müzik değildi. Temelde esnaf olup müzik ek iş olarak yürüyordu. Müzisyenlerin çoğu meslek erbabı değil uzman niteliği taşıyordu. Bu sebeple profesyonellikten ziyade yarı profesyonel olarak adlandırılmaları daha doğrudur. Bu müzisyenlerin “*Basmacızade, Suyolcuzade, Buhurcuzade, Hamamizade vb. isimlerle biliniyor olması asıl işin esnaflık müzisyenliğince ikinci iş olduğunu gösterir.*” ( Behar, 1987 : 30-31 )

### **1.3. Tanzimat Döneminde Meşk Geleneği**

Tanzimat dönemine baktığımızda bu dönem, batılılaşma konsepti adı altında reformasyonun başladığı, müzik alanında da söz konusu konsept uyarınca ilk hamlelerin yapıldığı dönem olarak görülür. Bu dönemde Türk Müziği kendisinden faydalanılacak kullanılabilir bir malzeme olarak görülerek bu yaklaşımla Batı Sanat Müziği ve Türk Müziği arasında bir ortaklık kurulmaya çalışılarak bu yönde karma buluşlar yoluna gitme çabası gösterilmiştir: Sözelimi Mızıkay-ı Humayun’un fasıl heyetinde ney ile

flüt, ud ile mandolin bir arada yer almış ve Batı Müziği'nin majör ve minör tonlarına yakın olan bu tonlarla icra edilebilecek makamlardaki eserlerden oluşturulan bir repertuar oluşturulmuş ve armonize edilerek icra edilmiş. Devletin - cumhuriyet dönemindeki kadar sert olmasa da – Türk Müziğine olan ilk darbesi bu dönemde gerçekleşmiştir: 1826'da 2. Mahmut Yeniçeri Ocağına bağlı mehterhaneyi kaldırarak yerine Mızıka-yı Humayun (saray bandosu)'u kurmuş ve böylelikle yüzlerce yıllık bir gelenek tarihe gömülmüştür. “ *Türk Müziğinin en önemli kurumlarından biri olan mehterhane, yalnızca savaşlarda düşmanı korkutmak ve yürüyüş havaları çalan bir topluluk olmayıp Türk Müziğinde peşrevden saz semaine, murabba, nakış, semai vb. vokal eserlerden oluşan fasillara kadar bir çok türde eseri içeren zengin bir repertuara ve çalgıcı kadrosuna sahip açık hava orkestrası niteliğindedir.*” (Aksoy, 1985 : 1214-1218 )

1908'de Jöntürklerin Abdülhamit iktidarını ele geçirmesiyle İstanbul'un müzik yaşamında başlayan değişim gereği, yeniden yapılanmaya paralel olarak eğitim sistemindeki liberalleşmeyle açılan müzik okulları arasında yukarıda sözünü ettiğimiz Musiki-i Osmani ve Darü'l Musiki en önemlileri kabul edilir.(Greve,2006: 337) Bu iki kurumun önemi 1908'de açılan ilk özel müzik dernekleri olmalarından gelir. Bu derneklerin dışında yine bu dönemde (1908'den sonra imparatorluğun son ve cumhuriyetin ilk yılları ), “ *Terakki-i Musiki, Gülşen-i Musiki, İzmir Musiki Mektebi, Darü'l-Feyz-i Musiki, Şark Musiki Cemiyeti, Üsküdar Musiki Cemiyeti şöhretine güvenen müzisyenlerin kişisel çabalarıyla kurdukları fazla ömürlü olmayan kurumlardı.*” ( Öztuna, 1987: 68 )

“*Sistemli bir Musiki mektebi niteliği taşıması istenen özel meşkhanelerin açılması ve daha etraflı bir müzik eğitimi yapmayı amaçlayan Musiki Cemiyetlerinin kurulması ikinci meşrutiyet dönemine rastlar. Kaldı ki kahvehane köşeleri ile resmi musiki dernekleri birbirlerinden o kadar uzak da değillerdi. Şehzade başında bulunan ve Hacı'nın Kıraathanesi olarak bilinen kahvehanenin arkasında iki adet oda vardı. 1916 yılında Darü'ttalim-i Musiki Cemiyeti ( 1916-1913 ) kurulunca ilk çalışma mekanı olarak bu kahvehane seçildi. Kahvehanenin arkasındaki iki oda ise, doğal olarak birer meşkhane haline getirildi.*” ( Behar,1998 : 51)

Hem eğitim hem konser verme amacıyla kurulan derneklerin başında yer alan bu cemiyet, Türk Müziğinin ilk toplu icra plaklarını dolduran, ayrıca yurt içi ve yurt dışı olmak üzere ciddi, başarılı konserler veren bir kurum niteliğindedir. İkinci meşrutiyetten sonra yeni bir örgütlenme sürecine giren Darü'ttalim-i Musiki, Darü'l-Feyz-i Musiki, Şark Musikisi Cemiyeti gibi derneklerin, geleneksel müziği, eğlence müziğinin icra biçemi olan ve piyasa ağzı olarak adlandırdıkları kötü kabul edilen icra biçiminden korumak esas amaçları arasında yer alıyordu. “Girişmiş oldukları bu çabayla klasik üslup dedikleri arı üslubu piyasa müziğinin etkisinden korumayı hedefliyorlardı.” (Erol, 2002 : 82) Gelenekçi müzisyenler için piyasa tavrı yoz kabul edilmekteydi, günümüzde de bu bakış açısı geçerliliğini korumaktadır.

Şu ana kadar saymış olduğumuz mekanlar, kurumlardan başka 1917 kurulan Darü'l-Elhan, Türk Müziğinin ciddi, sistematik, modern anlamda eğitiminin verildiği ilk resmi kurumu olma özelliğine sahipti. Müzik eğitiminin yanı sıra kendi çatısı altında bulunan icra heyetleriyle vermiş olduğu konserler ve yapmış olduğu müzik yayınlarıyla öncü kurumdu. Bu kurumu özel kılan diğer bir unsur da Batı Sanat Müziği eğitimi ile Türk Müziğinin eğitimini beraber sürdürmesiydi.

Türk Müziği, İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, İzmir, Selanik ve Şam olarak sayabileceğimiz belli başlı Osmanlı kentlerinde gelişen, bu kentlerin dışına çıktığını söyleyemeyeceğimiz şehir müziğiydi. Yaygın bir kanıyla asla saray müziği olmayıp saray başta olmak üzere konak, tekke, ev, yalı, camii, kahvehane gibi saray dışı mekanlarda da icra edilirdi. Bu müziğin halk içinde rağbet görmediği, dinleyici bulamadığı gibi yanlış yargıya vereceğimiz tarihi örnek: “padişah 3. Osman tahtta bulunduğu sürece saraydaki tüm müzik faaliyetlerini yasaklamış ve Enderun meşkhanesini süresiz tatil etmiştir. 3. Mustafa'nın padişahlığı döneminde ise tam 17 yıl sarayda müzik faaliyeti olmamıştır. Bu yasaklamalara rağmen Türk Müziği halk arasında yaşamaya, varlığını sürdürmeye devam etmiştir.” (Behar, a.g.e. s.45 )

#### 1.4.Cumhuriyet Döneminde Meşk Geleneği

Cumhuriyet döneminde devletin Türk Müziğine olan tepkisi, tavrı, tazimatın aksine olabildiğince sert ve radikal olmuştur. Osmanlı kültürüne ait her şey gericilik olarak kabul edildiği için bu kültürün tamamıyla reddi yoluna gidilmiştir. Böylece Türk Müziği bu dönemde siyasi açıdan gözden düşmüş; bu müziği unutturup silmek için bir dizi yasa çıkarılmıştır. Ziya Gökalp'ın Türkçülüğün Esasları adlı kitabında yer alan görüşleri ve bu görüşlere bağlı olarak müzik hakkındaki düşüncelerinin cumhuriyet dönemi ideolojisinin oluşmasında stratejik öneme sahip olduğu ve devletin siyasi programını, ülküsünü tayin ettiği söylenir.

Dönemin ideolojisini belirleyen görüşler doğrultusunda Türk Müziğine getirilen yasaklar şunlardı :

- 1925 yılında tekke ve zaviyeler kapatıldı. Bu kurumların kapatılmasıyla Türk Müziğinin aktarım zincirinde çok önemli bir halka koparılmış oluyordu: böylece zakir başlarının sahip oldukları bilginin ve repertuarın ( kültürel sermaye) başkalarına aktarımı imkansız hale geliyordu. Rufai, Kadiri, Sadi gibi pek çok tarikatta görülen Tekke Musikisi özellikle Mevlevi ve Bektâşi Tekkelerinde gelişmiş ve korunmuştu. Mevleviler bu musiki türüne ait bestelemiş oldukları uzun soluklu, yoğun anlatımlı yüzlerce eserlerle Türk Müziği repertuarına çok büyük katkıda bulundular.

*“Tekkelerin 1925’te kapatılmasından sonra açık tarikat ayinleri tarihe karışmış olduğu halde Tekke Musikisi örnekleri özel toplantılarda ve 1950’den sonra halka açık törenlerde seslendirilmeye devam edildi, hatta bu türden yeni parçalar da yaratıldı.”* ( Oransay, s.1498 )

- 1926’ da Milli Eğitim Bakanlığı’nın tüm okullara göndermiş olduğu bir genelgeyle tüm okullardaki Türk Müziği eğitimi yasaklandı.

- Yine aynı genelge uyarınca Osmanlı’dan devralınan bir kurum olan Dârü’l Elhân’daki Türk Müziği şubesi kapatıldı. Bu kurumda üç kişiden oluşan tasnif heyetine(Zekaizade Ahmet Bey, İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta ) yalnızca mevcut repertuarı notaya almaları için çalışma izini verildi.

- 1934-1936 yılları arasında radyoda Türk müziği yayını kaldırıldı.

Getirilen bu yasaklar, Türk Müziğinin üretilmiş olduğu mekanları, kurumları ve bu kurumların tüm imkanlarını ortadan kaldırmış oluyordu. 1970’li yılların ortalarına kadar Türkiye Cumhuriyeti Devleti Türk Müziğine ve onun gelişmesi için gerekli her türlü desteği reddetmiştir. Bu durumda bu müziğin yaşayabileceği, soluk alabileceği tek alan musiki cemiyetleri, dernekler olmuştur. İşte bu tip örgütlenmelerin ortaya çıkması, yaygınlık kazanmaya başlaması söz konusu dönem atmosferi ve şartlarının doğurduğu bir zorunluluktur. Musiki Cemiyetleri, özel meşkhânelere 1908’den önce de vardı. Cemiyetlerin söz konusu yasaklarla ortaya çıktığını iddia edemesek de yasakların bu tip örgütlenmelere ve sayılarının artmasına ivme kazandırdığı söylenebilir. Bu dönemde ortaya çıkan bir çok dernek, okul, seslendirme takımı yeni üyeler yetiştirmek, repertuarı genişletmek amacını taşıyan, tamamıyla eğitime ve öğretime önem veren, Cumhuriyet Dönemi müzik yaşamına önemli katkıda bulunan kuruluşlardı:

*“Darü’Ta’lim-i Musiki (1912), Darü’l-Feyz-i Musiki(1915), İstanbul Belediye Konservatuarı(1917’de Darü’l Elhan adıyla kuruldu. İstanbul Belediye Konservatuarı adını 1926’da aldı.), Şark Musikisi Cemiyeti(1918), İzmir Musiki Cemiyeti( 1923 ?), Anadolu Spor Kulübü Musiki Topluluğu(1925 ?), Eskişehir Darü’l Elhan’ı( 1926 ), İzmir Musiki Mektebi ( 1923 ? ), Eyüp Musiki Cemiyeti (1923 ? ), Musiki Federasyonu, Türk Musikisi Ocağı( 1923 ), Anadolu Musiki Cemiyeti, Gülşen-i Musiki( 1925 ), Süleymaniye Musiki Mektebi( 1927 ), Beylerbeyi Musiki Heyeti, Balıkesir Musiki Cemiyeti( 1930 ), Kanlıca Musiki Ocağı( 1932 ), İstanbul Musiki Birliği( 1932 ), Eşrefpaşa Musiki Birliği, Musiki Koruma Cemiyeti, Beşiktaş Musiki Birliği( 1938 ), Yeni Üsküdar Musiki Cemiyeti( 1938 ), Ayomak Meşkhanesi, İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Müzik Kolu, Üsküdar Musiki Cemiyeti( 1944), İzmir Türk Musikisi Cemiyeti / Rakım Elkutlu Musiki Cemiyeti( 1946 ), İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği( 1948 ), Samsun Musiki Okulu( 1948 ), Türk Musikisi Derneği(1950), Aksaray Musiki Cemiyeti(1950), Adapazarı Musiki Cemiyeti(1952), Bursa Musiki Cemiyeti(1949), Musiki Kültür Derneği(1960), Samsun Musiki Cemiyeti(1970), Turhan Topper Özel Türk Sanat ve Halk Müziği Kursları(1970)” ( Oransay, s.1502-1506 )*

19. yüzyılın sonuna kadar Türk Müziğini desteklemiş olan Osmanlı Sarayı, bu yüzyılın sonlarından itibaren batılılaşmaya bağlı olarak Avrupa ile olan ilişkilerin



yoğunluk kazanmasıyla yavaş yavaş Türk Müziğinden desteğini çekmeye başladı. Bu durum o ana kadar maddi problem yaşamayan müzisyenlerin geçimlerini sürdürmek için ev ya da kıraathane gibi saray dışı mekanlarda özel meşk verme, müzik yapma zorunluluğunu doğurdu. Bu olgudan hareketle günümüzde kimilerince Türk Müziğinin sponsorunun ve müzisyenlerin gelir kaynağının yalnızca saray olduğu ve 19. yüzyılın sonuna kadar saray dışında bağımsız, herhangi bir müzik faaliyetinin bulunmadığına ilişkin yargılar doğru değildir. “ *Çünkü saraydan maaş alan müzisyenlerin çoğunluğu mehter takımındaki müzisyenlerden oluşan askeri görevlilerdi. Bunun yanında müzik faaliyetinin en yoğun olduğu dönem olarak bilinen 3. Selim döneminde bile saraya bağlı müzisyen sayısının yirmiye geçmediği söylenir.*” ( Behar, a.g.e., s 61 )

Ev, kahvehane, kıraathane vb. mekanlarda meşk yapıldığını, ders verildiğini biliyoruz. Bu müzisyenlerin çoğu meslek erbabı olup müzikte uzman kişilerden oluşuyordu. Para karşılığında meşk vermek ahlaki karşılanmadığı için yaptıkları işin belki yarı profesyonellik olduğunu söylemek daha doğru olur. Hepsinin esas işi vardı, çoğu esnaf takımındandı. Oysa bugün anladığımız bağımsız profesyonel müzisyenlik 19. yüzyılın son çeyreğinde bahçe, mesire yerleri, kıraathaneler, daha sonra da gazinolar gibi halka müzik yapılan açık yerlerin ortaya çıkmasıyla oluşan bir olgudur. Bu değişime paralel olarak bir çok müzisyen yaptığı müziğin para getirdiğini görerek bunu esas iş edinmeye başlamıştır.

“19.y.y.’ in ortalarında olgunlaşmaya başlayan piyasa müziği ya da kentsel eğlence müziği, halkın açık havada( mesire yeri, bahçe, meydan ) ve kapalı yerde ( kıraathane, ev, kahvehane, meyhane) eğlenirken, içki içerken, dans ederken kullandığı müziktir.” (Oransay, 1976:115 ) “Bu gelişmenin en önemli gerekçelerinden biri şüphesiz ki daha önce saray ve çevresinde gerçekleşen geleneksel müzik etkinliklerinin 19. y.y. ortalarından itibaren ev, konak, yalı vb . yerlere kaymasıdır. Geleneksel müziğin bestecileri, hanendeleri, sazandeler, artık bir yandan saray dışındaki bu ekmek kapısı mekanlara, bir yandan da olgunlaşmakta olan piyasada kendilerine yer bulmaya çalışırlar. Sarayın geleneksel müziğe ilgisi azaldıkça geleneksel müzikçiler bir yandan yurt içindeki bu mekanların bir yandan da yurt dışında özellikle bir çekim merkezi

*olarak Mısır'daki zengin konakların ya da piyasanın müzisyeni olmuşlardır.” (Erol, 2002 : 82 )*

1940'lı yıllarda kurulan Ankara Radyosunda görevli olan Mesud Cemil, kendisinin yönettiği Tarihi Türk Müziği Korosu adını taşıyan bir koro kurarak çalışmaya başladı. Bu önemliydi çünkü Mesud Cemil'e kadar yalnızca tek bir solist tarafından seslendirilmekte olan Türk Müziği repertuarı ilk kez farklı bir performans modeli olan koro ile seslendiriliyordu. Bu temsil farklılığı giderek benimsendi ve yaygınlaştı. 1970'li yıllardan itibaren kullanılmaya başlanan Klasik Türk Müziği ifadesi zamanla yerleşiklik kazandı. Devlet tarafından kurulan Türk Müziği Konservatuarları, Klasik Türk Müziği Koroları ve toplulukları aracılığıyla bu müzik desteklenmeye başlandı. 1980'li ve 1990'lı yıllara baktığımızda başta Türkiye'nin büyük kentleri olmak üzere giderek günümüzde küçük kentleri de kuşatacak biçimde bir çok ilde toplumdaki tüm kitlelerin müzik kültürüne, beğenisine, geleneğine yanıt veren gerek amatör gerek profesyonel korolar kuruldu.

## II. BÖLÜM

### İZMİR'DEKİ TÜRK SANAT MÜZİĞİ AMATÖR TOPLULUKLARI

Belirli bir toplumsal çevre ya da grup tarafından organize edilip, gerçekleştirilen müzik etkinlikleri “toplu müzik olayları” biçiminde adlandırılır. (Keammer, 1993: 27) Herhangi bir müzisyen loncası / derneği tarafından organize edilen tüm etkinlikler toplumda çok küçük bir kitleyi ilgilendirse de toplu müzik olayı olarak kabul edilir. Bu bağlamda performans grubunun amatör / profesyonel olması, izlerkitlenin çapı önem taşımamaktadır.

Müzik gruplarının, seslendikleri izlerkitle ve diğer gruplarla kurmuş oldukları ilişkiler bakımından farklı kategoriler içinde ele alınması mümkündür. Örneğin, Münir Nurettin Beken bu tür müzik pratiklerinin gerçekleştiği alanı “müzik dünyası” olarak tanımlayıp bu alanı - müziğin tecimsel amaçlı üretilip üretilmemesini ölçü alarak- “ticari” ve “ticari olmayan” şeklinde ikiye ayırır. Bu sınıflamaya göre devlete bağlı olup müzisyenlerine devlet tarafından düzenli olarak maaş ödenen müzik topluluklarının etkinlikleri, bu yönüyle profesyonel müzik dünyası içinde yer alırken, beğeni odaklı maddi kazanç sağlama amacı taşımaması yönüyle de ticari olarak değerlendirilemez. (Aktaran: Erol, 2002: 83)

Bugün Türkiye’de ticari olmayan müzik dünyasında Kültür Bakanlığı bünyesinde yer alan, üyelerinin devlet tarafından düzenli olarak maaş aldığı, devlete bağlı Klasik Türk Müziği Korusu, Senfoni Orkestrası, Opera ve Bale; Tarihi Türk Müziği Topluluğu, Mehter Takımı, Çok Sesli Koro adını taşıyan performans toplulukları diğer bir tarafta devletten bağımsız çok sayıda amatör müzik topluluğu yer alır.

İzmir’ in müzik dünyası içinde büyük çoğunluğu Türk Sanat Müziği Amatör Toplulukları oluşturur. Devlete bağlı İzmir Klasik Türk Müziği Korusu ve TRT’nin Sanat Müziği Korusu olmak üzere bu iki profesyonel topluluğun dışında, ildeki Türk Müziği etkinlikleri amatör korolar tarafından yürütülmektedir. Her geçen gün çoğalarak bugün sayıları yüzü aşan bu toplulukların yarısından fazlası belediyelere ve derneklere bağlı olup geriye kalanı vakıf, meslek odası, fakülte, halk eğitim merkezi, defterdarlık,

hastane, kaymakamlık, huzurevi, siyasi parti örgütleri, sivil toplum kuruluşlarının bünyesinde yer alan ve hiçbir kuruma bağlı olmayan özel korolardan oluşur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında İzmir’de İzmir Musiki Cemiyeti, İzmir Musiki Mektebi, Eşref Paşa Musiki Birliği adını taşıyan fakat uzun ömürlü olmayıp kapanan derneklerin varlığını biliyoruz. 1946’da kurulan ve hala faal olan İzmir Türk Musikisi Cemiyeti / Rakım Elkutlu Musiki Cemiyeti, İzmir’in en eski ve doğal olarak en köklü kurumu olma özelliğine sahiptir. Bugün İzmir müzik camiasındaki pek çok müzisyen bu kurumdan yetişmiştir. Bu cemiyet başta olmak üzere ondan önce kurulmuş adını saydığımız tüm cemiyetler, Türk Müziğinin kuram ve pratiğinin öğretildiği, müzik alanında bir çok müzisyenin yetiştiği eğitim kurumu olma özelliğine sahiptirler.

Eskiden Türk Müziğinin eğitim işlevini üstlenen derneklerin bu görevini bugün konservatuvarlar üstlenmiştir. İzmir’de Türk Müziğinin teorik ve pratik boyutuyla eğitiminin verildiği tek resmi kurum Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarıdır. Bunların yanında tamamıyla Batı müziği eğitimi veren Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı 4 müzik okulunda öğrencilerden talep geldiği takdirde dışarıdan saat ücretli hoca getirilerek Türk Müziği çalgı eğitimi verilebilmektedir. Çok sayıda özel müzik dershanelerinde de Batı Müziği çalgıları eğitiminin yanında Türk Müziği çalgılarının eğitiminin de bu derneklerin bünyesinde yer almaya başladığı söylenebilir. Dershanelerde verilen bu derslerin çoğunluğu bireysel düzeyde yürütülen özel ders şeklinde seyretnmektedir.

## **2.1 Kurumsal Kimlik**

İzmir il sınırları içinde yer alan amatör sanat müziği derneklerinin sayısı 2006 yılı itibarıyla benim tespit edebildiğim kadarıyla 104 tanedir. Söz konusu topluluklar musiki cemiyeti, koro, dernek ya da şahıs ismi ile tanımlanmaktadır. Bu topluluklar :

- Banka Koroları
- Siyasi Parti Kolu Koroları
- Belediye Koroları

- Dernek Koroları
- Vakıf Koroları
- Üniversite Koroları
- Meslek Odası Koroları
- Sivil Toplum Kurumu Koroları
- Devlet Kurumu Koroları (kaymakamlık, defterdarlık, maliye, hastane, huzurevi, Milli Eğitim)
- Özel Korolar şeklinde örgütlenmişlerdir.

Koroların listesi:

1. Alev Engin Abaylı Korusu
2. Aliağa Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
3. Alsancak Gelincik Korusu
4. Alsancak Musiki Cemiyeti
5. Aşiyen Korusu
6. Atatürkçü Düşünce Derneği Gaziemir Korusu
7. Ayhan Sökmen Korusu
8. Balçova Belediyesi Sanat Müziği Korusu
9. Balçova Halk Eğitim Türk Sanat Müziği Korusu
10. Bası-Sen Türk Sanat Müziği Korusu
11. Bergama Korusu
12. Bergsav Korusu
13. BESEM ( Beden Eğitimi Öğretmenleri ) Korusu
14. Bornova Atatürkçü Düşünce Derneği Sanat Müziği Korusu
15. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
16. Bornova Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
17. Bos-Der Korusu
18. Bozyaka SSK Hastane Korusu
19. Buca Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu

20. Buca Halk Eğitim Merkezi Korusu
21. Bükülmezler Vakfı Türk Sanat Müziği Korusu
22. CHP Kadınlar Kolu Korusu
23. Ç.E.K.S.H Yeşilyurt Huzurevi Türk Sanat Müziği Korusu
24. Çağdaş Emekliler Korusu
25. Çeşme Belediyesi Korusu
26. Çiğli Belediyesi Sanat Müziği Korusu
27. Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi ve Ticari İlimler Fakültesi Korusu
28. Dokuz Eylül Üniversitesi Sanat Müziği Korusu
29. Ebso Vakfı Bayanlar Birliği Türk Sanat Müziği Korusu
30. Ege Tıp Korusu
31. Ege Üniversitesi Türk Sanat Müziği Korusu
32. Ekonomi Üniversitesi Korusu
33. Elektrik Mühendisleri Odası Korusu
34. Esendere Musiki Cemiyeti
35. Foça Belediyesi Korusu
36. Garanti Bankası Sanat Müziği Korusu
37. Gaziemir Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
38. Gençlik Korusu
39. Güler Çağdaş Derneği Sanat Müziği Korusu
40. Gürçeşme Huzurevi Korusu
41. Güzelbahçe Atatürkçü Düşünce Derneği Korusu
42. Güzelyalı Kültür ve Sanat Derneği Türk Sanat Müziği Korusu
43. Işık Acet Korusu
44. İletişim Fakültesi Personel Korusu
45. İş Bankası Emeklileri Türk Sanat Müziği Korusu
46. İzmir Barosu Türk Sanat Müziği Korusu
47. İzmir Büyük Şehir Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
48. İzmir İl Emniyet Müdürlüğü Korusu
49. İzmir Kültür ve Musiki Derneği Korusu

50. İzmir Musiki Cemiyeti
51. İzmir Profesyonel Rehberler Korosu
52. Karacasuvakfı Türk Sanat Müziği Korosu
53. Karsav Vakfı Sanat Müziği Korosu-2
54. Karsav Vakfı Türk Müziği Korosu-1
55. Karşıyaka Aktif Emekli Kadınlar Derneği Türk Sanat Müziği Korosu
56. Karşıyaka Belediyesi Sanat Müziği Korosu
57. Karşıyaka CHP İlçe Korosu
58. Karşıyaka Çeşme Durağı Fasıl Heyeti
59. Karşıyaka Emekli Öğretmenler Korosu
60. Karşıyaka Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korosu
61. Karşıyaka İlçe Milli Eğitim Türk Sanat Müziği Korosu
62. Karşıyaka Müzik Severler Derneği
63. Kathod Türk Sanat Müziği Korosu
64. Kıbrıs Türk Kültür Derneği Sanat Müziği Korosu
65. Konak Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu
66. Konak Doğum Hastanesi Türk Sanat Müziği Korosu
67. Konak İlçe Milli Eğitim Öğretmenler Korosu
68. Konak Maliyeciler Korosu
69. Makine Mühendisleri Odası Sanat Müziği Korosu
70. Mavişehir Geleneksel Türk Sanat Müziği Yaşatma ve Uygulama Derneği
71. Mavişehir Koruma ve Güzelleştirme Derneği Korosu
72. Mavişehir Kültür ve Sanat Derneği Korosu
73. Menemen Halk Eğitim Merkezi Korosu
74. Mimarlar Odası Korosu
75. Mordoğan Belediyesi Korosu
76. Mülkiyeliler Korosu
77. Narlıdere Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu
78. Narlıdere Huzurevi Türk Sanat Müziği Korosu
79. Neva Musiki Derneği

80. Ödemiş Belediyesi Sanat Müziği Korusu
81. Ödemiş Esnaf Kefaret Kooperatifi Korusu
82. Ödemiş Sanat Severler Derneği Korusu
83. Pektim Korusu
84. Reşadiye 2000 Korusu
85. Saba Müzik Evi Topluluğu
86. Sadi Hoşses Musiki Derneği
87. Seferihisar Belediyesi Sanat Müziği Korusu
88. Sevgi Korusu
89. Sosyal Aktif Kadınlar Korusu
90. SSK Sanat Müziği Korusu
91. Tariş Korusu
92. TEMAD Korusu
93. Tire Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
94. Torbalı Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
95. Tuna Kültür ve Sanat Derneği Korusu -1
96. Tuna Kültür ve Sanat Derneği Türk Sanat Müziği Korusu-2
97. Tüpraş Korusu
98. Türk Kadınlar Birliği Korusu
99. Türk Müziğini Araştırma ve Uygulama Derneği
100. Türk Ticaret Bankası Emeklileri Yardımlaşma ve Dayanışma Korusu
101. Urla Belediyesi Sanat Müziği Korusu
102. Yeşil Yurt Belediyesi Esnaf ve Sanatkarlar Derneği Korusu
103. Yunus Emre Kültür ve Sanat Derneği Korusu
104. Ziraat Mühendisleri Odası Korusu

## **2.2. Genel Üye Profili**

Üyelerin yaş ortalamaları, meslekleri, cinsiyet, derneğe geliş sebepleri gibi değişkenler üye profilini belirler. Genel üye profili başlığı altında tablolar



halinde sunduğum veriler rakamsal küçük farklarla Özge Karaçöl Özgür'ün yüksek lisans çalışmasında da doğrulanmıştır.(Özgür, 2005:92-110)

<b>Yaş aralığı</b>	
18 - 70	
18-30 yaş	% 10
31-45 yaş	% 20
46-65 yaş	% 62.8
65 yaş ve üstü	% 7.1

Tablo – 1

<b>Medeni durum</b>	
Evli	% 57,1
Bekar	% 42.8

Tablo – 2

<b>Cinsiyet</b>	
Erkek	% 32.8
Kadın	% 67.1

Tablo – 3

<b>Öğrenim Durumu</b>	
İlkokul	% 1.4
Ortaokul	% 5.7
Lise:	% 27.1
Yüksekokul	% 30
Fakülte	% 35.7

Tablo - 4

<b>Mesleki Durum</b>	
Memur	% 25.7
Öğretmen	% 14.2
Serbest meslek	% 12.8
Ev hanımı	% 7.1
Öğrenci	% 4.2
İşsiz	% 5.7
İşçi	% 4.2
Asker	% 4.2
Bankacı	% 4.2
Esnaf	% 2.8
Hemşire	% 1.4
Mühendis	% 1.4
Emekliler	% 42.8

Tablo - 5

<b>Birden fazla koroya katılma oranı</b>	% 50
--	------

Tablo - 6

Amatör topluluklardaki yaş aralığı 18-70 olup çoğunluğu 50 yaş üzeri bayanlar oluşturur. Topluluktaki insanların yarıya yakını hiç evlenmediği, boşanma ya da eş vefatı sebebiyle bekar yaşamaktadır. Çoğunluk emeklidir. 18-25 yaş grubunun dışındaki üyelerin korolara geliş sebepleri, üyelerle yapılan görüşmelerde verilen yanıtlar doğrultusunda şöyle sıralanabilir:

- Boş zamanı değerlendirme
- Arkadaşlık, çevre edinme
- Stres atmak, rahatlamak

- Şarkı söylemeyi çok seviyor olmak
- Kültürü koruyup devamlılığını sağlamak

Performans topluluğu olmanın yanında aynı zamanda kuramsal eğitime de bir ölçüde yer veren Türk Müziğini Araştırma ve Uygulama Derneği, İzmir Türk Musikisi Cemiyeti gibi dernekler ya da çalıştırıcısı konservatuvarda öğretim görevlisi olan derneklere çok küçük bir azınlığı 18-25 yaş grubu bireyler oluşturur. Bu yaş grubu, konservatuar öğrencisi ve konservatuara hazırlık amacıyla gelen bireylerden oluşur. Konservatuar öğrencilerinin bu topluluklara katılma sebepleri :

- Okulda “geçilen” repertuarı sayıca az buldukları için derneğe katılarak eser dağarını genişletmek
- Solistlik konusunda çekingenliğini, acemiliğini yenerek bu konuda özgüven kazanarak, sahne deneyimi elde etmek, beceri geliştirmek
- Mezuniyet sonrası iş bulma düşüncesiyle katılmış olunan konserlerin belgelenmesi ve bu belgelerin referans olarak kullanılması.

Konservatuara hazırlık amacıyla gelen bireyler ise derneğe katılmanın sınavda başarılı olma şansını arttıracacağı düşüncesine sahipler.

Üyelerin dernek tercih sebeplerine baktığımızda önem sırasına göre :

- “Geçilen” repertuar ( klasik-popüler ) : popüler repertuar tercih edilmektedir.
- Topluluğu çalıştıran kişinin müzik camiasında isim olması : hocanın müzik camiasında sahip olduğu ün ve başarı çoğu üye için çekim alanı oluşturur. Bu kişiler işinin ehli olması konusunda üyeler üzerinde güven telkin eden bir etkiye sahiptir.
- Çalışma mekanının üyelerin ikametgahlarına yakınlığı

### **2.3. Genel Koro Profili**

Müzik yaşamındaki cinsiyet ayrımının sebepleri net olmayıp yerine göre farklılıklar gösteren bir olgudur. Bu konudaki farklılıklar toplumdaki genel cinsiyet farklarıyla yakından ilişkilidir. Anaerkil bir toplumda kadının egemenliği, ataerkil toplumda erkeğin egemenliği üzerinden işleyen model, kadının ve erkeğin toplumsal yaşamdaki yerini belirler. Bu modelin müzik yaşamında da belirleyici

olması son derece normaldir. (Keammer, 1993: 32) Günümüzde ataerkillik tarihsel geçici bir kategori gibi durmaktayken hatta modern toplumlar bunu çoktan aşmış görünürken müzik başta olmak üzere (özellikle çalgı müzisyenliği) bir çok alanın erkeklerin egemenliğindedir. Amatör topluluklara bu açıdan bakıldığında çalgı icracılığının erkek egemen fakat koristliğin kadın egemen olduğu görülür. Koristlik pozisyonunda bırakın erkek sayısının fazlalığını cinsiyet olarak sayıca eşit bir koro dahi bulmanız mümkün değildir.

Müzisyen türleri arasında yapılan ayırım ve bu ayırımdaki çeşitlilik çoğu toplumda görülen bir şeydir. En genel ayırımın amatörlük ile profesyonellik arasında yapıldığını görürüz. Profesyonel müzisyenlik, yaşamını bütünüyle müzik etkinliği üzerinden kazanmayı ifade eder. Batı toplumlarında sanat müziğinde resmi eğitim almış olmak da profesyonelliğin ölçütü kabul edilir. Bu kavram bu bağlamda uzman anlamına gelmektedir. Yarı zamanlı müzik yapan kişiler için de yarı-profesyonel ya da yarı-uzman ifadesi kullanılabilir. Amatör topluluklar profesyonellik, amatörlük açısından değerlendirildiğinde koristler amatör, çalgı icracıları amatör, profesyonel, yarı-profesyonel, şefler yarı-profesyonel, profesyonel olarak tanımlanabilir. Azınlığı oluşturacak şekilde profesyonel olarak adlandırabileceğimiz şefler de bulunmaktadır. Konser esnasında koroların çoğunluğu profesyonel çalgıcı kullanılır.

Amatör toplulukların koristleri genellikle müzik eğitimi olmayan bireylerden oluşur. Çok azı nota okumayı bilip geri kalanı ezber yoluyla öğrenir. İki türlü ezber vardır. Bunlardan birincisi kişinin kendisine repertuar edinmek, dağarını genişletmek amacıyla yapılan ezberdir. Bu ezber şekli, eski usul meşke ait bir zihinsel performanstır ki bunun günümüz için varlığından bahsedemeyiz. İkinci ezber şekli ise konser anında notaya bakmamak, eseri ezbere okumak için yapılan ezberdir. Korolardaki ezber şekli ikinci olanıdır. Bu topluluklar içinde bireysel olarak kimi üyelerin ya da tüm koronun çok sıkı, disiplinli çalışarak üç-dört yıl içinde iyi bir müzikal seviyeyi yakalama başarısını gösterenleri bulunmaktadır. Bu tip koroların verdiği konserlerin TRT topluluğunun vermiş olduğu konserlerden farkı bulunmamaktadır. Bazı şefler iyi bir müzikal seviyeyi yakalamak ve bunu sürekli kılmak, uzun soluklu bir tını bütünlüğünü sağlamak kaygısıyla topluluğun çalışmalarına düzenli olarak

katılmayanların, eserleri ezberlemeyenlerin grupla ilişkisini kesmektedir. Çünkü üyeler arasında yalnızca sahnede görünmeyi hedef alan bu sebeple sadece son provaya katılan ya da provalara katılsa bile eserleri ezberlemeyen bir çok üye bulunmaktadır. Çoğu şef, tecrübesi olan belirli bir repertuara sahip, oturmuş topluluklarla çalışmayı tercih etmektedir. Çünkü böyle bir toplulukla daha rahat çalışılacağı için bu durum şefin işini kolaylaştırarak ona zaman kazandırmaktadır. Ayrıca deneyimli, oturmuş topluluklarla yıl içinde sayıca daha fazla konser vermeniz mümkün olmaktadır.

Şefler, korodaki kişilerin müzik konusundaki birikim eksiklikleri sebebiyle topluluğun müzikal seviyesini belirleyen ve bu konudaki birikim sahibi tek kişidir. Amatör koro şefleri ya uzun zaman koro geçmişine sahip olup korolardan yetişmiş ya da konservatuvar mezunu, TRT sanatçısı, Devlet Korosu sanatçısı kişilerden oluşmaktadır. Tabii bu şefler arasında yeterli birikime sahip olmayan vermiş olduğu konserlerle de başarısızlığını yineleyen topluluklar bulunmaktadır. Bu tip insanların sayısı az değildir. Çalışmalarına katıldığım korolardan birinin şefi çalışma sırasında koroya “gececeği” şarkılardan beş şarkı için “ arkadaşlar bu şarkılar bende tam değil içinizde bilen varsa çıksın okusun” diyerek topluluktan yardım istiyordu. Başka bir koronun şefi de kendisiyle yaptığım röportajda “ ben nota mota bilmem ezberimde ne varsa onu geçerim” diyor. Bu durum müzik camiasında sıkça konuşulan ve şikayetçi olunan bir olgudur.

Amatör topluluklar ve koro yöneticiliği de aynen meşk geleneğindeki gibi müzisyen camiasını bir arada tutan harç olma özelliğini sürdürmektedir. Bir çok müzisyen bu sayede birbiriyle iletişim halindedir ve birbirini tanımış olmaktadır. Her birinin telefon numarası birbirlerinde mevcut olduğu için bir konser söz konusu olduğunda en kısa zamanda orkestra kurulmakta; işi olan, başka bir müzisyen arkadaşını önererek organizasyonu aksatmamaktadır. Amatör koro müzisyenliği günümüzde İzmir’de bir çok kişi için “ekmek kapısı”dır.

#### 2.4. Korolardaki Meşk Pratiği ve Eğitimin Bu pratik İçindeki Yeri

Türk Müziği makamsal, tek sesli, usule bağımlı ezgi üretme anlayışı üzerine kurulu; çalgısalardan çok vokal icraya dayanan bir müzik türüdür. Seslendirme on yedili perde dizgesi olarak adlandırılan herhangi bir frekans standardizasyonu içermeyen dizgenin kullanımıyla gerçekleşir. Bu tip seslendirmede perdelerde bir oynaklık söz konusu olduğu için müziğin kaygan bir dili vardır. Melodiler çarpma ve glissendo ile beslenir. Aynı ismi ve işareti taşıyan bir çok perde farklı makamlarda farklı tizlik-peslikte basılırlar. Dizilerin farklı kullanımı ve makamları belirleyen temel öğelerin yer değiştirmesiyle ortak diziye sahip bir çok farklı makam bulunmaktadır. Bu tür geleneksel repertuarın icrası notadan okunacak değerlerin ötesinde bazı davranışların edinilmesi / benimsenmesi / taklit edilmesi ile sonuçlanan insani yakınlıklar gerektirdiği için usta-çırak ilişkili öğrenim kaçınılmazdır. Meşk yoluyla Türk müziği öğrenme, belirli bir repertuarın icrasındaki özellikleri, incelikleri öğrenerek gerçekleşir. Söz konusu sebeplerden dolayı geleneksel değerlerin / becerilerin yeni kuşaklara aktarılması konusunda çoğunlukla evrensel öğretim yerine özel öğretim kullanılır. Dolayısıyla bir gruba çok önemli görünen, diğerine saçma, gereksiz hatta zararlı görünebilir. Örneğin Kanarya Adaların'da geleneksel müziğin öğrenimi ve aktarımı aynen meşk geleneğinde olduğu gibi bütünüyle usta-çırak ilişkili olarak gerçekleşir. Bu konuda yapılmış doktora tezinde (Suarez, 2005:42-156-157) Gran Canarian Müziğinin aktarımının oral(sözlü) aktarım olduğu bu yöntemin hoca ve öğrenci arasındaki etkileşim(interaction) ile yürüyen, öğrencinin öğreticiyi dinleyip tekrar etmesi esasına dayandığı ifade edilmektedir.

Amatör topluluklarda öğretim modeli tamamıyla meşktir. Meşk, usta-çırak ilişkisine bağlı, taklit ve tekrar üzerine kurulu, kulaktan öğrenme yöntemidir. Taklit ile öğrenme, müzikte kullanılagelen en yaygın öğrenme yöntemlerinden biridir. Bu tip öğrenme yazısız toplumlarda çok yaygındır. Ezberle yürüyen bu öğrenim şekli öğrencinin hocayı ya da göstereni taklit ettiği dersi zorunlu kılar. Taklit ile öğrenme, doğu ve batı toplumlarının sanata yaklaşım konusundaki en önemli farklılıklarından biridir. Bu yöntemde esas unsur hafızadır. İş bütünüyle ezbere dayandığı için eserlerin

unutulma endişesi bulunur. Gelenek bunu, eserin hem ezberlenmesini hem de hatırlanmasını sağlayan teknik bir kavram olan usul ile çözümlenmeye çalışmıştır. Usulün gerekliliği ve vazgeçilmezliği açısından korolardaki pratiğe baktığımızda usul vurulmadığını görürüz. Bunun sebebi şudur: korolarda geçilen repertuar, eser türü olarak şarkı ağırlıklıdır. Şarkı en küçük soluklu türdür. Dolayısıyla eserin boyutu usul vurmadan ezberlenmesine izin vermektedir. Oysa meşk geleneğinde en büyük soluklu eseler başta olmak üzere en küçüğe doğru repertuarın tamamını ezberletmek amaç olduğu için usul vurmamak bir zorunluluk idi.

Hafıza günümüzde de önemini korumaktadır. Öğrenilen eser bir sonraki çalışmaya kısmen unutulduğu için buna önlem olarak hafızasına güvenmeyen bireylerin provaları kaydettiğini görürüz. Kimi dernek şefleri de “geçtikleri” eserlerden kaydına erişilebilenleri CD’ye aktararak çoğaltarak dernek üyelerine evde çalışmalarını, tekrar etmeleri için vermektedir. Usul, hafıza tazeleme ve ezberleme aracı olarak kullanılırken onun işlevini günümüzde kayıt teknolojisi almıştır.

Türk müziği eğitimi dediğimizde makam, usul, üslup olarak sayabileceğimiz müziğin bileşenlerinin öğretilmesi ve bu konuda kişiye formasyon kazandırılması kastedilir. Meşk geleneğine baktığımızda da amacın yalnızca bu işi başkasına öğretecek kadar usta birini yetiştirerek repertuarı tümüyle gelecek kuşaklara aktarmak olduğunu görürüz.

Amatör toplulukları bu perspektiften değerlendirdiğimizde eğitim kurumu kimliğini taşımadıkları, söz konusu toplulukların tamamıyla seslendirme kurumu oldukları, repertuarı gelecek kuşaklara taşımak gibi bir misyonları bulunmadığı söylenebilir. Tek amaçları konser vererek İzmir’in müzik dünyasında yer almak ve bu yeri korumaktır. Dernekler elbette kendilerini bu şekilde tanımlamamaktadır. Fakat benim kendileri hakkındaki bu tespitlerime hiçbir dernek itiraz etmeyip doğruluğunu kabul etmiştir.

İzmir Türk Musikisi Cemiyeti, Müziğimizi Araştırma ve Uygulama Derneği olarak sayabileceğimiz dernekler istisna olarak performans kurumu olmanın yanında Türk Müziğinin bir ölçüde kuramsal eğitimine de yer vermektedirler. Konservatuar

öğrencilerinin ya da hazırlık amacıyla gelen bireylerin bu iki kurumu tercih etmelerinin sebebi budur.

## **2.5. Müzik Eğitmenliği (Hocalık)**

Hocalık profesyonel topluluklara kıyasla amatör topluluklarda daha ağır ve anlamlı bir yer tutar. Amatör topluluklardaki üyelerin nota okumayı bilmemeleri, müzikle ilgili kuramsal bilgiden yoksun olmaları kendileri için hoca-bağımlı öğrenimi zorunlu ve sürekli kılar. Bu durum hocaya santral bir rol yükler. Amatör topluluklar için hoca, hiçbir zaman bilgisine, tecrübesine erişilemeyecek, bu konuda asla yarışılmayacak bir figürdür, aktördür. Kısa sürede hocanın bilgi ve tecrübesine ulaşma sebebiyle onunla yarışmaya kalkmak, bilgisini sınamaya çalışmak gibi profesyonel topluluklarda, konservatuarlarda tanık olduğumuz davranışları amatör topluluklarda görmek zordur. Bu topluluklarda hocanın statüsü ve grup gözündeki yeri daimidir. Hoca eski usul meşkte mevcut repertuarı ve üslubu aktaran kişiyken günümüzde elindeki notayı meşk eden, üstat olma zorunluluğu aranmayan bir öğretici konumuna gelmiştir. Çoğu şef bu işin ehil olmayan kişiler tarafından yapılıyor olmasından şikayetçi olup bu durumun işin kalitesinin düşmesine ve yozlaşmasına sebep olduğunu ifade etmektedir. Bu konuda çözüm olarak dernekler masasının amatör korolarla ilgili bir yasa çıkarıp tüm koroları denetim altına almasını ve koro şefliği için konservatuar mezunu, Devlet Korosu sanatçısı, TRT sanatçısı şartını getirmesi gerektiğini söylemektedirler. Günümüz koşullarının dayatması sonucu koroyla icra performans modelinin ve konser olgusunun ortaya çıkması, hocaya, gelenekte yeri olmayan şeflik misyonunu yüklemiştir. Hoca artık hem öğretici hem de şeftir.

Tüm topluluklarda hocanın öğretme yöntemi aynıdır: Hoca, eğer bir çalgı eşliği bulunuyorsa o çalgı yardımıyla eşlik, yoksa kendisi vokal olarak makam dizisini seslendirerek topluluğu öncelikle “geçilecek” olan eserin makamına işitsel olarak koşullandırır. Eseri önce kendisi baştan sona bütünüyle bir kez okur. Eğer grupta solfej yapan ya da çalgı çalan varsa onlar için de baştan sona solfejini yapar. Ardından eseri ya satır satır ya da zemin – nakarat - meyan bölümlenmeleriyle seslendirerek gruba tekrar



ettirir. İlk önce hoca seslendirir, ardından topluluk hocayı taklit eder. Üzerinde çalışılan cümle ya da bölüm hocanın onayını alıncaya kadar tekrar edilir. Bu yöntemle eserin bütününe ulaşılır. Melodik açıdan uzun ya da yalın olmayan müzik cümleleri ölçü ölçü ayrıştırılarak çalıştırılır. Eser tamamıyla ortaya çıktıktan sonra hoca eşliğinde en baştan bütünüyle okumaya geçilir. Bu aşamadan sonra hoca nüanslar üzerinde durarak bunları işaret edip örnekleyerek tekrar ettirir. Ardından topluluk eseri en baştan nüanslarıyla okumaya geçer. Eserin hangi tempoda okunacağını hoca, el çırparak, parmak şaklatarak ya da elindeki baget, kalem vb. nesneyi masa, nota sehпасı gibi sert bir zemine vurarak belirler ve eşlik eder. Eser, tüm yönleriyle öğrenildikten sonra kimi hoca eseri topluluktaki herkese tek-tek okutturabildiği gibi bazen de seçtiği birkaç kişi ya da kıdemlilerden güvendiği kişilere okutturur. Hocayı öğreticilik konusunda en çok zorlayan unsur üyelerin nota bilmiyor olmalarıdır. Bu sebeple bir derste öğrenilen eser diğer derse kadar tamamen olmasa da kısmen unutulduğu için aynı eser üzerinde tekrar yapmak zaman kaybına yol açar. Bu konuda işini kolaylaştırmak için kimi hocalar “geçilen” eserlerin kayıtlarını CD’ye kaydedip çoğaltarak koro elemanlarına evde çalışmalarını için verir.

Hocaların grup içinde sergiledikleri davranış tarzı katı, hiyerarşik / esnek, hoşgörülü olarak ifade edebileceğimiz şekilde değişiklik gösterebilmektedir. Bu kimileri için bilinçli bir şekilde giyinilen bir rol olabildiği gibi kimileri içinse sivil yaşamdaki doğal hali de olabilmektedir. Katı, sert olmayı bazı hocalar grupta disiplini ve sükuneti sağlama amacıyla tercih ettiklerini ifade ederler. Bunun yanında özellikle meşk silsilesinin içinden gelmiş ve hocasını kendine rol modeli aldığı için bu şekilde davrandığını söyleyen kişiler de bulunmaktadır. Ağırılık, ciddiyet, vakarlık gibi Türk Müziğine atfedilen değerler sebebiyle sert, katı davranmayı tercih etmiş kişileri de müzik camiasında görmek mümkündür. Hocaların grup içindeki bu tavırlarının grup davranışı olarak yansımından bahsedecek olursak: Sert, katı mizaçlı hocaların grubunda öğrenim sırasında başka bir şeyle ilgilenme, konuşma, sükunetin sağlanması konusunda herhangi bir problem yaşanmazken daha esnek, hoşgörülü davranan hocaların gruplarında bu konularda sorunların yaşandığını hatta bazı gruplarda hocanın tamamen kontrolü elinden kaçırdığına tanık olunur. Yalnız bu

sebeple grup değiştiren bir çok eleman vardır. alışmalarına katıldığım, sükuneti sağlama konusunda hocanın gclk yaşadığı derneklerden birinde, bu konuda başarılı ve taviz vermez tavrıyla n yapmış başka bir hocanın adını anarak yeleri o hocaya şikayet etmekle tehdit etmesi bu konuda örnek olaydır. Tavrı sert olan hocalara karşı üyelerin daha mesafeli ve çekingen davranmasında, hocanın prensiplerinin dışına çıkıldığında azar işitme hatta hakaret edilme kaygısının payı vardır.

## 2.6. Seslendirme

Seslendirme Türk Müziğinin tınısal özelliklerine ilişkin söz aldığımız yerde dile getirilen on yedili perde dizgesi kullanılarak gerçekleştirilir. Fakat seslendirme biçemi çoğu koroda geleneksel üslup ile piyasa üslubunun beraber kullanıldığı senkretik bir üslupla gerçekleşir. Hatta konser programlarındaki icra biçemi gazino üslubudur. nk konserde kullanılan profesyonel çalgıcılar piyasa mzisyenidir. Doğal olarak repertuarı piyasa müziği üslubu ile seslendirirler. Ayrıca izlerkitlenin beğenisi de bu yöndedir. Bu durum gelenekçi, arı üsluptan yana olan müzisyenler için estetik değeri düşük, yoz bir icradır. Çoğu toplulukta alğı ve insan sesleri konusunda erkek ve kadın ses dengesi anlamında bir standart bulunmaz; kimi korolarda gitar, piyano dahi kullanılır.

Hiç bir nüans işaretine sahip olmayan eserlerin hangi nüanslarla ve hangi metronomda okunacağını hoca kendisi belirler. Bunda bir keyfiyet söz konusu olduğu gibi eseri öğrendiği şekliyle geçen, aktaran kişi de çoğunluktadır. şefin yönetimiyle ilgili nüans yaratmada kullandığı dil, jest, mimik konusunda herhangi bir standart bulunmayıp bu, kişiye özeldir. Müziksel tınılara müzik dışı anlamlar yükleyerek nüans yaratmada mecazdan yararlanılması sıkça başvurulan bir yoldur: Tatlı, sert, sönük vb.

İzlerkitle iyi ve kötü seslendirmenin farkındadır. İzlemiş olduğu konserleri eleştiren bu konuda görüş bildiren izleyicinin varlığı söz konusudur: solistin sesinin çok kötü olduğu, bu tip üyelere solo eser verilmemesi gerektiği, filan alğının ön

plana çıkararak diğer çalgıları bastırıldığı, birlikteliğin uyumun bulunmadığı, şefin koroya hakim olamadığı şeklinde eleştirileri izleyiciden duymak mümkündür.

## **2.7. Topluluklarda Dağar (Repertuvar) Seçimi ve Seçkincilik**

Katmanlı bir toplum, daha önce değinildiği gibi katmanlar arasındaki farklılıklar sebebiyle çeşitli zevk kitlelerine sahiptir. (Keammer, 1993: 88) Her bir kitlenin müzik zevki farklı olup dinleyicisi olduğu müzik türü kendisi için meşrudur. Farklı müzik türlerinin meşruluğunun kabullenilmemesi; müzik yapmanın toplumsal yönlerinin bütünüyle atlanıp müziğin yalnızca tını olarak ele alınmasının yarattığı yanılsama; yüksek kültür / seçkinci kültür olarak ifade edilen tutumu doğurarak, aşağılayıcı, küçültücü bir terminolojinin kullanımına yol açar. Sanat müziği, ciddi müzik, klasik müzik gibi ifadeler seçkinci tavrın yakıştırmalarına örnektir. Amatör toplulukları çalıştıran şeflerin çoğunluğu bu tavra sahiptir : “sanat herkes için değildir, herkes için olan şey de sanat değildir, sanatın eğlendirme gibi bir işlevi olamaz, sanat eğlenmek için değildir.” gibi klişe değerlendirmeleri kendine düstur edinen bir çok şef, konser repertuarını da sahip olduğu bu sanat ideali doğrultusunda oluşturmaya özen gösterir.

Çoğu şefin değer atfettikleri klasik repertuar sanat şaheserleri olup icra edilmesi gereken örneklerdir. Bu eserleri geçmemek sanatsallıktan taviz vermek şeklinde algılanır ve kendilerini bu konuda rahatsız hissederler. Bu repertuarı geçmek onlar için hem kendi estetik beğenilerinin tatmini hem de kültürüne, mit saydığı ustalarına saygı duruşunu ifade eder. İzleyici sayısının önemi olmadığını dile getirirler. Fakat seçkinci tavra sahip olup da bu konuda ayak direten şef yok denecek kadar azdır. Koroların geneli üyelerin ve seyircinin müzik beğenisi doğrultusunda repertuarını oluşturmak zorunda kalır. Aksi takdirde hem üyelerden hem de seyirciden tepki almakta ve konserlerde seyirci azlığı ile karşılaşmaktadır. Çünkü müzisyenler kendi toplumlarının, izlerkitlelerinin görüşleri, baskısı altında olan kişilerdir. Bu baskı, müzisyenin müzik yapma konusunda yönelimini belirler. Buna diğer bir deyişle müzisyen stratejisi de denir. Bunun amatör topluluklardaki görüngüsü şefin

repertuar seçimi ve beğenisi ile izlerkitlenin ve koro üyelerinin beğenisi arasındaki taban tabana olan zıtlıktır. İzleyicinin ve koro üyelerinin, şefin beğenisi doğrultusunda oluşturduğu repertuara ilişkin itirazı ve olumsuz eleştirisi, seyirci ve üye sayısında gözlenen azalma, şefi, yönelimini / stratejisini değiştirmek zorunda bırakmaktadır. Şef, bu veri karşısında hoşuna gitmese de şikayet etse de konser repertuarını izleyicinin istediği doğrultuda hazırlamaktadır. Çalışmalarına katıldığım korolardan birinde şefin konser sonrasındaki ilk çalışmada üyelerine, vermiş oldukları konser repertuarının çok basit şarkılardan oluştuğunu fakat izleyici tarafından çok beğenildiğini söylemesi, kendisi buna taraftar olmadığı halde beğeni bu yönde olduğu için repertuarı bundan böyle halka yakın şarkılardan oluşturma kararı aldığını, klasik eserleri de koroda kendileri için geçeceğini ifade etmesi bu konuda örnektir.

Üyeler ve seyirci de eski şarkıları tercih etmekte fakat onların söylemekten ve öğrenmekten haz aldıkları repertuar kendi gençlik dönemlerinin yani 1950’li yılların gazino döneminin hüküm sürdüğü popüler sanat müziği eserlerinden oluşmaktadır. *“Zaten sanat müziği tabiri, pratikte klasik Türk sanat müziğiyle eş anlamlı olarak kullanılmakla beraber aslında 1950’ li yıllardan sonra fasıl müziğinden ayrılan, özel bir popüler tarzıdır.”*(Greve, 2006:345) Bu repertuar onlar açısından yaşanmışlıkla kodlu olup bu kuşak için anı değeri taşır. Bu eserler onların ortak hafızası olup çağrışım yükü ve gücü olan eserlerdir. Zeki Müren, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses dinleyerek büyümüş bu kuşakta nostalji önemlidir. Nostalji adı altında konserler düzenlenmesi ve her kesin evinde Muazzez Ersoy’un nostalji kasetlerinin bulunması bunu doğrular. İzmir’deki sanat müziği dinleyicisinin müzik beğenisine Devlet Korosunun değil de amatör koroların hitap ettiği göz önüne alınırsa bu tespitlerin ne derece doğru olduğu açıklık kazanır. Çoğunluğu devlet korosuna gitmeyip repertuarlarını hiç sevmediklerini dile getirmektedir. Eserlerin çok ağır olduğundan sözlerin anlaşılmadığından, uykularının geldiğinden şikayet etmektedir. Çünkü o repertuarın sosyokültürel tabanı yoktur. Klasik repertuarın üyeler tarafından tercih edilmemesinin sebeplerine teknik olarak birkaç şey eklemek gerekirse şunlar söylenebilir: Dil devrimiyle yaratılan kültürel kopukluk sebebiyle divan edebiyatından seçilerek bestelenen şarkı sözlerinin anlaşılabilmesi, kültüre nüfuz edememe,

bestecilikte usule bağımlı ezgi üretimi ve büyük süreli değerlerin, ikili aralıkların yoğun kullanımı sebebiyle dinamizm yokluğudur. Çünkü üyeler klasik eserlerin sözlerini anlamadıklarını, çok ağır, uyuşuk bulduklarını, uykularının geldiğini söylemektedirler. Şeflerden bazıları üyelerin hareketli eserleri tercih etme sebebi olarak, yaşamın çok sıkıntılı olduğunu, insanların bu sebeple korolara stres atmak için geldiğini, bunun da hareketli, dinamik şarkılarla mümkün olacağını ifade etmektedir.

Burada kuşak kimliğinden de bahsetmekte fayda var. Müzik çoğu zaman, özellikle kentleşme, modernleşme, ileri doğru devinim hedefleri konusunda hızlı değişimlerin yaşandığı durumlarda farklı kuşakların kimliğinin simgesi durumuna gelir. (Keammer, 1993:102) Söz konusu değişim durumunda uyum sorunu, kendine yer edinme sorunu yaşayan kuşaklar, geleneksel olanı tercih ederler çünkü bu onların kendilerini rahat hissetmelerini sağlar. Yaşlı insanların geleneksel olanı tercih etmesi, amatör korolardaki insanların yaşlılardan oluşması, sanat müziğinden başka bir türün dinleyicisi olmamaları, televizyonda yalnızca müzik için TRT-4'ü dinlemeleri kuşak kimliği ile ilgilidir. Böyle durumlarda yaşlı kuşak ile gençler yalnızca müzik zevki açısından değil değer yargıları, inançları, yaşam biçimleri açısından da bütünüyle farklıdır. Ülkemiz de hızlı değişim ve dönüşümün yaşandığı bir toplum örneği oluşturduğu için Türk Müziğinin kuşak kimliği açısından simge olduğu söylenebilir. Bir sonraki sayfadan itibaren yer alan beş koroya ait konser programı örneğindeki repertuar karşılaştırması, eserlerin büyük bir çoğunluğunun bir koro hariç popüler sanat müziği şarkılarından oluştuğunu gösterir. Bu şarkılar ezgisel yönden son derece basit, söylemesi ve ezberlemesi kolay şarkılardır. Şefler ne kadar itiraz etse de izlerkitlenin ve üyelerin beğenisi bu yöndedir. Bugün yalnızca müzikte değil sinemadan, tiyatroya, tiyatrodan edebiyata değin bir çok disiplinde popüler kültür egemenliğini kurmuştur. Popüler sınıflamasının ve sözcüğe yüklenen olumsuz anlamın ne kadar görece olduğunu müzik özelinde şu örnek çok iyi kanıtlar: Saadettin Kaynak sağlığında besteleri sebebiyle piyasa, yoz bulunduğu için radyoya bir dönem Kaynak'ın eserlerini çalma yasağı getirilmiştir. Oysa bugün 20.yüzyılın en önemli bestecisi kabul edilmektedir. Cinuçen Tanrıkorur, Şafak Vaktinin Cihangiri adlı belgeselinde “eğer Saadettin Kaynak olmasaydı bugün sanat müziği dinleyecek insan bulamazdınız “ demektedir.

## 2.8. İzmir'deki Beş Amatör Türk Sanat Müziği Topluluğunun Dağarlarının Karşılaştırılması

a. Buca Halk Eğitim Korosu'nun vermiş olduğu konserlerden birine ilişkin program örneği.

1. Nideyim sahn-ı çemen
2. Bir nigah et ne olur
3. Hançeri aşkınla ey yar
4. Enginde yavaş yavaş
5. Ne gelen ne soran var
6. Dil şad olacak diye
7. Söyleyemem derdimi
8. Nasıl geçti habersiz
9. Gölgesinde mevsimler
10. Aşkı seninle tattı
11. Bir yaz yağmuru
12. Benim yarım gelişinden bellidir
13. Yürü dilber yürü ömrümün varı
14. Erkilet güzeli bağlar bozuyor
15. Yar saçların lüle
16. Cana rakibi handan edersin
17. Gamzedeyim deve bulmam
18. Bir gönül hikayesi anlatırdı gözlerin
19. Bir tatlı tebessümün bin vuslata bedeldir
20. Akşam oldu hüznümlendim ben yine
21. Gün gelir de beni unutursun
22. Her mevsim içimden gelir geçersin

b. Karşıyaka Müzikseverler Derneği'nin vermiş olduğu konserlerden birine ilişkin program örneği.

1. Hicaz peşrev
2. Yine neş'e-i muhabbet
3. Gönlümün içindedir gözden irak sevgilim
4. Gönlümün şarkısını gözlerinde okurum
5. Ümitsiz bir aşka düştüm
6. Bilsem dönüp geleceksin
7. Yine yalnız bırakma bu gece
8. Bu hayatın yükünü
9. Kapın her çalındıkça
10. Sana öyle hasretim ki
11. yüksek yüksek tepelere
12. Çıkayım gideyim Urumeline
13. sarı kurdelem sarı
14. karabiberim
15. Muhabbet bağına girdim
16. Yeşil alıyla güzel
17. Bir rastlantı bir bakıştı
18. Gönül durup dururken
19. Dün gece mehtaba dalıp
20. Dinmiyor hiç bu akşam
21. Dertliyim ruhuma
22. Ahımı hicranımı
23. Yine aşkınla mı yanıp
24. Gözlerin bir aşk bilmecesi
25. Sobalarında kuru da meşe
26. Sevileni anmasını
27. Evreşe yolları dar
28. Gurubun renkleri

29. Otomobil uçar gider
30. Yemenimde hare var

c. Torbalı Türk Sanat Müziği Derneği'nin vermiş olduğu konserlerden birine ilişkin program örneği

1. Nihavend Peşrev
2. Unutturamaz seni hiçbir şey
3. Şarkılar seni söyler
4. Kalbe dolan o ilk bakış
5. Gök yüzünde yalnız gezen yıldızlar
6. Ham meyvayı kopardılar dalından
7. Cevizin yaprağı dal arasında
8. Benim gönlüm sarhoştur
9. Bahar geldi gül açıldı
10. Hatırla sevgili o mesut geceyi
11. Tac olsan başıma takmayacağım
12. Gözlerini gözlerimden ayırma hiç
13. Bir ihtimal daha var o da ölmek mi dersin
14. Aşka gönül vermem aşka inanmam
15. Sevil neşelen sevme yanarsın
16. Gel gönlümü yerden yere vurma güzel ne olursun
17. Biz çamlıcanın üç gülüyüz
18. Aşkım bahardı ümitler vardı
19. Yemeni bağlamış telli başına

d. Ebso Vakfı Kadınlar Birliği Korosu'nun vermiş olduğu konserlerden birine ilişkin program örneği.

1. Aşkı seninle tattı
2. Gül açarken bahçemde
3. Gönül penceresinden



4. Bir yangının külünü
5. Bahar gelmiş neyleyim
6. Dışarıda bir yaz yağmuru
7. Gökyüzünde yalnız gezen yıldızlar
8. Güz gülleri gibisin
9. Sevemez kimse seni
10. Arım balım peteğim
11. Bir rüzgardır gelir geçer
12. Kapat gözlerini
13. İçten gelen sevgiler
14. Açılır gonca gül yar
15. Hayat ne hoştur
16. Bu akşam gün batarken gel
17. Fındıklı bizim yolumuz
18. Yangın olur biz yangına gideriz
19. Bu kış hanım İstanbul' a taşın
20. Benliyi aldım kaçaktan
21. Kara bulutları kaldır aradan

e. Müziğimizi Araştırma ve Uygulama Derneği'nin vermiş olduğu konserlerden birine ilişkin program örneği.

1. Bayati Peşrev
2. Bir gonca femin yaresi vardır ciğerimde
3. Çıkamaz derun-i dilden efendim muhabbetin
4. Gül yüzlülerin şevkine gel
5. Suznak Peşrev
6. Bir günah ettimse cana suznak oldum yeter
7. Günden güne efzun oluyor kahr-ı azabın
8. Va'deylemiştin ey peri
9. Müptelay-ı derd olan diller devadan geçtiler

10. Gözümden gitmiyor bir dem hayalin
11. Boş değildir sevdiğim naz ettiğim
12. A benim mor çiçeğim sen doldur ben içeyim
13. Suznak saz semai
14. Hicaz Peşrev
15. Ömrüm artar sana baktıkça perestişle benim
16. Ne küstün bi-sebep öyle
17. İki dağın arasında kalmışam
18. Kim görse seni aşkına hasr-ı emel eyler
19. Tek kapıdan çıktım yüzüm peçeli
20. Gönülden bağıydım sana yakındım
21. Ben ağlarım eller güler
22. Nazende sevgilim

Çalışmalarına katılmış olduğum korolardan beşinin değişik tarihlerde vermiş oldukları konserlere ilişkin yukarıda vermiş olduğum repertuar örnekleri, İzmir'deki sanat müziği dinleyicisinin ortak beğenisini ve bu doğrultuda oluşturulan repertuar seçimini yansıtmaktadır.

## **2.9. Koroların Sayıca Artışına Etki Eden Faktörler**

### **2.9.1. Kent Yaşamı-Gerilim-Yalnızlık-Anlamsızlık**

Kentin, günümüzde insana iş ve yerleşim olanakları açısından geniş bir yelpaze sunması sebebiyle çekim alanı olmasının yanı sıra geçirmiş olduğu dönüşümle de insanın gerilimini perçinlediği; ekonomik çıkarlar sebebiyle bireyleri bir arada tutarken sosyal ilişkileri ikinci plana atıp zayıflattığı söylenebilir.

*“Genel olarak kentliler birbirleriyle oldukça parçalanmış rollerle karşı karşıya gelirler. Kentliler yaşam gereksinimlerinin karşılanması için kırsal yörelerde*

*yaşayanlara göre daha çok sayıda insana gereksinim duyarlar. Ve böylece çok sayıda örgütün, grubun içinde yer alırlar.” (Alkan,Duru, 2002:90 )*

İnsan, ekonomik bağımsızlığını kazanıp geleneksel gruplardan çağdaş topluma geçtikçe geleneksel bağın, ilişki biçimlerinin etkisi, gücü giderek zayıflar. İnsan zihninin gelişimi ve ürettiği düşünceler ona, geleceğini yönlendirme ve biçimlendirme konusunda yardım ederken diğer yandan da ürettiklerinin (teknoloji başta olmak üzere) esiri durumuna düşürmüştür. (Geçtan, 2006:20) Doğaya olan bağımlılıktan kurtulup onu kendi denetimine almak ve yaşamını kolaylaştırmak için üretilen teknolojinin insana sunmuş olduğu nimetler yakın zamana kadar çok olumlu karşılanmaktayken şimdi ise söz konusu kolaylıkların insanın doğasına, mutluluğuna gölge düşüren sorunları da beraberinde getirdiğine ilişkin değerlendirmeler ifade edilmektedir.

Gündelik hayatın hızı, iş-ev ekseninde geçen rutinlik, insanı kalabalık içinde yalnızlaştırır. Kentin temposu içinde insanların bir detaya takılması, üzerinde ince düşünmesi, derinleşmesi, kişiyi manevi yönden besleyip zenginleştirecek, ona insan olduğunu duyumsatacak şeylere zaman ayırması bir çok insan için mümkün görünmemektedir. Kent yaşamının yoğunluğu, insanların birden fazla şeye bölünmüşlüğü zaman algımızı da değiştirir. Zaman, kentte yaşayan insana göre daha hızlı akan, geçen, insana yetmeyen bir kavramdır. Kentin ritmi burada yaşayan insanları içine alarak kendi temposuna göre yaşamaya zorlar.

*“aralarında büyük toplumsal farklılıklar bulunan insanların birbirleriyle sürekli yakın fiziksel ilişki kurmak zorunda kalmaları, birbirine bağımlı olmayan çok sayıda insanın durumu olup, bu durum, kentteki diğer olanaklara başvurmamakça yalnızlığın artmasına sebep olur. Kalabalık bir yerde yaşayan insanların çok sık hareket etmeleri türlü anlaşmazlıkların çıkması ve bireylerin sinirli olmasına yol açabilir.Yoğun nüfuslu alanlarda yaşamak zorunda kalınmasının getirmiş olduğu hızlı tempo ve karmaşık teknoloji, bu tür kişisel öfkelerden kaynaklanan gerilimi daha da arttırmaktadır.” (Alkan, a.g.e., 85)*

Kent yaşamının getirmiş olduğu yalnızlık ve gerilim içinde bulunan insan da kendi varlığını duyumsama ve gösterme çabası içine girer. Böylelikle birey farklılığını

yaşatma ve kendini farklı kılan özelliklerine sığınma davranışı geliştirir. Kentlerde yer alan bir çok dernek, cemiyet, kuruluş, topluluklar bireyin bu konuda geliştirmiş olduğu yöneliminin adresidirler. Kentli birey, geniş ölçüde ekonomik, siyasal, eğitimsel, dinsel, kültürel alanlarda faaliyet gösteren gönüllü örgütlerin içinde yer alarak, faaliyetlerine katılarak, kişiliğini ifade eder, geliştirir, statü kazanır.

Kentin insan üzerindeki etkileri üzerine çalışan Simmel, “*kent hayatının modern insanın kaderini temelli bir şekilde etkilemiş olduğu noktasından hareket etmektedir. Modern hayatın en önemli probleminin de, bireyin kendisini ezen bir sosyol ve kültürel düzen içersinde bağımsızlığını ve bireyliğini korumak için yapmış olduğu çabalardan doğduğunu kabul eder.* (Aktaran: Yörükan, 2005:35)

Simmel’e göre insanların yaratmış oldukları nesnel kültür, insanlardan bağımsız hale gelip onlar üzerinde egemen olur. Ve bu yaratılan kültür insanı yansıtamadığı için insan üzerinde gerilime sebep olmuştur. Ona göre yabancılaşmanın sebeplerinden biri de budur. Kent, nesnel kültürün yaratıldığı yer olduğu için doğal olarak iş bölümünün ve paranın hakimiyetinin de olduğu yerdir. Bu bağlamda insanlar yabancılaşma içine girer. Gelişmiş iş bölümü, metanın fetiş karakteri kazanması ve modern teknoloji sözü edilen ve insanı kısıpına alan ortamdır. Paranın kültürel biçimlerin dışsal nesnelere dönüştürülerek fetişleştirilmesi ve insanların bütünüyle bu nesnelere sahip olmaya manipüle edilmesi, bireyin ve toplumun birliğini zedeler. Çünkü modern kültürde olması gereken çok yönlü katılım gerçekleşmediği için, kültür desantrilize olmakta, kültür rasyonelleşerek, para ortak nokta, ortak değer haline gelmektedir. Kültürde yaşanan bu gerilim kent yaşamındaki insanı vurmaktadır. Çünkü yaratılan nesnel kültürün bileşenleri olan araçlar, ulaşım yolları, bilim ürünleri, teknoloji, medya vb. meşru sistemler kent yaşamında ortaya çıkmaktadır. Kentte yaşayan insan kişisel olmayan hedeflerle kuşatıldığı için giderek anti bireyci toplumsal düzen fikrini kabullenmeye koşullanmaktadır. Kültürel nesnelere adım adım evrim geçirerek insanın özgür iradesini ve ruhunu ele geçirmeye başlayarak, onu, kendi nesnesi haline dönüştürmüştür.(Swingewood,1998: 193-195) Sanayi toplumlarında modernizmin vaat ettiği refah toplumu düzeyine erişildiğinde bireyler sahip oldukları maddi bolluğa

karşılık, günümüzde boşluk, anlamsızlık, değersizlik ve yabancılaşma gibi sorunları yaşar olmuşlardır.

İleri teknolojik düzeye ulaşmış toplumlar refah toplumu olmanın getirdiği sorunlarla mücadele ederken gelişmekte olan toplumlar ise, kendi yapılarının özelliklerine göre dünyanın bu hızlı değişiminden çeşitli biçimlerde etkilenmektedirler. Özellikle Türkiye’de yaşanan hızlı kentleşme ve göç, Türk toplumunu daha önce hiç tanımamış olduğu bir çok sorunla karşı karşıya getirmiştir. *“Özellikle son 25 yılda gözlemlenen toplumsal değişimin hızlı temposuna ayak uyduramamaya ilişkili olarak çözülmeye başlayan, yüzyıllardır süregelen geleneksel doku, bireyleri, geleneğin sağladığı ortak savunma mekanizmalarından yoksun bırakmıştır. İnsanlar bir yandan geleneksel yapıyı sürdürmeye çalışırken diğer yandan da kente entegre olma mücadelesi vererek kendilerini var etmeye, varlıklarını duyumsamaya çabalamaktadır.”* (Geçtan, 2006:22 )

Modern kent yaşamında bu rahatsızlığı yaşayan insanların sayısı giderek arttığı ve hızlı değişime, dönüşüme uyum sağlama süreçlerinden geçme konusunda başarılı olunamadığı için insanlar günümüzde kendilerini astroloji, reenkarnasyon, yeni icat edilen dinler, inançlara bağlanmak, çeşitli tarikat ya da gruplara katılarak varlığını duyumsamaya, hayatına anlam katmaya, boşluğa düşmekten kurtulmaya çalışmaktadır. Bu çaba, endüstrileşmiş toplum insanının ve yaşam zincirinden kopmuş olmanın getirdiği boşluktan kurtulma çabasıdır. Endüstrileşmiş toplumda çalışmak, iş hayatının içinde olmak yaşama anlam katmak konusunda yetersiz kalır. Çünkü, doğa ile ilişkiyi içeren bir çabadan ya da kişisel yaratıcılığa yönelik bir zanaattan söz edemeyiz. İnsanlar devasa bürokratik sistemlere hizmet veren, bireysel yaratıcılığın olmadığı ya da denetim altında bulunduğu kurumlarda çalışan robotlar gibidir. İnsan, dünyadaki her şeyin olduğundan başka bir şey de olabileceğini fark etmeye başladığında mevcut verili ortamın, hayatın kendisine anlam sunabilmesinden umudunu keser. Hayatına nasıl anlam katabileceği onu nasıl anlamlı kılabileceği sorusuyla baş başa kalır. Bu durum çoğu insanın zaman zaman içine düştüğü boşluk duygusundan farklı ve sürekli olan bir yaşantıdır. Salvatore Maddi, bu olguyu, insanın, birlikte olduğu ve yapmayı tasarlayabileceği şeylerin ilgiye değer olduğuna, yararına, önemine ve gerçekliğine

inanmama duygusunu sürekli yaşıyor olmasına bağlıyor. (Aktaran:Geçtan, 2004:135-137)

Buna bağlı olarak yaşamı anlamlandırma çabasında Maddi'nin gerekçe gösterdiği konuda yenilgiye uğramak yatar. Anlamsızlık ve boşluk duygularına eşlik eden bir başka duygu da yalnızlıktır. Günümüzde insanlar kendi kişiliklerini değerlendirmede, varlıklarını duyumsamada diğer insanlarla olan beraberliklerinden aşırı oranda etkilenmektedir. İnsanların yalnız olmaktan hoşlanmamalarının temelinde benlik, varlık algılarını yitirme korkusu yatar.(Geçtan, 2004:143) Kent yaşamında bu sebeple sosyal beraberliklerin içinde olmak büyük önem taşır. Bu tip ortamlar insanın yalnız kalma riskini azaltan, kendine güvenini tazeleyen, saygınlık kazandıran ortamlardır. Amatör müzik topluluklarındaki insanların yarıya yakını bekarlık, eş vefatı gibi sebeplerle yalnız yaşamaktadır. Şikayetlerinin başında yalnızlık ilk sırayı almaktadır.

### 2.9.2. İşsizlik

İşsizlik, toplumsal açıdan iş gücünün israfı ve iş bölümü ağının yetersiz kalması anlamına gelir. Birey açısından baktığımızda, gelir kaybı ya da yokluğu, bireyin iş bölümü ağı içerisindeki bir konumdan yoksunluğu ifade eder. (Erdoğan, 1971:21 )

İzmir'deki işsizliği sebeplerine ilişkin şunlar sıralanabilir :

- Kent ortamında kurulan yeni sanayi ve hizmet kurumlarının var olan iş gücünün istihdam edilebilmesi konusundaki kapasitesinin yetersizliği (en genelde sanayileşmenin yetersizliği)

- Mevcut iş gücünün yeni sektörlerin aradığı niteliklere sahip olmaması

- Başka kentlerden gelen yoğun göç ile yaşanan nüfus artışı

- Teknolojideki hızlı değişim ve söz konusu değişime ayak uyduracak, yetişebilecek yetenekten yoksun olma durumu olarak sayabileceğimiz sebepler, İzmir'deki işsizliğin ana sebepleridir. İşsizliğin en temel göstergesi olan gelir yoksunluğu, gerek birey gerekse geçimi bireye bağlı diğer insanlar açısından ihtiyaçlarını giderememe durumunu doğurur. Bireyin iş gücü katılımından yoksun kalması onun

toplum ile bütünleşmesini engellediği gibi, üzerindeki baskıyı ve gerilimin de artmasına sebep olur. Bu olgu da kentte yaşayan insanların kent yaşamına uyum sağlayamaması gibi sonuçları doğurur. İşsizlik sosyolojik açıdan düşünüldüğünde her şeyden önce bireyin toplum ile bütünleşmesini sağlayacak bağların en önemlilerinden biri olan iş bağının kopması anlamına gelir. Organik dayanışmanın egemen olduğu kent yaşamında bu bağın yerini alabilecek güçlü ve sürekli bir başka bağın yaratılması imkansız görünür. (Erdoğan, a.g.e. 20-21)

İşten yoksun olmanın beraberinde getirmiş olduğu sorunlar:

- Ekonomik güvencenin ve ihtiyaçların sağlandığı gelir kaybı
- Aile rızkını sağlayan kişi rolünün sona ermesi
- Zaman duygusu ve düzen algısının kaybı
- Bireysel ve sosyal mesleki perspektifin yok olması, bunun yerine sosyal açıdan itilmişlikle karşı karşıya kalma
- Sosyal ilişkilerden yoksunluk
- Bir yaşam ifadesi ve bir şeyler yapma ihtiyacının, tatmin sebebi olan iş meşguliyetinin ve yerinin yitirilmesi
- Topluma yararlı olma ve işe yarama duygusunun kaybı (Tınar, 1996:108 )

İzmir’de yer alan sanat müziği amatör korolarının sayısındaki hızlı artışın kent yaşamına ilişkin saymış olduğumuz sebepler, işsizlik ve emeklilikle beraber çalışma hayatının dışına savrulmuş olmanın getirdiği boş zaman olgusu ile birebir ilişkisi vardır. Kent yaşantısının insan üzerindeki kurmuş olduğu gerilim insanın sıkıntısını arttırarak onu yalnızlaştırmıştır. Bunun sonucunda bir gruba ait olma ihtiyacı artan birey, kendi yaşam tarzına, yaşına uygun bireylerle beraber olabileceği, iletişim kurabileceği gruplara katılarak toplumsal izolasyonu, aidiyet duygusunu gidermeye, gerilimini azaltmaya çalışmaktadır. İnsanların müzik yaparak sosyalleşme çabaları bir bakıma yaşamlarını anlamlandırma pratikleridir. Bu uğraş bireyin ruh sağlığını koruma açısından da önem arz eder. Üyeler bu konuda koroları “terapi yuvası” olarak tanımlayarak koroların varlığı sayesinde ruh sağlıklarını koruduklarını, sıkıntılarını unuttuklarını dile getirmektedirler.

Çalışan kesimin maaşlarının alım gücünün düşük olması, konservatuardan öğretmenlik hakkının kaldırılmasıyla her yıl yüze yakın kişinin işsiz olarak mezun

olması koro yöneticiliğini esas iş ya da ek iş olarak yapılan profesyonel bir uğraş konumuna getirmiştir. Koro yöneticiliğinin iş ya da ek iş olarak tercih edilme sebepleri olarak :

- Sermaye gerektirmemesi
- Risk taşımaması
- Çalışma süresi olarak fazla zaman almaması
- Beden ve ruh yorgunluğuna sebep olmaması gösterilir.



## III.BÖLÜM

### MÜZİK VE TOPLUMSALLAŞMA İLİŞKİSİ

#### 3.1. Müziğin Toplumsallaşmadaki Aracı Rolü

Müzik, sosyokültürel dizge içinde ifade kültürü başlığı altında yer alır. Maddi, toplumsal ve ifade kültürü olmak üzere üç bileşenden oluştuğu kabul edilen sosyokültürel dizge mevcut bileşenleriyle kaynaşık bir bütün olma özelliği taşır. Müziğin bu dizge içindeki yerinin bağlamsal açıdan netlik kazanması adına söz konusu dizgeyi oluşturan bileşenlerin içeriğine kısaca değinecek olursak şunları söyleyebiliriz :

- Beslenme ve barınma gibi ihtiyaçlar insanın en temel ihtiyaçlarıdır. Bu gibi ihtiyaçlarla ilişkili tüm öğeler ve ihtiyaçların karşılanmasında kullanılan araçlar maddi kültürü oluşturur.

- İkinci bileşen toplumsal bileşendir. Toplumsal bileşen insanların toplum içinde birbirleriyle kurmuş oldukları ilişkileri, etkileşme biçimlerini (kıskançlık, düşmanlık, çatışma vb.) ve bu ilişkilerde çok önemli role sahip toplumsal kurumları içerir. Toplumsal kurumlar, insanların birbirleriyle ilişki kurmasını sağlayan, bu ilişkileri düzenleyen yapılar, standart yollar olarak varlıklarını sürdürürler. Kan bağı grupları, eğitim kurumları, müzisyenlerden oluşan lonca ya da seslendirme toplulukları gibi örgütlenmeler toplumsal kurumlardır. Toplumsal kurumlar, insanların ihtiyaçlarına bağlı olacak şekilde kendini sürekli yenileyen, değiştiren, yaratan yapılardır.

- Üçüncü bileşen, insanın bilişsel ve duyumsal ihtiyaçlarını giderdiği varsayılan ifade kültürüdür. Evrensel insan gereksinimlerini, tek-tek toplumların belirlemiş olduğu gereksinimlerden ayırmanın güçlüğü, bilişselliğin ve duyumsallığın soyutluğu, söz konusu gereksinimlerin doğasının tam olarak çözümlenmesinin önünde şimdilik engel olarak durmaktadır. Fakat buna rağmen yine de bahsi geçen

gereksinimlerin bireyde deneyim duygusu yaratma, kendini ifade etme, başkaları tarafından beğenilme, övgü, takdir, olumlu tepki alma ihtiyaçlarını içerdiği konusunda genel kabul vardır. (Keammer, 1993: 6)

İnsanların içine doğmuş oldukları kültür, yaşadıkları çevre, almış oldukları eğitim, sahip oldukları yaşam standardı gibi sayabileceğimiz etkenler, toplumu çeşitli zevk kitlelerine böler. Her kitlenin de-saymış olduğumuz etkenlerin kişiyi biçimlendirmesine bağlı olarak- aidiyet duygusunu yaşadığı bir müziği vardır. Bu müzik bireyin kültürüne göre biçimlenmiştir. Kültürel bir ifade biçimi ve kültürel bir ihtiyaç olma yönüyle her bireyin yaşamında yer alan müzik, insanları bir araya getiren, buluşturan, sosyalleşmesini sağlayan bir olgudur. Buna yönelik kimi tanımlar :

*“Müzik, toplumsal etkileşimle var olan ve insanlar tarafından insanlar için yapılan öğrenilmiş bir davranıştır. Dolayısıyla kendi için kendinden oluşmadığı gibi her zaman onu üretecek, destekleyecek ve onun ne olup olmadığına karar verecek insanlara gereksinim duyar”* (Erol, 2002:32)

*Müzik, insanları icracı, dinleyici, dansçı gibi özel konumlarda bir araya getiren, bireylerin kendisini ifade etmesine imkan veren bir iletişim aracı ve toplumsal faaliyettir. İnsan sosyal bir varlık olarak çevresiyle iletişim kurabilmek için yaratmış olduğu dile müzikal sesler aracılığıyla duygularını, deneyimlerini, düşüncelerini ifade eden anlamlar yükleyerek müziği oluşturur. Bu anlamlar diğer insanlarla paylaşılmaya başladığı andan itibaren iletişim gerçekleşmeye başlar.* ( Kaplan, 2005:32)

Blacking'e göre, “ müzik, toplumsal olarak kabul edilen kalıplar içinde oluşan sestir ve müzik yapma öğrenilmiş bir davranıştır. “ Merriam'a göre, “müzik, kültürel anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesnelere bütünüdür” (Aktaran: Kaplan, a.g.e., 58)

İnsanın sahip olduğu sinirsel dizge fiziksel beslenmenin yanında kişinin kendi içinde yaşam deneyimlerinin anlamlı bir kaynaşmasında da rol oynar. Sosyal yaşam ile insan sinir dizgesi arasında var olan bu ilişki, kişiyi bireysel dürtü ile karar vermeye zorlar. Etkileşimci perspektif kuramının temel düşüncesine göre insanlar, çevrelerinde olup biten olaylara karşı edilgen ve istem dışı hareket eden varlıklar olmayıp, yaşam içinde kendilerini tatmin yolunda birbirleriyle sürekli etkileşim içinde bulunurlar.

Etkileşimci perspektif, insanlar arasında var olan bu etkileşimlerin toplumsal normlar/kültürel edimler olarak görülen modeller şeklinde geliştiğini öngörür, dürtü ve hedeflerin insan davranışını belirlemedeki rolüne vurgu yapar. İnsanlar yetişkin olduktan itibaren müzik, insan yaşamında arzu edilen sonuçlar çerçevesinde, bireysel stratejiler doğrultusunda belirli bir amaca yönelik olarak kullanılan olgulardan biri haline gelir. İnsanların belirli bir amaç, hedef ya da güdülenmeler doğrultusunda müzik yapıyor olmaları müziğin bireyler tarafından kullanıldığını gösterir. Müzik, insanın psikososyal olarak kendini ifade etmesinden, geriliminin giderilmesine, çevre ve arkadaş grubu edinmekten, prestij kazanmaya, katarsisten, bireyselleşmeye olarak sayabileceğimiz sosyalleşme sürecini destekleyen bir çok amaca hizmet eder. Bu olgu müziğin pragmatik anlamı ve kullanımı olarak açıklanır. (Keammer, a.g.e., 93-106)

Birlikte müzik yapmak insanda, toplumsallaşma süreçlerinin temelindeki bilgi, görgü, duyarlık, sabır, sorumluluk, başka insanların davranışlarına dikkat etme, birbirini anlama, insanlarla ses, söz, mimik, jest gibi uygun tekniklerle iletişim kurabilme, kendini kabul ettirme, topluluk içinde mutlu yaşama gibi davranışları kazanmasına yardımcı olur. (Günay, 2006:195-196) İnsanların toplu olarak müzik yaparak dinletiler verip dinleyicilerle buluşmaları, bütünleşmeleri, müzikte buluşarak yaşama örnekleridir. Provalara, dinletilere, günlük yaşamın düzenlenmesinden dinleti sonrası mutluluklara dek her aşamada, hem kendisinin kusursuz olarak hazır olması hem de şartlar ne olursa olsun (fizibilite) toplulukla birlikte başarıya ulaşma zorunlulukları vardır. Bireyin müzik aracılığı ile ait olduğu gruba uyum sağlamış olması, müzik dışı gündelik yaşantısında (gezi, konukluk, tatil, hobi vb.) kişisel mutluluklara gölge düşürmeyen bu konuda özenli bir yaşam sürmeyi gerektiren davranışlar sergilemesi toplumsallaşma ile ilgilidir. Müziğin sosyalleşme aracı olarak kullanılması, insanların yalnızca müzik pratiği içinde yer alması ile sınırlı değildir. İnsanların konserlere dinleyici olarak katılmaları, müzikle ilgili metinleri, güncel gelişmeleri izleyerek bu konuda söylemsel bilinç sahibi olup müzikle ilgili tartışmaların, sohbetlerin içinde yer almaları gibi müzik dışı faaliyetler de müziğin sosyalleşme aracı olarak kullanılması kapsamına girer. İnsanların müzikle kurdukları ilişki sırasındaki pozisyonları (müzik pratiğinin içinde yer alıp almama bağlamında aktif-pasif olma durumu) ele alındığında her iki durum için sosyalleşme

süreci farklı işler. Pasif olma durumuna örnek verecek olursak, sözgelimi evde müzik kaydı dinleyen kişi, dinleyicisi olduğu müziğin tınsal niteliklerine yönelik zamanla bu konuda bilgi sahibi olup bu bilgisini, çeşitli ortamlarda kullanabilir. Nitekim bir çok insanın dinlemiş olduğu müzik performansına ilişkin diğer insanlarla girmiş olduğu yorum ve değerlendirmeler sayesinde sosyal kimliğini sergilediğine tanık oluruz.

Bireyin toplu müzik pratiği yapan bir grubun içinde yer alması (aktif konumu), sosyalleşme açısından ele alındığında pasif konumunun önüne geçen bir önem arz eder. Birey bu pozisyonda sosyalleşme sürecine ilişkin temel dinamikler olan uyma ve farklılaşma yoluyla sosyal kimliğini geliştirir. Grup içinde gerek konser öncesi yapılan provalarda gerekse konser anında yapılan seslendirmenin herkesçe gözlemlenebilir olması bireyin topluluk içinde sürekli kendini denetim altında hissetmesine sebep olur. En iyi olmak, hata yapmamak, gülünç duruma düşmemek konusunda sürekli tetiktedir. Bu da herkesi titiz ve dikkatli olmaya zorlar. Bunun yanında icraya yönelik performans kalite açısından en iyiyi sunabilmek için bireylerin birbirleriyle söz, mimik, jest aracılığıyla iletişim kurarak tek ruh, tek beden olma zorunluluğu vardır. Bu zorunluluk sayesinde birey beden dilini kullanmayı ve bu dile ait kodları öğrenmiş olur.

### **3.2. Sosyalleşme Ortamı Olarak Toplumsal Gruplar**

Sosyalleşme, bireyin topluma entegrasyonudur. Bu entegrasyon, çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık olmak üzere tüm aşamaları kapsayan bir süreçtir. Birey bu süreç zarfında içinde bulunduğu grubun/toplumun kültürünü maddi ve manevi boyutuyla öğrenerek içselleştirir. Bu deneyim ve kültürlenme bireye kimlik ve benlik kazandırmanın yanı sıra içinde yaşadığı gruba/topluma da süreklilik sağlar.

Ross'a göre sosyalleşmeyi kolaylaştıran koşul, araç ve araçlar olduğu gibi engelleyen, zorlaştıran etmenler de bulunmaktadır. Ross, engel olan etmenleri şöyle sıralar :

- Duygu, inanç, biçim ve görünüşlerin farklı algılanması
- Keyfi ayrımcılık
- Aşağı görülenlerin gücenmesinden doğan karşı iftiralar

- Gelenekçilik: anlayış ve sempati eksikliği, engellemeler antagonizma yaratır. Böylece sosyalleşme zorlaştırılır, imkansız hale gelir.

Sosyalleşmeyi kolaylaştıran etmenleri de şöyle sıralar: Koşullardan biri tecrübenin paylaşımıdır, bu paylaşım kutlama ve nikah merasimi gibi mutlu olaylar olabileceği gibi savaş ve salgın hastalıklarda olduğu gibi trajik de olabilir. Festivaller, oyunlar, sergiler ve ibadet gibi genel toplantılara katılım belli başlı sosyalizasyon gücüdür. Sosyalleştirici değerler, insanların birbirlerinin tavırlarına aynı şekilde yaklaşmaları ve ortak değerlerin farkına varmaları olgusunda yatar. (Aktaran: Erkal, 2004: 262)

En küçük ortam olan aileden başlamak üzere mahalle, okul, kahvehane, panel ve sempozyum gibi tartışma platformları, sendikalar, dernekler, spor kulüpleri, siyasi partiler, mesleki kuruluşlar, cemiyetler, cami, kilise, tarikat gibi dini ortamlar, tiyatro, müzik toplulukları, gençlik kulüpleri vb. daha sayabileceğimiz bir çok ortam sosyalleşmenin gerçekleştiği ortamlardır.

Grup belirli bir amacın gerçekleştirilmesi bakımından aralarında karşılıklı bağımlılık ilişkileri bulunan bireyler topluluğudur. Bir insan topluluğunun grup olabilmesi için gereken özellikler bir başka deyişle grup olma ölçütleri :

- Birden fazla kişinin birlikteliği
- Grup üyelerinin gruba dahil olduklarını hissetmeleri
- Belirli karşılıklı rollere, statülere, değer yargılarına ve inançlara sahip oluşu
- Özelliklerinin farkında olarak karşılıklı ilişki içinde bulunmak (Erkal, a.g.e.,18) olarak sıralanabilir.

Psikososyal çalışmalarda grup tanımlarında farklı boyutları öne çıkararak grubun ayırt edici özelliği olarak öne sürülen boyutlardan bazılarını, üyelerin bağımlılığı, üyeler arası duygusal ilişkiler, karşılıklı haz alma, iletişim olarak sıralanabilir. Bakış açısı ve araştırma alanlarına göre gruplar :

- Küçük gruplar
- Aidiyet grubu
- Referans grubu

- Birincil ve ikincil gruplar
- Gerçek ve kurgusal gruplar
- Nominal gruplar
- Durumsal gruplar başlıkları altında kategorize edilirler.

“Aidiyet grubu, bireyin içinde yer aldığı ve tüm üyelerin birbirini tanıdığı birincil gruptur. Bu tür gruplarda üyeler birbirleriyle doğrudan ilişki içindedir. Aidiyet grubuna örnek olarak aile, komşuluk, okul, meslek, çalışma grupları gösterilebilir.

Referans grubu, bireyin üyesi bulunmadığı fakat, norm ve değerlerini model aldığı, kendini bağlı hissettiği gruptur. Referans grubu zaman içinde aidiyet grubu haline gelebildiği gibi aidiyet grubu da referans grubuna dönüşebilir. Referans grubunun normatif işlev ve karşılaştırma işlevi olmak üzere iki farklı tipinden söz edilmektedir. Birinci durumda referans grubu, birey için ölçütler oluşturup, uygular. Bireyi onaylama ya da reddetme mercii gibi çalışır. İkinci durumda ise bireyin kendisini ve diğerlerini değerlendirmede kullandığı bir referans noktası olarak işler. Birey referans aldığı grubun üyelerinin davranışlarına, tutumlarına ve diğer özelliklerine bakarak yargılarda ve değerlendirmelerde bulunur.

Küçük ya da Birincil grup bireyin üyesi olduğu, doğrudan ilişkilerin ve duygusal bağların bulunduğu az sayıda kişiden oluşan gruplardır. Bunlar doğal (aile, komşuluk vb.) veya yapay (formasyon, terapi, tiyatro, müzik, iş atölyesi vb.) olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılırlar.

İkincil grup ya da örgüt, küçük gruba kıyasla daha çok sayıda üyesi bulunan üyeleri arasında daha çok işlevsel, formel ve dolaylı ilişkilerin (işletme, meslek, kurum vasıtasıyla yürüyen ilişkiler) hakim olduğu gruplardır. Bu gruplar belirli bir amaca yönelik kişiler bütünü olmanın yanı sıra, çoğu kez bu kişilerin rollerini belirleyen işleyiş yapılarıdır.

Gerçek gruplar sosyal gerçeklikte rastlandığı şekliyle ele alınan, arkadaş grupları, aile veya meslek grupları gibi gruplardır.

Kurgusal gruplar genellikle araştırma ve deney için bir araya getirilen bireylerin oluşturduğu gruplardır. Bunlara nominal gruplar da denmektedir.

Durumsal gruplar gerçek fakat geçici gruplardır. Birbirini tanımaları zorunlu olmayan, belirli bir amaç (problem çözümü, bir görüşü savunma, teşhis vb.) etrafında bir araya getirilmiş kişilerden oluşurlar.” (Bilgin, 2003:135-136 )

Gruplarda bireylerin yardımlaşması, dayanışması, aidiyet bilincine sahip olması, haz alma unsurunun ortak paydayı oluşturması grubun sürekliliği için öngörülen şeylerdir. Her çeşit müzik yapan herhangi bir müzik topluluğu / grubu öngörülen ölçütleri taşıma anlamında rahatlıkla örnek gösterebilir.

*“Akşamları bir barda caz müziği yapan, köylerde kasabalarda düğün yapan, bir şarkıcı ve çalgıcı grubundan, pop müzik yapan gruplardan, halk müziği bağlama takımı ya da Türk Müziği “ince saz” heyetine kadar ve oradan oda müziği, koro, orkestra kuruluşlarına dek hepsi toplumsal gruptur. Bir müzik topluluğu, müzikle ilgili müzikten doğan işlevleri, duyguları, düşünceleri paylaştıkları için öncelikle toplumsal bir gruptur. Aralarında amaç ve iş birliği vardır. Provalar dinletiler, müzik etkinlikleri üzerinde planlamalar gibi sebeplerle bir arada olmak zorunluluğu vardır. Bu gibi çalışmaları yapmadan, hazırlanmadan prova, dinleti yapmak mümkün değildir. Başarıyı yakalamak, hazırlıklı olarak birlikte titiz, sabırlı çalışmaları gerektirdiği için grupların uzun ömürlü olmalarında bu unsur önemlidir. Birbirini tanımış olmanın başarıdaki rolü ve oturtulmuş programlarla izleyici karşısına çıkmanın yararları düşünüldüğünde müzik topluluğu üyelerinin bir aradalığı büyük önem taşır.” ( Günay, a.g.e., 148-149 )*

Müzik toplulukları küçük ölçekli gruplar olup grup sınıflamasında birincil grup / aidiyet grubu olarak ifade edilen kategoriye girer. Bu kategoriye belirleyen nitelikler:

- Yüz yüze ilişki biçiminin egemen olması
- Ortak irade, ortak amaç etrafında bütünleşmiş olması
- Kişisel çıkarların ön planda olmaması
- Haz alma ve manevi doygunluğun ortak payda olması
- Dayanışma ve yardımlaşmanın olması

Sosyalleşme, bireyin doğumundan ölümüne değin devam eden bir süreç olup birey bu süreci, içinde bulunduğu toplumsal gruplar ve grup aidiyeti içinde yaşar. Bu anlamda müzik toplulukları da bireyin müziği sosyalleşmede araç olarak kullandığı sosyal ortamlar olup hepsi birer toplumsal gruptur.

### 3.3. Grup Dinamikleri

Grup dinamikleri, İnsan ilişkilerinin temel çerçevesini oluşturan, büyük bir çeşitliliğe sahip olan gruplara insanlar niçin katılırlar, bir gruba aidiyet insan yaşantısında nasıl bir yer tutar, insanların grup içi davranışı nasıldır, bu davranışlar psikososyal açıdan nasıl okunur, grup aidiyetinin bireye kazandırdıkları nelerdir ? gibi soruları yanıtlamamıza yardımcı olan anahtar kavramlardır. Kişiler arası ilişki insanın temel ihtiyaçlarından. İnsanın yaşamının ilk yıllarında bakıma muhtaç oluşu, yaşamak için diğerlerinin yardımına muhtaçlığı, toplum yaşamına katılan insanların birbirlerine bağlılığı gibi olgular, insanda, diğer insanlarla ilişkiye girme, iletişim kurma yönünde köklü bir ihtiyacın varlığına işaret eder. Schutz, kişiler arası ihtiyaçlar teorisinde hangi türden olursa olsun tüm insanların bir takım gruplara girdiklerinde az çok hissettiği temel ihtiyaçlardan söz eder. Bu ihtiyaçlar, ancak grup içinde ve grup sayesinde tatmin edilebilecek özellikte olduklarından dolayı kişiler arası olarak nitelenir. Ona göre kişiler arası üç temel ihtiyaç bulunmaktadır:

*1-Dahil olma ihtiyacı.* Buradaki temel fikre göre her insanın yeni bir gruba girdiğinde kendini diğer üyeler tarafından kabul edilmiş, aralarına alınmış, değerli bulunmuş hissetmek ister. Grup içinde olumlu bir konumda bulunmaya, marjinal olmamaya çalışır. Bu ihtiyaç, her bireyin sosyal olgunluğuna ve sosyalleşme düzeyine göre gruptaki tutumları şekillendirir ve belirler. Olgunluk ve sosyalleşme düzeyi düşük olanlarda bir tür bağımlılığa, yüksek olanlarda ise özerkliğe ve karşılıklı bağımlılığa yol açar. Bu, bir bakıma “diğerlerinin gözünde var olma”, “adam yerine konma” ihtiyacıdır.

*2-Kontrol ihtiyacı .* Bu ihtiyaç, grupta olup bitenlerden sorumlu olmayı ifade eder. Grubun yeni üyeleri, bir yandan kendilerinin, öte yandan diğer üyelerin sorumluluğunu bilme isteğindedir. Özellikle grubun amaçları, yapıları, etkinlikleri ve gelişimi gibi konularda kendi etkisini hissetme peşindedir. Bu ihtiyaç, sosyalleşme düzeyi düşük olanlarda otokrat (mutlak ve nihai sorumluluğu isteme), yüksek olanlarda demokrat tutumlara (grup kontrolünü paylaşılmış sorumluluk açısından isteme) yol açar.

*3-Sevilme ihtiyacı.* Üyelerin, diğerleri tarafından sevilme, yerleri doldurulamaz olma yönünde gizil arzuları vardır. Sosyalleşme düzeyine bağlı olarak bu ihtiyaç ya



çocukça, sahiplenici, imtiyazlı, aşırı kişiselleştirilmiş ilişki arayışına ya da savunma ve telafi mekanizmalarından uzak, oldukları gibi kabul edilme çabasına yol açar. (Aktaran: Bilgin, 1996: 6-7)

Grup dinamikleri olarak adlandırdığımız kavramlar aracılığıyla gruplar üzerine yapılan psikososyal araştırmalar, gruba uyma (konformite) ve farklılaşma (bireyselleşme, fark edilme) olarak ifade edilen iki temel sürecin varlığını ortaya koyar. Bu iki dinamik başta olmak üzere sırasıyla söz konusu kavramların içeriğinin neler olduğu ve amatör müzik topluluklarında bu dinamiklerin ne şekilde görünürlük kazandığına ilişkin şunlar söylenebilir:

### 3.3.1. Uyma Süreci

Her grupta bireyin gruba kabulü, grubun sürekliliği ve ahengi, disiplini, başarısı için tüm bireylerin uymak zorunda olduğu bir takım normlar vardır. Ait olduğumuz toplumun/grubun sahip olduğu görece normlar ve referans noktaları bireyler üzerinde baskı gücü oluşturarak, yaptırım içerirler. Birey, söz konusu norm ve referans noktalarına uyarak, benlik imgesini geliştirir ve kendi grubunda kendine alan yaratır, statü kazanır. Grupların, bireyleri bütünleştirme/entegrasyon işlevi, her bireyin kendisine bakacağı bir tür sosyal ayna olma ve onun davranışlarını düzenleme işlevi, terapi işlevi olarak sayabileceğimiz işlevleri vardır. Gruplar, bireyler üzerinde onun tutum ve davranışlarını şekillendiren, düşünce ve kanaatlerini yönlendiren bir etkiye sahiptir. (Bilgin, 1994:112)

Bu ve benzeri toplumsal gruplarda aidiyet çerçevesinde gerçekleşen uyma süreci derneklerdeki üyelerin ait oldukları grubun norm ve kurallarına uyma konusunda göstermiş oldukları hassasiyet ile görünürlük kazanır. Her derneğin yönetim kurulunca saptanıp hazırlanan ve dernek iç yönetmeliği olarak adlandırılan bu kuralların yazılı olduğu belge derneğe katılan her üyeye verilip bu normlara koşulsuz uyacağına dair metni imzalaması istenir. Bu imza bireyin ait olduğu toplumsal grupla yapmış olduğu sözleşmedir. Söz konusu belge kimi derneklerin çalışma mekanlarındaki panoda asılı durur. Gruba uyma, üyenin gruba kabulü, grubun sürekliliği ve ahengi için zorunlu

olmanın yanında grup üyelerini birbirine benzetip tek tipleştiren özgül farklılıkları mümkün olduğunca törpüleyip, orijinallik ve tekilliğe yer vermeyen anonim bir yapı ortaya çıkarır. Bu homojen yapıya dahil olmak kişiye psikososyal açıdan güvenlik sağlamakta, gündelik yaşamda izolasyonu azaltmakta olup sosyal planda ödüllendirici, bilişsel planda meşrulaştırıcı bir işleve sahiptir. Küçük ölçekli, birincil grup olarak tanımladığımız amatör müzik toplulukları, kabul etmeme, ret etme mercii gibi davranma serbestisine sahip olup, uyma süreci olarak ifade ettiğimiz bu süreç içinde söz konusu normlara uymayan bireylerin rahatlıkla kaydını silerek dernekle ilişkisini kesebilmektedir. Bazı durumlarda buna hiç gerek kalmadan uyumsuz olan birey dernek üyeleri tarafından dışlandığı için kendiliğinden gruptan ayrılmaktadır. Bir çok yeni dernek açılırken diğer taraftan da bir çok dernek kapanmaktadır. Kapanan derneklerin üyeleri aktif olan derneklere kaymaktadır. Dernekler arasında bu anlamda bir sirkülasyon vardır. Kapanan derneklerden gelen üyeler derneğin kapanma sebebi olarak disiplinsizlik yanıtını vermektedirler. Bu yanıt uyma sürecinin önemini vurgular. Konserlerin başarısı da uyma süreci içinde yer alan normlara uyum göstermekle yakından ilgilidir. Başarısız olunan bir konserin ardından grupta yapılan konser kritiğinde şef üyelere şöyle bir konuşma yapar: “Arkadaşlar hiçbiriniz çalışmalara düzenli olarak gelmiyorsunuz, bir gelip iki gelmiyorsunuz böyle olmaz, gelmediğiniz gibi telafi etmek için size verdiğim kayıtları evde dinlemiyorsunuz, e ne olacak tabii eserler hiçbirinizde sağlam değil, oturmamış, bu şekilde sahneye çıkarsak olacağı bu, bundan sonra ya tam anlamıyla bu işi yapacağız ya da ben bu derneği bırakacağım böyle olmaz çünkü.”

Grup içinde kimi bireyler nota okuma, şarkı söyleme, çalgı çalma, teorik bilgi konusunda kendilerinden daha iyi bireyleri kendileriyle kıyaslayıp (sosyal karşılaştırma) model olarak tutumlarını bu olguya göre belirlerler. Örnek alınan kişi örnek alan için referans kişidir. Model aldığı bireylerle eşit seviyeye gelmek için gerekli çabayı sergilerler. Bunun yanında bazı korolarda kıdemli olanlar her zaman ön sırada otururlar ve asla yerlerine başkası oturamaz. Bu grup içindeki ağırlığın, başarının ve statünün göstergesidir. Diğer bireyler için bu gösterge teşvik edici olup aynı mertebeye sahip olabilmek için hırs ve çalışma azmi yaratmaktadır. Bireylerin birbirini referans aldığı

gibi müzik pratiğine ilişkin konularda gruplar da birbirini referans alır. Kimi gruplar kendini diğer gruplardan farklı kılmak, dikkat çekmek için yenilik arayışı içine girebilmektedir. Örneğin konserlere TRT'den, Devlet Korosundan, Konservatuardan konuk solist çağırarak, "Eski Türk Filmleri Şarkıları" adı altında konser verip konser repertuarının bu şarkılardan oluşması ve icra sırasında bu şarkıların kullanıldığı filmlerin fonda akması vb. uygulamalara tanık olmaktadır. Diğer korolar da bu pratikleri kendilerine referans alıp aynı konseptte konser vermektedir.

### 3.3.2. Bireyselleşme, farklılaşma

Grup yaşantısı zorunlu olarak bireyin kişiliğini terk edip, bireylikten çıkması olarak anlaşılmamalıdır. İnsanlar, uyma süreci sonunda ortaya çıkan anonim yapıya rağmen farklı olduklarını tekilliklerini, biricikliklerini ortaya koyma, gösterme eğilimi taşırlar. Grup içinde birey sosyal karşılaştırma yoluyla diğerlerine benzemeye çalışırken bir taraftan da farklılığını, bireyselliğini görünür kılmak için uğraşır. (Bilgin,1994:112) Üyelerin solo almaya düşkünlükleri ve bu konuda şefleri bunaltan, zor durumda bırakan tutumları buna örnektir. Bir çok şefin "ben bu yüzden tansiyon hastası oldum, saçlarımı bu solo yüzünden ağarttım" şeklindeki yakınmaları bu durumun üyeler için ne derece önemli olduğunun çarpıcı örneğidir. Bireyin çok istemesine karşı şefin kendisine solo vermediği durumlarda birey sosyal engellenmeyle karşı karşıya kalır. Sosyal engellenme kişide öfke, kızgınlık ve hırçınlığa sebep olabildiği gibi küsme, içine kapanma, ağlama gibi davranışlara da sebep olabilmektedir. Şefe hediye almak, onu öven sözler söylemek, sayıca en çok bileti sattığı için solo almayı hak ettiğini iddia etmek, imzasız mektup yazarak hakkının yendiğine ilişkin sitemde bulunmak, şefi intihar etmekle tehdit etmek, koroyu terk edip başka koroya gitmek, şefin aleyhinde konuşarak yeni katıldığı grupta onu kötülemek, şefi işinden etmek için çaba göstermek olarak sayabileceğimiz davranışlar üyelerin solo alabilmek için sergiledikleri örnek davranışlardır. Şefin her üyeye solo vermemesi üyenin bu konudaki yetersizliği ve konserde grubun başarısına gölge düşüreceği kaygısından kaynaklanmakta olup, üyelerin bunu anlaması mümkün görünmemektedir.

Solo alma konusundaki bu ısrarcılık yalnızca kişisel tekilliğini gösterme, bireysel olarak kendini ifade etme ile ilgili olmayıp buna eşlik eden *statü endişesiyle* (Botton, 2005: 3-5) de yakından ilgilidir. Statü, en dar anlamıyla kişinin toplumdaki / gruptaki mesleki ya da resmi pozisyonunu, duruşunu işaret ederken daha geniş anlamıyla da kişinin, bir grubun / toplumun gözündeki değeri, önemi anlamına gelir. Diğer bir deyişle de bireylerin birbirlerine göre konumlarını ifade eder. Bireyin kendi konumuna ilişkin düşüncesi, dikkate aldığı değer verdiği kişilere bağlıdır. Birey bu kişilere bakarak kendi statüsünü tartar; bu kişiler onun referans grubudur. Statü bize başkaları tarafından değer verildiğimiz, önemsendiğimiz hissini yaşatır. Bunun davranış olarak yansıması, iltifat, övgü, takdir, saygınlıktır. Bunlar kişiyi kendine özel ve önemli hissettirir. Birey bunun kesintiye uğramasından hoşlanmadığı için sürekli kılmak ister. Kaybetme endişesi taşıdığı anda panik içine girerek sözünü ettiği davranışları sergiler. Amatör topluluklar bunlardan başka, zamanında ses sanatçısı olmak isteyip de çeşitli sebeplerle bu isteğini gerçekleştirememiş, arzuları içinde kalmış bir çok insanın bu konudaki ertelenmiş, tatmin edilmemiş egolarının tatmin edildiği ortamlardır. Bu tip insanlarda solo alma tutkusu hem kendine hem etrafına zarar verecek boyuttadır. Şeflerin çoğu bu konuyu şu şekilde çözmektedir: solo yapılacak eseri kim solo yapmak ister şeklinde topluluğa sorarak grup önünde isteyen herkese tek, tek okutup seçimi grubun oylamasına sunar. Bunun en demokratik yöntem olduğunu ve kendilerini töhmet altında bırakmadığını ifade ederler. Kimi şef bu konuda daha radikal davranarak solo seçimine kendisinin karar vereceğini ve bu konuda hiçbir itirazı kabul etmeyeceğini bildiren bir maddeyi yönetim kurulu kararı maddesi haline dönüştürmüştür. Azınlıkta olarak bazı şefler de “burası amatör koro bu insanlar buraya mutlu olmak için geliyor, o mutluluğu herkesin yaşaması taraftarıyım” düşüncesiyle ses güzelliği aramayıp eseri doğru okumak şartıyla herkese solo verebilmektedir. Uyma ve farklılaşma süreçleri tek bir koro baz alınarak her iki sürecin bu koroda nasıl görünürlük kazandığı H.Cem Erdoğan’ın yüksek lisans çalışmasında da tespit edilmiştir.(Erdoğan, 2003:22-23)

### 3.3.3. Aidiyet Duygusu

Deneyimlerimizi kazanmaya başladığımız ilk yer olan ailemiz, sosyokültürel koşullanma sonucu sahip olduğumuz aidiyet duygusunun karşılandığı ilk yerdir, gruptur. Aidiyet duygusu bireye kendini güvende hissettiren, riski azaltan, izolasyonu sağaltan bir etkiye sahiptir. Bu açıdan bakıldığında müzik dernekleri de müzik yapmaktan haz alma ortak paydasında buluşan, bir araya gelen insanların, birbirleriyle yakın ilişkiler kurarak, aidiyet duygusunun karşılandığı, iletişim sahalarıdır. Derneklerdeki bir çok insan ait oldukları topluluğu “biz bir aileyiz, burası bizim evimiz” şeklinde ifade etmektedir. Korolarda bulunan insanların yarıya yakınının hiç evlenmediği, eş vefatı ya da boşanma sebebiyle yalnız yaşıyor olduğu verisini dikkate aldığımızda bu bireyler, psikososyal konumlarından ötürü aidiyet duygusunun karşılanması ihtiyacını en yoğun hisseden kesimi oluşturur. Çoğu üyenin birden fazla koroya gidiyor olmasının sebebi kendilerine sorulduğunda “bu ortamlarda ne kadar çok bulunursam kendimi o kadar mutlu hissediyorum, böylelikle bu süreyi elimden geldiğince uzatmış oluyorum” yanıtını vermeleri bunun göstergesidir. Üyelerden herhangi biri ekonomik yönden sıkıntıya düştüğünde diğerlerinin bir araya gelerek bu konuda yardımcı olmaları, sağlıkla ilgili bir sorun söz konusu olduğunda gereklilik arz eder düşüncesiyle her üyenin kan grubu kayıtlarının dernekçe tutuluyor olması, herkesin doğum günün tarihlerinin birbirlerince biliniyor olup bu kutlamaların kimi derneklerde yapılması hatta bazılarının sahnede konser anında kutlanması derneklerdeki birliktelik, dayanışma, yardımlaşmanın somut görüntüleridir.

Dernekte herkes birbirinin hüznü ve sevinci ile yakından ilgili olup bunlar üyelerce ortaklaşa paylaşılan durumlardır. Bir üye hastalandığında dernekçe gün ve saat tespit edilerek “geçmiş olsuna gitme” kararı alınması, kimi derneklerde her çalışmada prova arası ya da bitiminde üyelerin kendi aralarında anlaşarak evlerinde yaptıkları yiyecekleri getirerek bunları ikram etmeleri, doğum günü kutlamalarının yapılması gibi veriler derneklerdeki ortamın ve ilişkilerin niteliğini aile ortamı olarak tasvir edilebilir kılar. Azınlıkta da olsa kimi dernekler fakir çocukların okutulmasına katkı sağlamak için

konserler vererek konser gelirinin tamamını ilgili kuruma bağışlayıp, sosyal yardım ve dayanışma misyonunu üstlenmiştir.

#### 3.3.4. Kontrol İhtiyacı

Derneklere müzik dışı faaliyetlerin yürütülmesi konusunda koordine bir yapı bulunur: Sekreterlik, muhasebe, fotokopi, aidatların toplanması, halkla ilişkiler, kostüm tasarımı bu yapıyı özetleyen iş bölümüdür. Bu işleri üstlenen bireyler gönüllü olarak işlerde sorumluluk alırlar. Alınan bu sorumluluk sayesinde birey hem kendi sorumluluğunu hem de bireylerin sorumluluklarını bilmelerini ve gerekli hassasiyeti göstermelerini ister. Birey grup kontrolünü paylaşılmış sorumluluk açısından isteyerek grup üzerinde etkisini hissettirirken diğer taraftan sorumluluk aldığı iş ile gruptaki kontrol ihtiyacını gidermiş olur.

#### 3.3.5. Moral Kazanma İhtiyacı

Üyelerin neredeyse tamamına yakını dernekleri terapi yuvası, rehabilitasyon merkezi olarak tanımlamaktadır. Derneğe katılıp müzik yapmanın, sıkıntılarını, dertlerini unutturduğunu, rahatladıklarını, kendilerini mutlu hissettiklerini, ruh sağlıklarını koruduklarını dile getirmektedirler. Yine kendilerinin ifadelerine göre, korolara bir çok sebepten ötürü hayata küsmüş, özgüvenini yitirmiş, intihara teşebbüs etmiş bir çok sorunlu insanın gelerek bu ortamlarda hayata bağlanıp yaşama sevinci kazanarak, özgüvenlerinin yerine geldiğine tanıklık ettiklerini söylemektedirler. Hatta kimi korolarda bu ortamlarda müzik yapıyor olmanın moral kazanma ve insan sağlığı üzerindeki etkisini kanıtlamak için şefler kendi grubundaki parkinson hastalarının grupları sayesinde sağlıklarına kavuştuklarını ve ilaç kullanmayı bıraktıklarını iddia ederek, iddialarına haklılık kazandırmak için bu üyeleri tanıtıp konuşmaktadır.

Bu veriler bize insanların müzik yapan sosyal bir grup içinde yer almalarının, kişilerin özgüven kazanması ve motivasyonlarının artarak kendilerini moral açıdan iyi hissetmelerine katkıda bulunduğunu gösterir. Ayrıca şehir yaşantısının monotonluğu,

yoğunluğu, yoruculuğu göz önüne alındığında bu ortamlar insanın her gün şikayet ettiği hayata katlanabilmek için gerekli enerjiyi depo ettiği alanlardır. Baro korosunda bir üyenin “iyi ki burası var yoksa aklımızı kaçıracağız, burada olmamızın tek sebebi ruh sağlığımızı korumak başka bir şey değil” yanıtı bunu doğrular.

### 3.3.6. Çevre Edinme

İçe dönük, çekingen, iletişim kurma güçlüğü çeken insanlar için müzik yapılan ortamlar bu sorunların üstesinden gelinebilen en uygun iletişim sahalarıdır. Üyeler, dernekte olmanın en önemli getirilerinden biri olarak yeni arkadaşlıklar, dostluklar, çevre edinmek olduğunu dile getirirler. Doğal olarak dernekler, ortak ilgi alanına, yaşantıya sahip yaşça akran olan insanların bir araya gelerek birbirleriyle iletişim kurduğu ve belirtmiş olduğumuz ihtiyaçları giderdiği ortamlardır. Bu ortamlarda kurulan arkadaşlıklar müzik dışı ortamlarda da (misafirlik, hafta sonu gezileri, turlar, tatil) devam eder. Birlikte konserlere gitmek, müzikli ve yemekli toplantılar düzenlemek, üyelerin evlilikleri dernek ortamında olmanın bireye getirdiği sosyal kazanımlardır.

### 3.3.7. Düzen Duygusu

İnsanın çalışması, bir şeyle meşgul olması zamanın periyodik olarak algılanmasını sağlayarak, bireyin belirli bir düzen içinde yaşama ihtiyacına yanıt verir. Çalışma psikolojisinin kişide yarattığı bu duygu düzen duygusudur. İnsanların haftanın birkaç günü müzik topluluklarına gitmeleri, yaşamlarını bu şekilde organize etmeleri kişide bu duyguyu yaratır. “Korolara gelmekle hem hayatım bir düzene girdi hem de kendimi işe yarar hissetmeye başladım” ifadeleri düzen duygusunun önemini vurgular.

### 3.3.8. Sahip Olma Eğilimi

Sahip olunan şeyin kendisinden dolayı değil de kişiye getireceği prestij, itibar, saygınlık, statü sebebiyle arzu ediliyor olmasıdır. Bir çok koro yöneticisi koro

yönetmekle çevresinin genişlediğini, bir çok insan tarafından ilgi ve saygı gördüğünü, sıradan olmaktan çıktığını, kendisini özel hissettiğini söyleyerek bu olguyu işin en güzel tarafı olarak ifade ederler. Ve aynı sebeple bir çok kişinin iki ay bir koroda bulunduktan sonra korodan ayrılarak yeni bir koro kurduğunu söylemektedirler.

### **3.4. Konserlerin Yeri Ve Önemi**

Koroların çoğunluğu yılda iki kez konser verir. Haftada bir gün çalışan bir topluluğun mevcut çalışma periyoduna göre yılda iki kez konser vermesi sayıca azdır. Bunun sebebi konser sayısı arttıkça masrafların artıyor olmasıdır. Çünkü koroların gelirlerinin yalnızca aidatlar olması konser masraflarını bile çok zor karşılamaktadır. Bu durum korolar arasında sponsorla çalışma fikrinin yaygınlaşacağını göstermektedir. Çünkü, beş yıl öncesine kadar sponsorla çalışan tek bir koro yokken şu anda on koro sponsorla çalışmaktadır.

Sosyalleşmenin bir parçası olan konserler, koroların üç-dört ay boyunca yaptığı titiz çalışmaların sonucu olarak müzikal açıdan gelinen en son noktanın seyirci ile paylaşıldığı; sosyalleşmenin çapı açısından düşünüldüğünde en büyük açılımın gerçekleştiği yaşandığı en heyecanlı ve en mutlu müzik olaylarıdır. Her konser üyeler için kişisel tatmin ve mutluluk aracı olmakla birlikte derneğin prestiji, saygınlığı yönünden de vitrin olma özelliği taşır. Konserde yer alacak üyelerin kostümlerinden sahnedeki davranışlarına kadar nasıl olmaları gerektiği konusunda göstermiş oldukları titizlik, duyarlık topluluğun seyirci / izlerkitle üzerinde bırakmak istediği olumlu etki arzusunun göstergesidir.

Derneklerin büyük çoğunluğunda konser esnasında profesyonel çalgı kullanılır. Bu olgu gruptaki çalgı eksikliğinden olmayıp şeflerin sahip oldukları performans kalite kaygısı, standardı sebebiyledir. Şefler bu durumu koristlerin seslerinin iyi olmaması sebebiyle ortaya çıkan performansın müzikal başarısını yükseltmenin profesyonel çalgılarla mümkün olabileceği, amatörülüğün acemilik anlamına gelmediği şeklinde ifade ederler. Çok nadir olarak amatör koronun tüm icracıları amatör olmalı düşüncesiyle konserinde profesyonel müzisyene yer vermemeyi ilke edinen şefler de bulunmaktadır.



Konser sonrası yapılacak olan ilk çalışma, konserin kritiğine ayrılır. Müzikal tınıdan, sahnedeki hal ve tavırlara, yapılan yanlışlara kadar her kesin görüş bildirdiği, fikir alış verişinde bulunduğu, hatta seyirciden repertuara ilişkin yapılan eleştirilerin dile getirilerek bir sonraki repertuarın bu istek doğrultusunda oluşturulması kararının alındığı ortamlar olan dernekler bu sayede üyelerin bireysel kimliklerini sergileme imkanı verir.

Konserler seyirci cephesinden bakıldığında son derece coşkulu geçmektedir. Seyirci, coşkusunu alkışla ve özellikle geçilen repertuara eşlik ederek, katılarak sergiler. Bu sebeple repertuar çok önemlidir. Seyirci ezberinde olan ve eşlik edeceği repertuarı tercih etmektedir. Aksi halde sıkılarak şefe repertuarı değiştirmesi gerektiğini konser bitiminde söylemektedir. Amatör koroların izleyicisi konsere çocuğunu getiren, konser esnasında yanındakiyle konuşan, salondan dışarı çıkıp-giren, cep telefonu çalan bir izleyicidir. Bu konserlerde Klasik Müzik konserlerinde olduğu gibi salonda kimse yokmuşçasına, soluğunu tutarak konser izleyen bir seyirciyle karşılaşamazsınız.

Konser biletleri bağış altında satıldığı için bilet satışından elde edilen gelir kayıt dışı olup denetimden muaftır. Bu durum niyeti kötü kişiler için dernekleri rant kapısı olarak göstermektedir. Tek bu sebeple koro yöneticisi olan ve olmaya çalışan insanların varlığı bunu doğrular niteliktedir.

### 3.5. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosunun Profili

Toplam üye sayısı	70
Kadın sayısı	47
Erkek sayısı	23

Tablo - 7

Yaş Gruplarına Göre Üye Sayısı	
18-30 yaş	7
31-45 yaş	14
46-65 yaş	44
65 yaş üstü	5

Tablo - 8

<b>Medeni Duruma Göre Üye Sayısı</b>	
Evli:	40
Bekar	30

Tablo - 9

<b>Öğrenim Durumuna Göre Üye Sayısı</b>	
İlkokul	1
Ortaokul	4
Lise:	19
Yüksekokul	21
Fakülte	25

Tablo -10

<b>Mesleki Duruma Göre Üye Sayısı</b>	
Memur	18
Öğretmen:	10
Serbest meslek	9
Ev hanımı	5
Öğrenci	3
İşsiz:	11
İşçi	3
Esnaf	3
Asker	3
Mühendis	1
Bankacı	3
Hemşire	1
Emekli	30

Tablo - 11

<b>Birden fazla koroya katılan üye sayısı</b>	35
---	----

Tablo - 12

### **3.6. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu'nun Rutin Çalışmalarından Birinin Etnografik Betimlemesi**

Koronun çalışması her pazartesi haftada bir gün olmak üzere saat:18.00'de Bornova'da Küçük Park içinde yer alan Uğur Mumcu Kültür ve Sanat Merkezi'deki konferans salonunda yapılmaktadır. Yaklaşık iki yüz kişilik bir kapasiteye sahip olan salon, fizibilite açısından iyi bir standarda sahip olup, konferans amaçlı inşa edilmesinden dolayı çok küçük bir sahnesi bulunmaktadır. Sahnede bir masa yer almakta. Koltuklar salonu tam ortalayacak bir koridorla sağa ve sola eşit sayıda ve hizada olacak şekilde yerleştirilmiş.

Koronun çalışmasına 17.45'de gittim. Salona girdiğimde on üç kişi vardı. Çalışma saati 18.00 olarak belirtilmesine karşın hoca çalışmaya 18.30'da geldi. Geçen bu süre içinde salonda bulunarak üyeleri gözlemlemeye çalıştım. Kapıdan giren her üye salondaki üyelere merhaba arkadaşlar diyerek kendi arkadaş grubunun yanına gidip, hal hatır sorarak sohbete başlıyor. Üç bayan Zeki Müren'in sesinden bahsediyor: biri gençlik sesini diğerleri orta yaş sesini beğendiğini söylüyor. Yanımda oturan iki erkek üye önceki akşam İzmir Büyük Şehir Belediyesi Korosu'nun konserini konuşuyorlar: konsere giden üye diğerine keşke gelseydin harika bir konser oldu çok beğendim diyor. Başka iki üye sağlık problemlerinden bahsediyorlar: içmediğim ilaç kalmadı bir türlü şu hastalığı atlatamadım, iyileşir gibi oluyorum tekrar nüksediyor diyor. Altı bayandan oluşan bir grupta bir bayan yaptığı kıyafet alışverişinden bahsederek aldığı şeyleri sıralayıp fiyatlarının çok uygun olduğundan bahsederek alışveriş yaptığı konfeksiyonun adresini vererek öneride bulunuyor. Başka bir grup bayram ve yeni yılı nasıl geçireceklerini birbirlerine soruyorlar. Benim yanımdaki üye bayramların artık hiçbir anlamının kalmadığından yakınlara, insanların artık birbirlerini ziyaret etmek için değil bayramı bir yerlere kaçıp tatil yapmak için değerlendirdiğini söylüyor. Günümüzde insanların birbirini tanımadığını, eski komşulukların kalmadığını, apartmanda hiç

kimsenin birbirine selam vermediğini anlatıyor. Arkamda oturan iki kişi İzmir Büyük Şehir Belediyesi Korosu'nun vereceği yeni yıl konserinden ve konuk sanatçı olarak Gökhan Sezen'in davet edildiğini söylüyorlar. Hatta birinin elinde üzerinde Gökhan Sezen'in fotoğrafının olduğu konser davetiyesini görüyorum. Çalışma sonunda bu davetiyeden bana bir adet takdim ediyorlar. Hoca elinde çantasıyla gülümseyerek salona giriyor, merhaba arkadaşlar diyerek benim yanıma gelip hoş geldin fatih diyerek tokalaşıyoruz ve koluma girerek gel yerimize gidelim diyerek sahnedeki masaya geçip oturuyoruz. Hoca benim konservatuvardan öğretim görevlisi arkadaşım. Kendisinin korosuna bu ikinci gidişim.

Üyeler salonda kadınlar ve erkekler olmak üzere ayrı oturuyorlar. Çalışmada 3 tambur, 4 ud, 2 keman, 1 kanun, 1 ney, 1 def, 1 bendir, 1 darbuka olmak üzere on dört çalgı bulunuyor. Hoca, çalgılar aslında bunun iki katı ama bayram, yeni yıl haftası olduğu için bugün bu kadarız diyor. Üye sayısının da normalde yetmiş geçtiğini söylüyor. Önceki çalışmasına gittiğimde üye sayısı kırktı. Kapanan bir koronun üyelerinin bu koroya gelmesi sebebiyle şu anki sayı yetmiş geçmiş durumda. Koronun neden kapandığını disiplinsizlik olarak açıklıyorlar. Çalgılar arasında konservatuvar öğrencileri bulunmakta. Hoca ayağa kalkarak masanın önüne geçip “evet arkadaşlar sessiz olalım lütfen” deyip salonda sessizliği sağladıktan sonra çalışmaya başlamadan önce yapmanızı istediğim bir şey var on dakikayı geçmeyecek bunu Fatih bey anlatsın kendisini tanıyorsunuz daha önce bizim koromuza gelmişti” deyip sözü bana veriyor. Ben yapmam gereken anketten bahsedip anket formlarını hızla dağıtıp on dakika içinde toplayarak salona teşekkür edip yerime geçiyorum. Hoca hemen “ evet arkadaşlar hemen başlıyoruz” diyerek elini havaya kaldırarak işaret verdiğinde çalgılar Tatyos'un rast peşrevini çalmaya başlıyor. Eser bir hane bir teslim olarak çalındıktan sonra hocanın işaretiyle ağırlaşarak bitiriliyor. Hoca “evet gözümde daim hazır mısınız” diyerek ilk satırı okuyarak “gider bu” diyor. Gider sözcüğü eserin temposu olup Geleneksel Türk Sanat Müziği camiasında çok kullanılan bir sözcüktür. Elinin hareketiyle koro esere giriyor ve hoca hemen “olmadı arkadaşlar beraber başlamadınız, evet herkes bana baksın “ diyerek esere yeniden başlanıyor. Koro eseri okurken hoca yüksek sesle “ birbirinizi dinleyin” diyor. Çalgılara stakato yapmalarını istediği yerde “stakato” diye bağıyor.

Salonda mikrofon olmasına karşın hoca mikrofon kullanmayı tercih etmediği için uyarılarını, konuşmasını bağırarak yapmak zorunda kalıyor. Koro icrası sürerken bir ölçü önceden senkoplu küme için hoca “dikkat” diye uyarıyor. “koşuyorsunuz, koşma, güzel atıyorsunuz, neyse bir daha okuyacağız zaten, çok güzel döküldünüz, tamam, tamam bu kadar işkence yeter” diyerek icrayı kesiyor. Herkes gülüyor. “Araya bir hafta girince hemen soğudunuz işten (mekanda işlenen cinayet sebebiyle bina kapalı tutulduğundan bir hafta çalışma olmamış) baya bi unutmşsunuz eseri, tamam muhabbeti kesin, en baştan alıyoruz esere güçlü girin tamam mı” diyerek koro ilk eser en baştan giriyor. Gür okumalarını istediği yerde hoca “bağırın” diye uyarıyor. Eser usul değişikliği olan bölüme kadar seslendirilirken bu bölüme gelindiğinde hiç duraksamadan devam edilmesi gerekirken çalgılarda dahil olmak üzere susuyorlar. Hoca “ya neden devam etmiyorsunuz eser bitmedi ki, arkadaşlar bu eserde hala birbirine yaslananlar var eseri tam öğrenmemişsiniz, size verdiğim CD’yi evde dinlemiyor musunuz niye verdim onu ben size, evet bu 6/8’lik bölümden tekrar alalım bakalım, üç, dört” diyerek elinin işaretleriyle koro esere giriyor. İcra sırasında “bağır, yürü, bağır” diye komut veriyor. İcra sırasında üyelerin arasına giderek geziniyor. İcra bittikten sonra “ben konserde bir korkuluk yaptırıp sizin aranızda koymaya karar verdim, çünkü yanınıza gelince doğru okumaya başlıyorsunuz uzaklaşınca hemen bozuluyorsunuz, doğru okumuyorsunuz” deyince herkes gülmeye başlıyor. “enteresan ama baktım güzel okuyorlar yerime geçeyim dedim daha bir adım attım anında bozulmaya başladınız” deyip gülüp bana dönerek “nasıl oldu hocam bu sefer iyiydi değil mi” diye soruyor ben de “şu ana kadarkilerin en iyisiydi” diyorum. “evet arkadaşlar en baştan alacağız, işin esprisi bir yana güleriz ağlanacak halimize diye bir laf var ya bizimkide o mesele, arkadaşlar konser yaklaşıyor az kaldı, ben size her zaman ne diyorum nerde olursanız olun evinizde bile okurken konserdeymiş gibi düşünün öyle okuyun, ama yanımda nasıl olsa yaslanacak bir arkadaş var idare ederim yok öyle bir şey, şimdi sorun aslında orada anlatabiliyor muyum, kimse kendini aslında sıkmak istemiyor, herkes konserde gibi okuyacak tamam mı, hadi bakalım, evet ses” deyince çalgılar karar sesini duyuruyor. Yine elinin işaretleriyle koro esere baştan giriyor. Daha önce hata yaptıkları yeri hatasız okuyunca “evet işte bu kadar” diyor. Yine usul değişikliği olan 6/8’lik bölüme

gelindiğinde koro yine ürkek ve sönük okumaya başlıyor. “yine olmuyor, bakın kelimeleri attığımız için ne dediğiniz anlaşılıyor, gül-yüz (heceler) ama atıyorsunuz, acaba buraya gül mü gelecek, yüz mü gelecek diye düşünürken hep kelimeler atmasyon, ne dediğiniz anlaşılıyor, ne demiştik gül iki tane üçgen, yüz iki tane üçgen, elimizin işaretine bakın” diyerek bu bölümü tekrar okutuyor. El işareti takibiyle bu sefer hatasız okuyorlar. Buradaki sorun şuydu: gül hecesi 6/8’lik, yüz hecesi 6/8’lik ezgiye sahip. Bu heceleri zaman olarak doğru saymadıkları için heceyi ne kadar uzatacaklarını bilemiyorlar, tartım problemi yaşıyorlar. Hoca da bunun için kendilerine bir yöntem önermiş: el ile havada üçgen çizmek. Gül hecesi için iki üçgen, yüz hecesi için iki üçgen çizdiğinizde her bir hece için 6/8’lik zamanı saymış oluyorsunuz. Eserlerin sözlerini ezberlemedikleri için sürekli notaya bakıldığından hocayla olan göz kontağı kesiliyor. Böyle olunca tartımı bozuyorlar. Eser bittiğinde “arkadaşlar bu kadar ya işte biraz dikkat edeceksiniz, haftaya bu eseri herkese tüm dosyaları kapattırıp okutturacağım bilirsiniz, şimdi böyle dedim ya kesin haftaya kimse gelmez çalışmaya, sakın öyle bir şey yapmayın sakın” diyerek gülüyor.

“evet, bilmem ki nedendir” ikinci eserin adını söylüyor. Tam esere başlamak üzereyken arkasına dönüp sahnedeki masada benim yanımda oturan üyeye “ya abi Muammer’e söyleyelim de şu klimayı kapatsın baksana sazların akordu gitti” diyor. Bu üye de salondan çıkarak klimayı kapattırmaya gidiyor. Tekrar akortlar yapıp kontrol edildikten sonra yine her zamanki gibi ilk dizeyi okuyarak eserin hangi tempoda okunacağını duyuruyor. Koro bu eseri hatasız seslendiriyor. “evet güzel arkadaşlar hiç bozmadan hızla devam ediyoruz” diyerek gönlümün ezhar içinde adlı üçüncü esere hocanın belirttiği tempoyla giriliyor. Eserin icrasında dönüşler konusunda trafik aksıyor. “arkadaşlar bana hiç bakmıyorsunuz ben size ileri diye işaret yapıyorum siz kendi kafanıza göre geri dönüş yapıyorsunuz, mutlaka her nakaratın sonunda göz ucuyla bana bakın, ileri işareti yapıyorsam direkt meyana geçilecek, daire çizersen nakarata döneceksiniz, hiç kimse bana bakmıyor her kesin gözü notada, notaya bakın ama nakarat, meyan sonuna doğru göz ucuyla bana da bakın” diyor. Dördüncü eseri solo yapmak üzere erkek bir üye sahneye geliyor. Solo seslendirmelerde mikrofon kullanılıyor. Kanun çok kısa taksim yaptıktan sonra üye, nedendir bu dil-i zarın isimli

eseri hatasız seslendiriyor, nakaratlarda koro eşlik ediyor. (alkışlar) Sen nazla gezerken güzelim adlı beşinci eseri koro sorunsuz seslendiriyor. Bu eserden sonra başka bir bayan üye solo için sahneye geliyor. Bu üye eseri okurken salondan arkadaşı olan biri sürekli eliyle çok güzel işareti yapıyor. Bu üye de eseri hatasız okuyup alkışlarla yerine geçiyor. Sıra yedinci esere geldiğinde bir üye hocanın yanına gelip “hocam çaylar hazır mı?” diyor. Hoca da “tamam, tamam şunları da hemen geçelim içeriz” diyor. Başka bir erkek üye mikrofonu solo yapmak için gelerek saçların tarumar adlı eseri okumaya başlıyor. Hoca üyeye “tek geçelim” diyerek tekrarları yapmamasını söylüyor. Eserin icrası sırasında çalgıların “keriz” yaptığı yerler oluyor. Bunun üzerine hoca bana dönüp “bunu bütün çalgılar yaptığı zaman izin veriyorum ama tek bir çalgı yapınca sırtıyor, yoksa ben bu üslubu seviyorum” diyor. Bu solo eser de hatasız icra ediliyor. (alkışlar) Bu eserin arkasından koro geçsin günler haftalar adlı eseri icra ediyor. Eser icra edilirken hoca “aranızda bu şarkıda ağızını açıp kapatanlar var, elime bakmıyorsunuz, yanlış yerde giriyorsunuz, kimi giriyor, kimi girmiyor” diyerek esere en baştan başlatıyor. İkinci tekrar da koro daha düzgün okuyarak eseri bitiriyor ve çay molasına geçilerek salondan çıkılıyor. Salondan çıkışta bekleme salonu diyebileceğimiz bir alan var bu alanın bir köşesinde oturma grubu yer alıyor. Ben, hoca ve beş, altı üye buraya geçip oturuyoruz. Servis başlıyor. Diğer üyeler üçerli, beşerli kümeler halinde salonda çaylarını içerek ayakta sohbet ediyorlar. Üyelerden bir tanesi bana “hocam bu çalışmayı neden yapıyorsunuz aslında sorduğunuz en son sorudan ben anladım, biz bu korolara neden geliyoruz en çok öğrenmek istediğiniz bu” diyor. Ben de gülümseyerek doğru diyorum. O konuşmaya devam ederek “vallahi ben size söyleyeyim, en önemli sebep stres atmak, terapi, arkadaş, çevre edinmek bunlar başta geliyor, benim gözlediğim bu” diyor. Benim de gözlemim bu yön de ağır basıyor diyorum. Sonra hoca benimle konuşan bayan üyenin kızının ilkokul öğretmeni olduğunu söylüyor. Daha sonra eseri iyi seslendiren altmış yaşlarında erkek bir üye yanıma gelip elimi sıkarak “hocam nasıl buldunuz iyi okudum mu” diye bana soruyor. Ben de TRT sanatçısı gibiydiniz deyince kahkahayı basıyor. “ben zaten TRT’liyim” diyor. Kadrolu değilmiş fakat bir dönem istisna akitli olarak TRT’de çalışmış. Çay molası bitip salona giriyoruz. Çalışmaya başlamadan önce hoca “arkadaşlar Kaya Bekat, Bornova ile ilgili bir şarkı bestelemiş,

bana notasını verdi, onu da bir gün geçelim diyorum, iyi olur, bu arada bazı arkadaşlar bu yıl yemek düzenleyecek miyiz diye soruyorlar” deyince koro düzenlemek istediğini söyleyerek mekanın neresi olması gerektiğini tartışmaya başlıyorlar. Üyelerin verdiği önerilerin içinden Park Bravo’da verilmesinde karar kılınıyor. Bu sohbetin ardından hoca “tamam artık muhabbet bitti” deyip çalışmayı başlatıyor. Bayan bir üye mikrofonta gelip belki bir sabah geleceksin adlı eseri hatasız seslendirip yerine geçiyor (alkışlar). Ardından erkek bir üye sahneye gelip çoktan beri bir kız tanırım ben isimli eseri seslendirmeye başlıyor, fakat eserin meyan bölümündeki en tiz sesi çıkaramıyor, çok zorlanıyor. Hoca “bu bölümü bir daha alalım” diyerek tekrar okutuyor fakat aynı sorun yine devam edince üye “hocam ben bunu haftaya okuyayım çünkü hastayım, boğazım çok kötü” diyerek yerine geçiyor. Bu eserin ardından koro darıldın mı gülüm bana ve ağlama değmez hayat adlı iki hareketli şarkıyı peşi sıra seslendirerek konserin ilk bölümü olan rast makamındaki repertuarı bitiriyor.

Hoca “hemen biriniz acemkürdi taksim yapsın hızlı, hızlı” deyince kanun ikinci bölümün makamı olan bu makamda taksime başlıyor, çok kısa tutup bitiriyor. (alkışlar) Koro taksiminden ardından bir vefasız yare düştüm isimli eseri seslendirmeye başlıyor. Yine notaya baktıkları için hocanın el hareketlerini takip etmediklerinden hocanın komutlarını yerine getirmiyorlar. Hoca “arkadaşlar yine bana bakmıyorsunuz benim burada ne anlamım var o zaman şef ne demek” diyor. Eserin sonuna doğru hoca eseri yavaşlattırarak bitiriyor. Ardından çalgılar rüzgar uyumuş adlı eserin giriş melodisini çalmaya başlıyorlar. Çalgılar hocanın istediği nüansları yaptıkları yerlerde hoca çalgılara “aferrin, çok güzel” diyor. Koro eseri okumaya başlıyor hoca “piyano, bravo işte bu, bakacaksınız bana, işte oluyor” diyor. Bu eserin ardından yükselen nağmenle adlı eserin icrasına geçmeden hoca “tekrarları yapmayacağız, hızlı geçeceğiz” deyip bana dönüp “aslında her zaman tekrarları yapıyoruz ama bugün solo eser adaylarının seçimini de yapmamız gerekiyor ona zamanımız kalsın diye böyle okuyoruz” açıklamasını yapıyor. Eserin icrasına girmeden önce “mızraplılar stakato, kemanlar pizzicato” uyarısını yaptıktan sonra çalgılar şarkının giriş melodisini çalmaya başlıyor. Koro esere ilk başta es varmış gibi giriyor. Bunun üzerine hoca, hemen icrayı kestirip en baştan başlatıyor. Eseri doğru okuyorlar fakat hocanın tekrar komutunu yine



yerine getirmiyorlar. Hoca “güzel okudunuz ama böyle bir hatayı kabul edemem, notaya bakın ama bana da bakacaksınız deyince bir üye “hocam bize kal geldi artık” diye espri yapıyor herkes kahkahayla gülüyor. Bu eserin ardından artık gelecek sanma ve zehretme hayatı isimli eserler iki bayan üye tarafından hatasız okunuyor. (alkışlar) Bu iki solo eserden sonra koro yar peşinden koşa, koşa isimli şarkıya giriyor. İcra sırasında hoca “sözleri atanlar var, ben onları görüyorum, konsere az kaldı arkadaşlar, lütfen bir an önce ezberleyin artık, konserde asla hata kabul etmem” diyor. Bu eserin ardından yine koro sevdadır bu kalbe dolan ve kır atıma bineyim adlı eserleri seslendiriyor. Bu eserler biter bitmez hoca “evet şimdi solo seçimi yapacağız arkadaşlar, dönüşleri yapmayalım lütfen, hızlı, hızlı geçelim” ilk eserin adını söylüyor. “altın tasta gül kuruttum evet kimler okumak istiyorsa sahneye gelsin bakalım” diyor. İki bayan üye sahneye gelip eseri tek tek okuyorlar. Hoca salona “evet arkadaşlar kimi en çok beğendiniz” diye sorarak üyelerin her birinin isimleri için salondan kalkan elleri sayıyor en çok el kime kalktıysa ilgili eseri solo yapma hakkını o kişi elde etmiş oluyor. Solo eserler bu yöntemle seçiliyor. İkinci solo eser bak yine geçti bahar adlı şarkı için üç bayan iki erkek sahneye geliyor. Erkeklerden bir tanesinde ritim problemi olduğu için hoca onu hemen yerine oturtuyor, kendisine “ritimden çıkıyorsun sürekli olmaz” diyor. Eserler okunurken salondaki üyeler okuyuşunu beğenmediği üyeleri, yüzlerini ekşi bir şey yemiş gibi buruşturup birbirlerine bakarak belli ediyorlar. Bu eser bittiğinde salondan bir üye “hocam bu eseri düet yapsak olmaz mı” diyor. Salon da “evet hocam bizce de düet olsun değişiklik olur” deyince hoca da “tamam evet olabilir aslında” deyip eseri okuyan adaylardan bir bayan bir erkeğe şarkıyı okutuyor, salon çok beğenip alkışlayınca düet fikrinde karar kılınıyor. Hoca “evet sıra fikrimin ince gülü’nde bunu kim okumak istiyor” diye soruyor. Sahneye bir erkek üye gelip şarkıyı okumaya başlıyor fakat yanlış ezgiyle okuyor, eseri değiştiriyor. Hoca hemen icrayı kestirip “sen otur istersen bu eseri doğru bir şekilde öğren öyle gel tamam mı yanlış söylüyorsun çünkü, evet başka bu eseri okuyacak olan var mı” deyince salon “hocam çok yorulduk bu eser de haftaya kalsa olmaz mı” diye sorunca hoca “hadi tamam öyle olsun, arkadaşlar bayramdan sonraki çalışmada konserdeymiş gibi okumanızı istiyorum ona göre çok çalışın artık hata istemiyorum, hepinize iyi seneler, iyi yıllar” diyerek çalışmayı bitiriyor. Herkes

birbiriyle tokalaşıp iyi bayramlar ve iyi yıllar dileyerek salondan ayrılıyor. Saati me bakıyorum çalışma tam iki buçuk saat sürmüş. Ben de hocaya teşekkür edip salondan ayrılıyorum.

### **3.7. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosunun Konser Betimlemesi**

Konser İzmir Fuarı içinde yer alan İsmet İnönü Sanat Merkezi'nde verildi. Bu mekan amfiteatr şeklinde dizayn edilmiş yaklaşık 750-800 kişilik bir salon. Konser vakti geldiğinde tek sıra halinde önce erkek koristler ve orkestra, ardından bayan koristler alkışlar içinde sahnedeki yerlerini alıyorlar. Sahnede tavandan yere kadar fon oluşturan siyah perde ve bu perdenin en sağ ve en sol ucunda Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosunun amblemini taşıyan kırmızı renkli iki flama bulunmakta. Perdenin hemen bitiminden erkek koristler arkada bayanlar önde, hilal biçiminde, seviye farkı bulunan platformlar üzerine dizilerek yer almaktalar. Erkekler siyah takım elbise, beyaz gömlek, siyah papyon, bayanlar, kolsuz siyah tuvalet giymişler. Korodan iki bayan bu uyumu bozarak herkesin dikkatini çekiyor. Çünkü her ikisi mini etekle ve yan yana sahnede yer almakta. Sahnenin tam ortasında şefin sehпасı ve sehpanın önünde yine şefin üzerine çıktığı yüksek kaide bulunmakta. Şefe çok yakın hemen sağında solistler için kurulmuş ayaklı mikrofon durmakta. Solist mikrofonunun önünde yerde çiçek buketi var. Sahnenin en sağında konuşma kürsüsü bulunuyor. Orkestra 2 tambur, 2 ney, 3 ud, 7 keman, 2 kanun, 1 çello, 1 klarnet, 1 darbuka, 1 def, 1 bendir olmak üzere 21 çalgıdan oluşuyor. Çalgılardan sekiz tanesi TRT sanatçısı olup diğerleri konservatuvar öğrencileri ve öğretim görevlilerinden meydana gelmiş.

Orkestra ve koristler sahnedeki yerlerini alırken onlarla beraber sunucu kürsüye geliyor. Konuşmasına başlamak istiyor fakat salonda müthiş bir uğultu var , bu arada çalgılar akortlarını kontrol ediyor. Durup salona bakıyor seyircinin susmasını bekliyor. Yaklaşık otuz saniye sonra salonda sessizlik sağlanınca konuşmaya başlıyor. Sunucu : *“Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu müziğimizin her biri birbirinden güzel eserlerden oluşan yepyeni bir repertuarla vereceği konser için huzurunuzda bulunuyor. Davetimizi kabul edip bizi teşrifleriyle onurlandıran İzmir vali*

yardımcımız sayın Fethi Özdemir(protokoldeki isimleri tek tek sayıyor ).....ve sizler Türk sanat müziği aşığı gönül dostlarına, şefimiz, koro, saz arkadaşlarım adına sevgi, saygı ve teşekkürlerimi sunuyor, mutlu, neşeli bir gece geçirmenizi diliyorum, hoş geldiniz, sefalar getirdiniz. (alkışlar) Konserimizin ilk bölümü segah eserlerden oluşuyor, sazların icra edeceği neyzen Yusuf paşaya ait segah peşrevin ardından korumuz sırasıyla Bimen Şen'e ait Bensiz ey gül gülşeni alemde meynuş eyleme, Tanburi Ali Efendi'ye ait Dil harabı aşkınam sensin sebep berbadıma, Dr. Şükrü Şenozan'a ait Gözlerinden içti gönlüm neşeyi isimli eserleri seslendirecek, şimdi konserimizi başlatmak üzere şefimiz sayın.....sahneye davet ediyorum (alkışlar) Şef sahneye gelirken orkestra ayağa kalkıyor, sahnenin önüne gelip salonu selamladıktan sonra yerine geçip orkestranın oturması için eliyle reverans yapıyor. Koro ve çalgılar hazırlanırken bir cep telefonu sesi ve ardından “kapat abi kapat çabuk” diyen bir konuşma duyuluyor. Şefin işaretiyle orkestra peşrevi çalmaya başlıyor. Salonda uğultu devam ediyor çünkü birbiriyle konuşan bir seyirci var. Orkestra peşrevi iki hane bir teslim bölümleriyle çalarak şefin hareketiyle ağırlaşarak bitiriyor. Şef eli havada çalgıların nota sehplarındaki notaları hazır etmelerini bekliyor. Herkesin hazır olduğunu kontrol edip işaretiyle koro ilk şarkıyı icra etmeye başlıyor. Her şarkıdan sonra salon alkışlıyor, şef dönüp selam verdikten sonra sıradaki eserin icrasına geçiliyor. İlk üç eser sırasıyla seslendirilmiş oluyor. Sunucu: *Olmaz ilaç sinei sad pareme* diyerek kalıyor salonda konuşan seyircinin susmasını bekliyor, sessizlik sağlandıktan sonra tekrar, *olmaz ilaç sine-i sad pareme çare bulunmaz bilirim yareme, Namık Kemal'e ait bu sözleri müziğimizin kilometre taşlarından biri Hacı Arif bey henüz iki yıllık evliken veremden ölen eşi Zülfünigar hanım için bestelemiş koromuzdan dinliyoruz”* Şu ana kadar en güçlü alkışı bu şarkı alıyor. Salon bu şarkıdan itibaren hemen hemen tüm şarkılara mırıldanarak eşlik ediyor. Sunucu: *söz, Hayri Mumcu, beste, Gültekin Çeki Gece sessiz ve karanlık yine her şey uyumuş, bilirim susmayacak kalbi viranımdaki kuş alkışlarınız solistimiz...için”* solist mikrofona geliyor, şef uzanıp mikrofona solistin boyuna göre ayarlıyor, çalgılar karar sesini soliste duyurduktan sonra solist eseri hatasız, detone olmadan okuyarak bitiriyor, coşkulu şekilde alkışlanıyor, sahneye bir izleyici çıkarak kendisine çiçek veriyor, şef solistin elini sıkarak tebrik edip uğurluyor. Şefin bu

hareketi tüm solistler için geçerli. Konser sırasında izleyicilerden bir çok kişinin salondan dışarı çıkıp içeri girdiğini görüyorum. Birbiriyle konuşan, cep telefonu çalan, yanında getirdiği çocukları sürekli bağırarak bir seyirci var. Sunucu: *klasik, neoklasik, fantezi, türkü akla gelebilecek her türde yüzlerce eser kazandıran bir musiki dehası, üstadıdır Saadettin Kaynak, onun o muhteşem eserlerinin okunmadığı bir konserde mutlaka bir eksiklik vardır, sırada sözleri Vecdi Bingöl'e ait bir eseri var Derman kar eylemez ferman dinlemez Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nın başarılı öğrencilerinden.....dinleyeceğiz, hemen ardından korumuz yine bir Saadettin Kaynak şarkısı seslendirecek Ayrılık yaman kelime( alkışlar ) Konservatuar öğrencisi olan bu bayan solist, orkestrada tambur çalan icracılardan biri tamburunu bırakıp solo eserini okumak için yerini alıyor, eserini başarıyla seslendirerek güçlü alkış alıp tekrar orkestradaki yerine geçiyor. Sunucu : “ yine bir Saadettin Kaynak şarkısı bir rüzgardır gelir geçer sanmıştım alkışlarınız solistimiz.....için” solist eseri hatasız, coşkulu, kendinden çok emin efelenerek okuyor. Şu ana kadar gecenin en güçlü alkışını bu solist alıyor, alkışlarla beraber ıslık ve bravo seslerini duyuyoruz. Sunucu : *incecikten bir kar yağar tozar elif elif diye sözleri halk şairi Karacaoğlan'a ait bu Saadettin Kaynak şarkısını solistimiz.....seslendirecek* (alkışlar) solist birkaç yerde detone oluyor, pest seslerde boğuluyor. Şarkının ikinci güftesinin tekrarındaki aranağmeye yaylılar ikinci ses melodiyi eşlik ediyorlar. Solo eserlerde solisti salonla beraber koristler de alkışlıyor. Sunucu : “*kapat gözlerini kimse görmesin sözleri Mustafa Seyrana ait her zaman çok sevilen bu şarkıyı solistimiz.....dan dinliyoruz*” (alkışlar) Şarkıların nakarat bölümlerinde solistlere koro eşlik ediyor. Bu solist de eserini doğru bir şekilde okuyor. Sunucu : “*konserimizin ilk bölümü korumuzun seslendireceği bir Erol Sayan şarkısıyla son buluyor, açılır gonca gül yar*” hareketli bu şarkıya tüm salon alkışla tempo tutarak ve yüksek sesle okuyarak eşlik ediyor. Bu arada yine çocukların bağırışlarını duyuyoruz 15 dakika ara*

Sunucu: “*değerli misafirlerimiz konserimizin bu son bölümüne başlamadan önce tarihte bugüne yani 29 mayısa bir göz atalım, 29 Mayıs 1453 Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u fethetmiş karanlık ortaçağ kapanmış, aydınlık yeniçağ başlamış, 29 Mayıs 1807 sanata sanatçıya çok büyük destek veren onları her zaman koruyan ve gözeten,*

terkip ettiği makam, usul, eser, saz semaileri müziğimize kazandıran, tarihte Kabakçı Mustafa Paşa İsyanı olarak bilinen hareketle tahttan indirilen bir padişah 3. Selim, 29 Mayıs 1989 müziğimizin en güzel seslerinden Sabite Tur Gülerman 62 yaşında hayata veda etmiş” diyor ve hemen ardından Sabite Tur’un bant kaydını salona dinletiyorlar, kaydı dinlerken salonda yine uğultu ve çocuk bağırışlarını duyuyoruz. Sunucu: “29 Mayıs 2004 New York Times gazetesinin son yüzyılın en büyük sesi olarak gösterdiği, hafız, mevlithan Kani Karaca ebediyete intikal ediyor” bu sefer Kani Karaca’nın ses kaydını dinlemeye başlıyoruz.(alkışlar) “müziğimize hizmet etmiş her iki sanatçıyı da saygı ve rahmetle anıyoruz, 29 Mayıs 1978 Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim görevlilerinden.....dünyaya gözlerini açmış bugün 29 yaşına adım atıyor iyi ki doğdu..... Salon ve koro alkışlıyor ( bu öğretim görevlisi orkestrada klarnet çalıyor) kendisine hediye alamadık ama bir buket çiçeikle onu kandırırız sanıyorum” hemen şefe çiçeği takdim etmesi için getiriyorlar, şef de çiçeği alarak bu icracının yanına gidip elini sıkıp kendisine çiçeği takdim ediyor (alkışlar) Sunucu: “ evet sözlerimize burada nokta koyup tekrar müziğe dönüyoruz, bu bölüm uşşak eserlerden oluşuyor, Gözlerin hayran bakarmış görmeyip esrarımı bestesi Şerif İçliye ait bu şarkıyı korumuz seslendirecek, tabii.....’nın kanunla yapacağı giriş taksiminden sonra (alkışlar) kanun taksime başlıyor, (kanuncu TRT sanatçılarında müzisyen camiasının çok beğendiği ve her zaman bir numara onun gibi çalan yok diye nitelendirdikleri bir icracı) taksim sırasında sürat gösterisi yapılan yerde seyirci alkışlıyor, tabii bu arada yine taksim yapılırken salonun uğultusu artıyor. Sunucu : “ söz ve müziği Zeki Müren’e ait bir eser Bir gönül hikayesi anlatırdı gözlerin korodan dinliyoruz” çalgılar akortlarını kontrol ediyor şef eli havada bekliyor, hazır olduklarında işaretiyle koro esere giriyor, eser bitiyor ( güçlü alkış ) Sunucu : “ efendim müziğimizin yaşayan bir abidesidir Semahat Özdenses kendisine sağlıklı uzun bir ömür diliyoruz, onun, sözleri Hüseyin Gürdabak’a ait bir şarkısı var sırada Her mevsim içimden gelir geçersin alkışlarınız solistimiz.....için” solist yerini alıyor, keman taksime başlıyor, taksimden sonra solist özellikle meyan bölümü riskli bu eseri başarıyla seslendiriyor. Güçlü alkış alıyor. Sunucu: “eski türk filmlerinde o ünlü aktrislerimize rol gereği söyledikleri şarkıları seslendiren gerçek sanatçıydı Sevim Şengül, hayatının son dönemi

yokluk ve acı içinde geçti ama önemli bir eser bıraktı bizlere Mehtaplı gecelerde hep seni andım korodan dinliyoruz” (alkışlar ) “bestesi Şekip Ayhan Özışık’a ait bir şarkıyı solistimiz.....yorumlayacak Gün gelir de beni unutursun.....dan önce bir klarnetle ara taksim dinler miyiz (alkışlar) taksim çok coşkulu bir alkış alıyor. Şefin işaretiyle orkestra şarkının aranağmesini çalıyor ama çalınan aranağme solistin okuyacağı şarkının değil bir sonraki şarkının aranağmesi, şef birden icrayı kestirip çalınan eserin yanlış parça olduğunu söyleyip olması gereken eseri çalmalarını söylüyor, orkestra eserin notasını hazırlayıp şarkıya giriyor. Solist şarkının sözlerini unutup bir dizeyi iki kez okuyor, eser bittiğinde bir seyirci sahneye çıkıp soliste çiçek veriyor. Sunucu: “söz İsmail Kaçar, beste Bilge Özgen, sana gönül borcum var.....dan dinliyoruz”( orkestrada bendir çalan bayan) solist eseri doğru okuyor ( alkışlar), seyirciden çiçek alıp yerine geçiyor. Sunucu: “Gönlüme gir doğ güneşim, güftesi Ahmet Bayburtlu bestesi Yılmaz Yüksel’e ait bu şarkıyı .....seslendirecek (alkışlar) Bu solist de eseri hatasız okuyor. Sunucu : “bir zamanlar ufak tefek yapısı, civil civil sesiyle gerçekten bir minik serçeydi Sezen Aksu, onun sözleri de kendisine ait çok sevilen bir şarkısı Gün ağarınca boynum bükülür, başka bir minik serçe.....’den dinliyoruz” solist bu şarkının meyanında detone oluyor. Çok alkış alıp yerine geçiyor. Sunucu : “ assolistler hep en son çıkar sahneye o da bir assolist, sizlere bir Yusuf Nalkesen şarkısı seslendirecek, Ne mektup geliyor ne haber senden alkışlarınız... için”( bu solist orkestrada keman çalıyor konservatuvarda ses eğitimi bölümü öğrencisi, aynı zamanda piyasada profesyonel olarak da çalışıyor, her zaman konserlerde yer alan bir şahıs) eseri her zamanki gibi çok başarılı seslendirip bitirişi bir oktav tizden yapıyor. Gecenin en büyük ve en uzun süreli alkışını alıyor. Salondan ıslıklar ve bravo sesleri yükseliyor. Sunucu : “değerli misafirlerimiz konserimiz koromuzun peşpeşe seslendireceği Telgrafın tellerine kuşlar mı konar isimli İstanbul türküsü, sözleri Ahmet Rasim Bestesi Tatyos’a ait Bu akşam gün batarken gel isimli şarkı, yangın olur biz yangına gideriz, Fındıklı bizimde yolumuz ve Kalenin burcu muyam isimli İstanbul türküleriyle sona erecek, korumuz sizlerle” Bu bölümde tüm salon el çırpıp tempo tutarak tüm türküleri yüksek sesle okuyor, salon coşuyor, çalgıların tamamı bu bölümde toplu çalma disiplininin bütünüyle çıkarak herkes özgürlüğünü doyasıya kullanıp bütünüyle piyasa çalıyor. Salon çok alkışlıyor.

Alkışlar kesilince Şef mikrofonta gelip “ *teŐriflerinizle bizleri ŐereflendirdiĐiniz işin Çok teşekkür ederim, ayrıca huzurunuzda koroya da sabırlarından, azimlerinden dolayı teşekkür ederim, Çok büyük özveriyle ŐalıŐtılar Çünkü” (alkışlar)*

## SONUÇ

Başlangıçta Geleneksel Türk Sanat Müziğinin kuram ve pratiğinin öğretildiği, müzik alanında bir çok müzisyenin yetiştiği, bütünüyle eğitim kurumu kimliğine sahip olan cemiyetler / korolar / dernekler günümüzde bu kimliği taşımamaktadır. İzmir'deki tüm amatör topluluklar birer performans / seslendirme topluluğudur. Derneklerin tüm çalışmaları konsere hazırlıktır. Amaç İzmir'in müzik yaşantısında yer almak, var olmaktır. Tek amacı mevcut repertuarı gelecek kuşaklara aktarmak olan meşk pratiği, tarihsel süreç içinde bu misyonunu kaybederek amatör topluluklarda yalnızca öğrenim yöntemi olarak varlığını sürdürmektedir. Eskiden Türk Müziğinin eğitim işlevini üstlenen derneklerin bu görevini günümüzde konservatuvarlar yerine getirmektedir.

Amatör topluluklarda müzik, insanları bir araya getiren, buluşturan, onların sosyalleşmesini sağlayan bir olgudur. İnsanlar bu topluluklara müzik öğrenmek için değil, müziğin dışında kendilerine koymuş oldukları bir takım hedeflere ulaşmak için katılırlar. Sosyalleşme başlığı adı altında sıralayabileceğimiz arkadaşlık, çevre edinme, stres atma, terapi, boş zamanı değerlendirme, yalnızlığı giderme gibi ihtiyaçların karşılanması konusunda müzik, insanlar tarafından kullanılmaktadır. Bireyler ancak bir grup / topluluk içinde bulunarak yaşayabilecekleri sosyalleşme süreçleri sayesinde kendilerini ifade etme imkanına sahip olduklarından, amatör topluluklar söz konusu ihtiyaçların giderilmesi konusunda insanlar için en elverişli ortamlardır.

Cemiyetlerdeki bireylerin hiçbirinden yaptıkları işe yönelik şikayet duyamazsınız. Çünkü bu topluluklar gönüllü birlikteliklerdir. Kimse herhangi bir işe memur edilmemiştir. Bu sebeple amatör korolardaki insanların işlerinden haz alıyor olmaları süreklilik arz eder. Bu ortamlar bireylerin aidiyet duygusunun karşılandığı, müzik yaparak mutlu olduğu, moral kazandığı, kendisini işe yarar hissederek hayata bağlandığı, özsaygısının tazelenmesi konusunda sosyal bir işleve sahiptir.

İnsanların korolara hangi sebeplerle katıldıkları sorusunun yanı sıra İzmir'deki koro sayısındaki artışın sebepleri de çalışmamın önemli sorularından biridir. Bu artışın 1990 yılından başlayarak özellikle 1998 yılından itibaren tırmanışa geçtiği söylenebilir. Söz konusu artışın sebeplerinden ilki metropol yaşantısının birey üzerinde kurmuş



olduğu baskı, yarattığı strestir. Birey, kent yaşamında giderek yalnızlaşmakta, sıkıntısı artarak kendine yabancılaşmaktadır. Metropol yaşantısının insanı içine aldığı bu durum içinde birey doğal olarak hem bağımsızlığını korumak hem de kendini ifade ederek varlığını duyumsama çabası içine girmektedir. Amatör müzik toplulukları bu bağlamda bireyin bu tip ihtiyaçlarına yanıt veren ortamlar olarak karşımıza çıkar. Birey bu ortamlar aracılığıyla toplumdaki izolasyonunu önleyerek, stressini atıyor, kendini gösterme ve ifade etme imkanı bularak, ruh sağlığını da korumuş oluyor. Koro sayısının 1998'den itibaren tırmanışa geçmesindeki sebep ise aynı yıl konservatuvarlardan öğretmenlik hakkının kaldırılmasıyla ilgili görünüyor. Bu yıldan itibaren her sene yüzden fazla öğrenci mezun olarak istihdam sorunuyla karşı karşıya kalıyor. Bu sebeple konservatuvar öğrencileri için korolar gelir kaynağı olarak görülmektedir.

Üçüncü sebep ek gelir ihtiyacıdır. Koro yönetenlerin büyük bir çoğunluğu esas meslek sahibi olup koro yöneticiliğini ek iş olarak yapmaktadır. Hatta çoğu, birden fazla koro çalıştırmaktadır. Bu durum insanların kazandıkları maaşların hayatlarını idame ettirmede yeterli gelmediğini gösterir. Koro yöneticiliği günümüzde bu sebeple ek iştir. Koro çalıştırmayı para için yapıyor olmayı - gelenekte meşki para için yapıyor olmak ahlaki açıdan hoş karşılanmadığı için – direkt söyleyen çok az kişi bulunmaktadır. Fakat; ücret almadan koro çalıştırır mısınız sorusuna evet yanıtını veren bulunmamaktadır. Koro sayısındaki artışa etki eden faktörlerden sonuncusu koroların rant kapısı olarak görülmesidir. Koroların konser davetiyeleri çoğu koroda bağış adı altında satılmaktadır. Bu yöntemle satıştan elde edilen gelir doğal olarak kayıt dışıdır. Denetimden muaf olan bu gelir niyeti kötü olan yönetici tarafından keyfi kullanıma açıktır. Tek bu sebeple koro şefi olan ya da olmak için çabalayan insanların sayısı az değildir.

Koroları çalıştıran şeflerin müzik konusundaki yeterliliklerine baktığımızda çoğunun bu konuda işinin ehli olmayan kişiler olduğunu söylemek mümkün. Denetimsizlikten dolayı bugün herkesin koro kurup çalıştırıyor olabilmesi, icrasal açıdan ortaya konan performansın müzikalitesini çok aşağıya düşürmüştür. İzleyici bu konuda icrayı iyi, kötü şeklinde değerlendirebilecek, ayırım yapabilecek standarda sahiptir. Bu konuda icrasının kötülüğüyle şöhret olmuş, örnek verilen korolar bulunmaktadır.

İzmir'deki sanat müziği dinleyicinin müzik beğenisine devlet korusu değil amatör topluluklar yanıt vermektedir. Kültürel süreklilik ve kitlenin müzik dinleme ihtiyacının karşılanmasında tek aktör cemiyetlerdir. Bu, seçilen repertuarla ilintilidir. İzmir'de ve aslında Türkiye'deki sanat müziği dinleyicisi 1950'den itibaren başlayan gazinoculuğun hüküm sürdüğü dönem içinde üretilmiş eserlerin dinleyicisinden oluşan bir kitledir. Bu repertuar aynı zamanda yaşanmışlıkla da kodlanmış olduğundan dinleyicinin doğal olarak ortak hafızasını oluşturmaktadır. Onlar için bu eserlerin anı değeri vardır. Hepsi gençlik dönemlerine denk gelen dinleyerek büyüdüleri repertuarı seslendirmekten ve dinlemekten hoşlanmaktadır. Devletin bir kültür politikası kapsamında kurulan devlet korolarının ne kadar zorlama yapılar olduğu, sosyal gerçeklikle ne kadar çeliştiği de böylelikle açığa çıkmaktadır. Çünkü o repertuarın sosyokültürel tabanı yoktur.

Amatör korolardaki bireylerin ve dinleyici kitesinin çoğunluğunun elli yaşın üzerinde kişilerden oluştuğunu dikkate aldığımızda sanat müziği dinlemek bu kuşak için diğer bir yönüyle simge-değerdir. Her konuda hızlı bir değişim ve dönüşümün yaşandığı bizim gibi toplumlarda yaşlı kuşak ve gençler arasında değer, inanç, zevk, yaşam biçimi gibi konularda büyük farklılıklar oluşur. Kuşak kimliği ile ilişkilendirmeye çalıştığım, oryantasyonu sanat müziği olan bu dinleyici için söz konusu sebeplerden dolayı eskiye tutunma, eski olana sahip çıkma, eski ile ilgilenme, onu rahatlatan, hızla değişen ortamda kendi yerini belirlemesine yardımcı olan, kaybolmuş olma hissinden uzaklaştıran bir davranıştır. Korolardaki bireylerin kültürümüze sahip çıkıyoruz, onu yaşatıyoruz ifadesi kuşak kimliği ile ilintilidir. Çünkü, kültüre sahip çıkmak, onu korumak için performans kayıtlarının yapılıp satışa sunulması, “gençlik günleri” vb. organizasyonların düzenlenerek benzer etkinliklerin gerçekleştirilmesi gerekir. Oysa koroların bu yönde bir faaliyetleri bulunmamaktadır.

## KAYNAKÇA

- AKSOY, Bülent; “Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, C.6, 1984, İstanbul.
- ALKAN, Ayten ve DURU, Bülent; **20.Yüzyıl Kenti**, (çev. ve der.), İmge Kitabevi, İstanbul, 2002.
- BABÜRŞAH, **Babürname**, Taşkent, 1989.
- BEHAR, Cem; **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, YKY, İstanbul, 1998.
- ; **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.
- BİLGİN, Nuri; **İnsan İlişkileri ve Kimlik**, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- ; **Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu**, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994.
- ; **Sosyal Psikoloji Sözlüğü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003.
- BOTTON, Alain De; **Statü Endişesi**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- DOĞAN, Ali Ekber; **Türkiye Kentlerinde Yirmi Yılın Bilançosu : Praksis, Kent ve Kapitalizm**, Ürün Yayınları, Ankara, 2001.
- EKİN, Nusret; **Gelişen Ülkelerde ve Türkiye’de İşsizlik**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1971.
- ERDOĞAN, H. Cem; “Sosyalleşme Aracı Olarak Müziğimizi Araştırma ve Uygulama Derneğinde Toplu Müzik Pratikleri”, Yayımlanmamış Diploma Çalışması, İzmir, 2003
- ERDOĞAN, Nihat; **Sosyolojik Açından Kent İşsizliği ve Anomi**, E.Ü.Basımevi, İzmir, 1971.
- ERKAL, Mustafa E.; **Sosyoloji**, Der Yayınevi, İstanbul, 2004.

- EROL, Ayhan; “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren”, **Biyografya**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
- ; “Türkiye’nin Değişen Müzik Ortamında Bir Aşık: Mahzuni”, **Folklor / Edebiyat Dergisi**, s.32, 2002/4
- FONTON, Charles; **18. Yüzyılda Türk Müziği** (çev. Cem Behar), Pan Yayınları, İstanbul, 1987.
- GEÇTAN, Engin; **Varoluş ve Psikiyatri**, Metis, İstanbul, 2004.
- ; **İnsan Olmak**, Metis, İstanbul, 2006.
- GREVE, Martin; **Almanya’da Hayali Türkiye’nin Müziği**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.
- GÜNAY, Edip; **Müzik Sosyolojisi**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.
- KAPLAN, Ayten; **Kültürel Müzikoloji**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005.
- KEAMMER, John E.; **Music in Human Life**, Antropological Perspectives on Music, Austin : University of Texas Pres, ( Çev. Yetkin Özer: Basılmamış),1993.
- ORANSAY, Gültekin; “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, C.6, İstanbul, 1984.
- ÖZGÜR, Özge Karaçöl; “İzmir Kenti Bağlamında Türk Sanat Müziği Korolarının İçsel Anlamı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2005
- ÖZTUNA, Yılmaz; **Türk Musikisi : Teknik ve Tarih**, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayınları, İstanbul, 1987.
- SUAREZ, Emma Rodriges; **Transmission of Traditional Musics and Music Teaching and Learning in The Canary Islands: a Perspective**, Doktora Tezi, University of Toronto, 2005.
- SWINGWOOD, A.; **Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi**, Bilim ve Sanat, Ankara, 1998.
- ŞENYAPILI, Önder; **Toplum ve İletişim**, Turhan Yayınları, Ankara, 1981.
- TANRIKORUR, Cınuçen; **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2003.

TINAR, Mustafa; **Çalışma Psikolojisi**, İzmir, 1996.

TURA, Yalçın; “Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisi”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, C.6, İstanbul, 1984.

YÖRÜKAN, Ayda; **Şehir Sosyolojisinin Teorik Temelleri**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2005.

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Fatih Salih Coşkun  
Doğum Yeri ve Yılı : İzmir – 1967  
Yabancı Dil : İngilizce  
Eğitim  
Yüksek Lisans : 1997, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel  
Bilimler Ana Bilim Dalı Türk Sanat Müziği  
Lisans : 1991, E.Ü: Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı  
Temel Bilimler Bölümü  
Lise : 1984, İzmir Torbalı Lisesi  
İş Tecrübesi : 1991 tarihinden beri E.Ü. D.T:M. Konservatuvarı  
Temel Bilimler öğretim görevlisi olarak görevini  
sürdürmektedir.