

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KÜLTÜREL SERMAYE BAĞLAMINDA GELENEKSEL TÜRK SANAT
MÜZİĞİNDE YORUM PROBLEMİ VE ŞEF FİĞÜRÜ**

Hazırlayan
Emin YILDIRIM

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Levent ERGUN

İZMİR/ 2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Yorum Problemi ve Şef Figürü” adlı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2017

Emin YILDIRIM

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin..... maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Emin Yıldırım'ın “Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Yorum Problemi ve Şef Figürü” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu yüksek lisans tezi İzmir’deki geleneksel Türk sanat müziği grupları/koroları ve bu topluluklarda görev alan şeflerden yola çıkarak, geleneksel Türk sanat müziğinde batılı anlamda bir şeflik olup olmadığını sorgular. Çalışma, şeflerin kendilerini ve toplumun şefleri toplumsal yapı içerisinde nerede konumlandıklarını anlamaya çalışır. Şeflerin, şefliklerini yaparken *kültürel sermayelerinden* nasıl etkilendiklerini, kendileri arasında ayrımları nasıl yaptıklarını, geleneksel Türk sanat müziği eserlerini yorumlamada *kültürel sermayeden* hangi ölçüde yararlandıklarını sorgular.

Çalışma, şeflerin, hangi teknik ve beceriler ile şeflik becerilerini gerçekleştirdiklerini, şef olabilmek için gerekli müzikal ve müzik dışı unsurların neler olduğunu, geleneksel Türk sanat müziğinde bir yorum probleminin var olup olmadığını, şeflerin eserleri yorumlar ve öğretirken nelere dikkat ettiğini, şeflerin zevk ve beğenilerinin oluşmasındaki etkenleri, şeflerin alanda konum elde etmek ve sağlamlaştırmak için hangi stratejileri kullandığını *kültürel sermaye* bağlamında irdelemeyi hedeflemektedir.

Bu çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde Bourdieu sosyolojisine ve bu sosyolojinin temel kavramlarına yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde literatür taraması ve alan çalışması sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda, geleneksel Türk sanat müziği, koro ve şeflik kavramları hakkında bilgiler verilip, geleneksel Türk sanat müziğindeki şeflik ve *kültürel sermaye*, *habitus* arasındaki ilişki ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik yaparken şeflerin *kültürel sermayenin* hangi biçimlerini kullandıkları, çalışmamız için önemli bir sorudur. Bu sebeple ikinci bölümde “Kurumsallaşmış Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Şeflik”, “Bedenselleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği Şef Teknikleri”, “Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Şeflik” başlıkları altında bu konu ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Çalışma kapsamında 2016 yılı itibariyle İzmir’de 208 amatör koro tesbit edildi ve 20 kadar koro örnek olarak ele alındı. Bu tez değerlendirilen etnografik veri söz konusu korolarla yapılan alan araştırmasında gerçekleştirilen gözlem ve görüşmelere dayanır.



ABSTRACT

This graduate thesis tracing the way from the traditional Turkish art music bands/ choruses and the conductors working in these communities in İzmir questions whether there is a western sense of conduct in traditional Turkish art music. The study tries to understand the conductors and where the society places the conductors in the social structure. The study also questions how the conductors are influenced by their cultural capital while conducting, how they make the distinctions among themselves and how much they have used cultural capital in interpreting traditional Turkish art music works.

The study aims at determining in the context of cultural capital techniques and skills the conductors performed for their conducting skills, what the musical and non-musical elements are to be a conductor, whether there is a problem of interpretation in the traditional Turkish art music, what the conductors pay attention to while rendering and teaching their works, the factors affecting the conductors taste and like, which strategies the conductors use to acquire and consolidate the position on the field.

This study consists of two parts. In the first part of the work, Bourdieu sociology and basic concepts of this sociology are included.

In the second part of the study, information about the concepts of traditional Turkish art music chorus and conductor was given in the direction of data obtained as a result of literature search and field work, and the relationship between conductor and cultural capital and *habitus* in traditional Turkish art music was tried to be revealed. It is an important question for the study which forms of cultural capital are used by the conductors while conducting traditional Turkish art music. For this reason, in second part, this subject was tried to be examined in detail under the headings of “Conducting Traditional Turkish Art Music in the Context of Institutionalized Cultural Capital”, “Traditional Turkish Art Music Conductor Techniques in the Context of Bodilyized Cultural Capital” and “Conducting in the Context of Objected Cultural Capital.” The ethnographic data of this study is based on our field work, consist of observations and interviews for 20 amateur choirs among 208 detected by the time, 2016.

ÖNSÖZ

Geleneksel Türk sanat müziği şefleri üzerine çalışma fikri, geleneksel Türk sanat müziği korolarında bulunmaya başladığım 1999 yılına dayanmaktadır. Bu fikrin ödev ve tez halini alması için destekleyen, tez çalışmam boyunca değerli fikirleri ile çalışmaya ışık tutan, danışmanım Yrd. Doç. Dr. Levent ERGUN'a teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmanın en önemli ayağı olan alan çalışması sırasında, tüm içtenlikleri ile sorularıma cevap veren, korolarında gözlem ve kayıt yapmama müsaade eden şeflere, görüşme yaptığım, sazandelere ve koro üyelerine teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamın her aşamasında beni destekleyen, alan çalışmalarında elinde kamerası ile bana eşlik eden ve gerekli motivasyonu sağlamak için elinden geleni yapan değerli eşim Kadriye YILDIRIM'a, geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin el hareketlerini fotoğraflamam için bana yardımcı olan (modellik yapan) ve görüşme kişilerimin bir kısmına ulaşmamı sağlayan yüce gönüllü arkadaşım Güvenç BİRER'e ve kurucusu olduğu İZMA'nın tüm çalışanlarına, sevgisini ve güvenini her zaman üzerinde hissettiğim, müziğe adım attığım ilk günden bugüne kadar en büyük destekçim olan annem Leyla YILDIRIM ve babam Yılgören YILDIRIM'a, verdikleri eğitim ile ufkumu açan tüm hocalarıma sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
RESİMLER LİSTESİ	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xv
KISALTMALAR	xvi
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

1. KURAMSAL PERSPEKTİF

1.1. Pierre Bourdieu Sosyolojisi	3
1.1.1. Alan.....	4
1.1.2. Habitus	5
1.1.3. Bourdieu'nün Sermaye Kavramı ve Sermaye Türleri.....	11
1.1.3.1. Ekonomik Sermaye.....	13
1.1.3.2. Toplumsal (Sosyal) Sermaye.....	14
1.1.3.3. Simgesel Sermaye.....	16
1.1.3.4. Kültürel Sermaye.....	17

2. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE KORO

2.1. Geleneksel Türk Sanat Müziği.....	22
2.1.1. Tarihsel Arka Plan	22
2.1.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Türler	25
2.1.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Teknik Özellikleri	27
2.1.3.1. Perde Dizgesi	27
2.1.3.2. Makam Dizgesi	29
2.1.3.3. Usûl Dizgesi	32
2.1.3.4. Biçim ve Örgü	34
2.1.3.5. Seslendirme	35
2.2. Koro Kavramı ve İçeriği	37
2.2.1. Koroların Sınıflandırılması	37
2.2.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Koro.....	38
2.2.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Toplu Programlar	39
2.2.3.1. Küme Faslı	39
2.2.3.2. İncesaz Toplulukları.....	39
2.2.3.3. Kabasaz Takımları	40
2.2.3.4. Klasik Koro	40

2.2.4. Amaçları Bakımından Farklı Yapılandırılmış Korolar	41
2.2.4.1. Profesyonel Korolar.....	41
2.2.4.2. Yarı profesyonel korolar.....	41
2.2.4.3. Amatör Korolar.....	42
2.3. Koro Şefi Tanımı.....	49
2.3.1. Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Şeflik.....	49
2.3.2. Kültürel Sermaye ve Habitus Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinin Repertuar Tercihleri	61
2.3.3. Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinde İcra Anlayışı.....	78
2.3.3.1. Klâsik Tavrı-Üslûp	81
2.3.3.2. Hâfız veya Gazelhân Tavrı-Üslûbu	83
2.3.3.3. Radyo Tavrı-Üslûbu	83
2.3.3.4. Piyasa Tavrı-Üslûbu	84
2.3.3.5. Koro Tavrı ve Üslubu	88
2.3.4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinin Mekân Tercihleri	90
2.3.5. Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinin Konuk Sanatçı Tercihleri	92
2.4. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Yorum ve Şef İlişkisi.....	94
2.5. Koro Şefinde Bulunması Gereken Unsurlar	101
2.5.1. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Şefinde Bulunması Gereken Müzikal Unsurlar	102

2.5.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Şefinde Bulunması Gereken Müzik Dışı Unsurlar	113
2.6. Kurumsallaşmış Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Şeflik	115
2.7. Bedenselleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği Şef Teknikleri	120
2.7.1. Duruş	122
2.7.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Yönetiminde El-Kol Hareketlerinin Önemi	124
2.7.3. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Yönetiminde Gözlerin Kullanımı	140
2.7.4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinin Koro İle Olan İletişiminde Kullandığı Dilin Önemi	142
2.8. Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Şeflik	146
2.9. Şeflerin Gerçekleştirdiği Projeler ve Bestekârlık Ekseninde, Var Olan Kültürel Sermayenin Genişletilmesi	154
SONUÇ	158
KAYNAKÇA	166
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Batı sanat müziği başlangıç duruşu	124
Şekil 2. Alla- Brave başlangıç duruşu... ..	124
Şekil 3. Batı sanat müziği bitiriş vuruşu	125
Şekil 4. Kural komutlarında durma.....	126
Şekil 5. Koroda nefes alma yardımıyla geçişlere destek hareketi	126
Şekil 6. Girişe davet eden sol el.....	126
Şekil 7. Lambert’a göre gözler/mağnetik alan	141

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. İZMA Türk Müziği Topluluğu konser afişi	74
Resim 2. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu konser afişi.....	75
Resim 3. İZMA Geleneksel Türk Sanat Müziği Topluluğu konser fotoğrafı.....	91
Resim 4 . Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu konser afişi.....	93
Resim 5 . Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu konser afişi.....	93
Resim 6 . Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu konser afişi.....	93
Resim 7. Geleneksel Türk sanat müziğinde tekrar işareti	127
Resim 8. Geleneksel Türk sanat müziğinde oktav işareti.....	128
Resim 9. Geleneksel Türk sanat müziğinde dönüşsüz icra işareti.....	128
Resim 10. Geleneksel Türk sanat müziğinde yerinden icra olacağını gösteren işaret..	130
Resim 11. Geleneksel Türk sanat müziğinde piyano işareti.....	130
Resim 12. Geleneksel Türk sanat müziğinde forte işareti	131
Resim 13. Geleneksel Türk sanat müziğinde decrescendo işareti ...	131
Resim 14. Geleneksel Türk sanat müziğinde decrescendo işareti	131
Resim 15. Geleneksel Türk sanat müziğinde decrescendo işareti.....	131
Resim 16. Geleneksel Türk sanat müziğinde crescendo işareti	132
Resim 17. Geleneksel Türk sanat müziğinde crescendo işareti	132
Resim 18. Geleneksel Türk sanat müziğinde crescendo işareti.....	132
Resim 19. Geleneksel Türk sanat müziğinde başa dön işareti	132
Resim 20. Geleneksel Türk sanat müziğinde bağlı icra işareti.....	133
Resim 21. Geleneksel Türk sanat müziğinde vurulacak olan boş usûl adetini gösteren işaret	133

Resim 22. Geleneksel Türk sanat müziğinde boş usûl vurulacağını gösteren işaret ..	133
Resim 23. Geleneksel Türk sanat müziğinde dokuz sekizlik usûlü gösteren işaret .	134
Resim 24. Geleneksel Türk sanat müziğinde dokuz sekizlik usûlü gösteren işaret .	134
Resim 25. Geleneksel Türk sanat müziğinde nakaratın üç kez icra edileceğini gösteren işaret ...	134
Resim 26. Geleneksel Türk sanat müziğinde tril işareti	135
Resim 27. Geleneksel Türk sanat müziğinde sus işareti	136
Resim 28. Geleneksel Türk sanat müziğinde puandorg işareti.....	136
Resim 29. Geleneksel Türk sanat müziğinde mızraplı çalgı için giriş işareti.....	137
Resim 30. Geleneksel Türk sanat müziğinde pizzicato işareti... ..	138
Resim 31. Geleneksel Türk sanat müziğinde yaylı çalgı için giriş işareti.....	138
Resim 32. Geleneksel Türk sanat müziğinde bir buçuk ses icra olacağını gösteren işaret	139
Resim 33. Geleneksel Türk sanat müziğinde dört ses icra olacağını gösteren işaret ...	139
Resim 34. Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Topluluğu konser afişi.....	147
Resim 35. Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Topluluğu konser afişi.....	148
Resim 36. İZMA Geleneksel Türk Sanat Müziği Topluluğu Afiş Örneği	149
Resim 37. Seher Dilmaç'ın “Bir Sevda Olmalı” isimli albüm fotoğrafı	153
Resim 38. Sami Büyüköztekir'in “Kayıp Düşler” isimli albüm fotoğrafı	153
Resim 39. Seher Dilmaç'ın “Zamanın Kıyısında Klasikten Günümüze Seslenenler” isimli albüm fotoğrafı	154
Resim 40. Halil Altınköprü'nün “Munis” isimli albüm fotoğrafı... ..	154

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Sermaye türleri ve göstergeleri	12
Tablo 2. Piyasacı şeflerin repertuarlarında ağırlıklı olarak bulunan sözlü eserlerin listesi	70
Tablo 3. Şeflerin repertuarlarında ağırlıklı olarak bulunan saz eserlerinin listesi.....	76
Tablo 4. Şeflerin eğitim düzeyleri ve cinsiyet profili.....	118

KISALTMALAR

AKM: Atatürk Kültür Merkezi

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu



GİRİŞ

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerini incelediğimiz bu çalışmada, geleneksel Türk sanat müziğine şef figürünün neden ve nasıl girdiğini, şefleri geleneksel Türk sanat müziğini icra etmeye iten sebepleri, şeflik anlayışını oluşturan etkenleri, şeflerin kendi içlerinde farklılaşmalarını sağlayan parametreleri Bourdieu'nün kavramları ile anlamlandırmak mümkündür. Ancak bu anlamlandırmayı Bourdieu'nün bir tek kavramı ile yapmak mümkün gözükmemektedir. *Habitus, alan, sermaye, toplumsal güzergâh* kavramları birbirleri ile kurdukları ilişkiler neticesinde konunun anlaşılması için gerekli analitik araçlara dönüşürler. Bu nedenle bu kavramlardan çalışma boyunca yararlanılmıştır.

Alan kavramı geleneksel Türk sanat müziği alanının ve şeflerinin “hem –bir dereceye kadar– özerkliğini/özneelliğini, hem toplumsal, dolayısıyla tarihsel boyutunu dışarıda bırakmayan bir kavrayış sunar” (Karagül, 2014: 18). Böyle bir perspektif şeflik pratiğini incelerken çok boyutlu bir değerlendirme yapmamıza olanak tanır. Geleneksel Türk sanat müziği alanındaki şefliğin oluşmasında, bugünkü şeflerin şeflik pratiğinde geçmişten bugüne neleri sürdürüp hangi parametrelerde değişiklikler yaptıklarını anlamlandırmada tarihsel boyut önem arz etmektedir. Toplumsal boyutun geleneksel Türk sanat müziği şefliğine etkisi ise çalışmada vurguladığımız bir başka noktadır. Bu anlamda Bourdieu'nün alan kavramı derinlemesine bir araştırma yapmak için önemli bir analitik araçtır.

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin, şeflik alanında bir yer edinmeleri ve şefliklerini icra edebilmeleri için bir takım bilgilere ve yatkınlıklara sahip olması gereklidir. Geleneksel Türk sanat müziği şefleri Bourdieu'nün *kültürel sermaye* olarak adlandırdığı bu bilgiler ışığında görevlerini icra ederler, alanda söz sahibi olurlar, alana yeni girişi kısıtlarlar, kendilerini diğer şeflerden ayırırlar, zevk ve beğeni sahibi olurlar ve çeşitli stratejiler geliştirirler. Ayrıca geleneksel Türk sanat müziği şefleri, şefliklerini icra ederken *kültürel sermaye* dışındaki *sermaye* türlerinden yararlanmaktadırlar. Bu nedenle çalışmada şeflik ile diğer *sermaye* türlerinin arasında ilişkisi üzerinde de durulmuştur. Geleneksel Türk sanat müziği alanında icracı olabilmek için bir takım

yatkınlıklara sahip olmak gerekir. Geleneksel Türk sanat müziğinin icrasında gerek sazende, gerek hanende ve gerekse şeflik için gerekli olan yatkınlıkların kazanılması önem arz eder. Bourdieu'nün *habitus* olarak adlandırdığı bu yatkınlıklar geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin belirli oranda ortak düşünsel ve davranışsal kalıplar ile hareket ettiklerinin göstergesidir. Bu yatkınlıklar bir geleneksel Türk sanat müziği şeflik *habitusundan* bahsetmemizi mümkün kılmaktadır. Şeflerin şeflik anlayışlarının oluşmasında, şefliklerini icra ederken bedenlerini kullanma biçimlerinin oluşmasında, çalgı çalma ile ilgili yatkınlık kazanmalarında, koro üyeleri, sazandeler ve izleyici ile kurdukları iletişim biçimlerinin oluşumunda *habitus* önemli bir rol oynar. Bu yüzden benzer *habituslara* sahip şefler, yukarıdaki belirttiğim parametrelerde benzer tercihlerde bulunurlar. Bu sebeple çalışmada şeflerin ortak düşünsel ve davranışsal kalıplarını irdlemede *habitus* önemli bir kavramdır.

Çalışma için İzmir'de bulunan amatör geleneksel Türk sanat müziği koro şefleri, koro üyeleri ve bu korolarda görev yapan sazandelerle görüşmeler, konser ve konserlere yönelik prova çalışmalarında gözlemler yapılmıştır. Alan çalışması yanında geniş bir literatür taraması yapılmış, bu iki kanaldan elde edilen veriler ışığında çıkan sonuçlar Bourdieu'nün *kültürel sermaye* ve *habitus* kavramları perspektifinden değerlendirilmiştir. Çalışmada görüşülen şeflerin yaş, cinsiyet, eğitim durumu, ekonomik durumu, mesleki bilgileri, şeflik süreleri, sanat anlayışları, *toplumsal güzergâhları* dikkate alınmıştır. Alana yeni giren şefler ve alanda deneyimli eski şefler ayrı ayrı incelemeye tabi tutulmuştur. Görüşme ve gözlemler alaylı-eğitimli, genç-yaşlı, kadın-erkek ayrımı dikkate alınarak farklı gruplar üzerinde yapılmıştır. Bu çalışmanın inceleme alanı İzmir'deki amatör geleneksel Türk sanat müziği koro şefleri ile sınırlandırılmıştır.

1. BÖLÜM

KURAMSAL PERSPEKTİF

1. BÖLÜM

KURAMSAL PERSPEKTİF

Bourdieu'nün *kültürel sermaye* kavramı, bu tez çalışmasının kuramsal çerçevesinin oluşumunda önemli kavramlardan biridir. Geleneksel Türk sanat müziğinde yorumun oluşmasında ve şefliğin incelenmesinde bu kavramın çeşitli yönlerinin işe yarar olduğu görülmektedir.

Kültürel sermaye kavramını anlamak için Bourdieu'nün sosyoloji anlayışı hakkında bilgi vermek yararlı olacaktır.

1.1. Pierre Bourdieu Sosyolojisi

Türkiye’de Bourdieu sosyolojisi “yapısal inşacılık” veya “üretken yapısalcılık/ inşacı yapısalcılık” olarak bilinmektedir. “Sosyoloji ve tarih ayrımının keyfi olduğunu ifade eden Bourdieu’ye göre her sosyoloji tarihsel, her tarih de sosyolojik olmalıdır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 74).

“Bourdieu, metodoloji ve kuramın iç içe geçmiş bir süreç olduğunu vurgular. Kavramlarla pragmatik bir ilişki kurarak, onları sorunları çözmede kullandığı aletlerden oluşan ‘bir alet kutusu’ (*Wittgenstein*) olarak görür” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 35).

Baran ve Özsöz, Bourdieu sosyolojisini şöyle tanımlar:

Bourdieu sosyolojisi, toplumsal aktörlerin sürekli olarak rasyonel ve ekonomik çıkarlara göre hareket ettiklerini savunan rasyonel eylem kuramına karşı, aktörlerin içkin bir pratik mantığa, sezgiye ve de bedensel yatkınlığa göre hareket ettiklerini savunan, bu bakımdan da toplumsal dünyada beden ile pratiklerin mantığına önem veren bir sosyoloji olarak bilinmektedir. (2011: 4)

Bourdieu sosyolojisinde kavramlar birbirleri ile kurdukları ilişkiler ile anlam kazanarak analitik araçlara dönüşürler. Bu nedenle *kültürel sermaye* kavramına geçmeden önce konunun daha iyi anlaşılabilmesi için *habitus*, *alan*, *sermaye* kavramları hakkında bilgi verilmesinin yararlı olacağı kanaatindeyim.

1.1.1. Alan

Bourdieu, Bourdieu sosyolojisinde var olan alan, *habitus*, *sermaye*, *doxa*, *illusio* gibi kavramların daha net anlaşılmasını sağlamak ve bu kavramların birbirleri ile kurdukları ilişkiler neticesinde anlam kazandıklarını gözler önüne sermek üzere sık sık oyun örneğinden yararlanır. Oyunun oynanması için gerekli olan “Alan nosyonu Bourdieu’nün 60’lı yılların sonunda sanat sosyolojisi alanında yaptığı araştırmalardan doğmuş ve daha sonraki tüm çalışmalarının ana gövdesini oluşturmuştur” (Aktaran Swartz, 2011: 48).

Bourdieu alanın yapısı için “nesnel ilişkilerin ağı ya da konfigürasyonudur” (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 97) der. “Böylece alan, aslında içinde toplumsal pozisyon için mücadele veren faillere kendi koşullarını dayatan, önceden yapılaşmış konumların bulunduğu bir oyun alanıdır” (Arun, 2010: 38). Geleneksel Türk sanat müziğinde şefliğin ve geleneksel Türk sanat müziği sanatkârlarına ait bir *kültürel sermayenin* var olabilmesi için öncelikle geleneksel Türk sanat müziği alanının ve bu alandaki koroların var olması gereklidir. Şeflerin *kültürel sermayesinin* geçerliliği ancak bu alanın varlığı ile olabilir. Arun, (2010: 39) alan kavramsallaştırmasının hem içindeki yapıyı, verili pozisyonları hem de bireyi yarattığını belirtmiştir. Çalışmamız açısından bakıldığında ise geleneksel Türk sanat müziğinin içerisindeki yapıyı ve şefin rolünü belirlemede alan kavramı önemli bir rol oynar. Alanın şeflere dayattığı koşulların neler olduğu, bu koşulları kabul eden veya reddeden ya da kısmi kabul eden şeflerin alanda nasıl konumlanıp, tanımlandıkları konumuz açısından göz önüne aldığımız başka bir önemli noktadır.

“Bourdieu’ye göre alan, -sadece anlam ilişkilerinin değil- güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin yeridir; dolayısıyla sürekli değişim yeridir” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 89). “Her alanda gömülü olan mücadeleler, yani tarih vardır” (Karagül, 2014: 33). Günümüzde faaliyet gösteren İzmir’deki amatör geleneksel Türk sanat müziği koro şefleri ile ilgili incelemeyi gerçekleştirebilmemiz için Türkiye’de geleneksel Türk sanat müziği alanındaki şefliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan etkenleri, şefliğin ilk ortaya çıkış tarihinden bugüne kadar geçirdiği

değişim ve dönüşümü yani alanın önceki yapısını anlamak büyük önem taşır. Bu perspektifte ikinci bölümde geleneksel Türk sanat müziğinde koro ve şef kavramının geçmişten günümüze kadar geçirdiği değişim ve dönüşüm irdelenecektir. Ayrıca kişinin bireysel olarak geçirdiği tarihsel süreç ve bu sürecin ona hangi yatkınlıkları kazandırdığı konumuz için önem arz etmektedir.

Şeflerin bu alanda var olmak istemelerinin sebebi, şef olmaya değer kazanımlardır. “Her alan belirli bir *illusio* tipini gerektirir ve üretir, Bourdieu bunu bir alanın oyununun değerli olduğuna dair dair bir inanç ya da kabul olarak tanımlar”. (Aktaran Swartz, 2011: 178). Bourdieucü bir bakış açısıyla şef olmak bireye neler kazandırır, şef olmak için neden çabalanır sorularının cevabını bu çerçevede düşünmek mümkündür. “Bir alana girmek için oyunun kurallarının örtük biçimde kabul edilmesi gerekir” (Aktaran Swartz, 2011: 178). Bourdieu oyunun kurallarını *doxa* olarak tanımlamaktadır. Geleneksel Türk sanat müziği şefi olabilmek için şeflik alanının kurallarına uymak durumundadır. Bu alanda kendini ispatlamış şeflerin alana yeni girişleri zorlaştırmak ya da kendi *kültürel sermayelerince* değerli görüp benimsedikleri üslupları, repertuarları ve jargonu önemseyip kendi *kültürel sermayelerince* anlamsız kabul edilenleri küçük görmelerini sağlayan kuralları bu kurallar (*doxa*) çerçevesinde düşünmek mümkündür. Bu *doxa*nın neler olduğu ve *doxaya* uyum sağlayan ya da direnç gösteren şeflerin alanda nasıl adlandırıldıkları çalışmada altı çizilecek bir başka noktadır.

Kültürel sermaye kavramını anlamada alan kavramı kadar önemli bir diğer kavram da *habitus* kavramıdır. Çünkü kişilerin *habituslarından* gelen *kültürel sermaye* bu çalışmanın önemli ayaklarından birini oluşturmaktadır.

1.1.2. Habitus

Bourdieu sanat sosyolojisi kapsamında sanatsal alan ile ilgili yaptığı çalışmalarda sanatsal alanın yapısı, işleyişi hakkında bilgi sahibi olmak, bu işleyişteki ayrıntıları anlamak için “olasılar uzamı” kavramından yararlanır. Bourdieu, “Olasılar uzamını sanatçıların habituslarının, sanatsal üretimlerin ve sanat alanının tarihinin kesişme uzamı olarak tanımlamaktadır” (Aktaran Karagül, 2014: 50). Şefleri, gerek

şeflik teknik ve becerilerini kullanırken gerekse eser yorumlarken hem belli bir derecede kısıtlayan hem de farklılaşmalarına olanak tanıyan şey bir tür olasılar uzamıdır. Olasılar uzamı ile konumuzun ilişkisine geçmeden önce bu uzamı oluşturan kavramlardan biri olan, *habitus* ile ilgili bilgi vermek olasılar uzamının ve *habitus* etkisi ile de oluşabilen *kültürel sermaye* kavramının anlaşılması için uygun olacaktır. Çünkü “Söz konusu olasılar uzamı dâhilinde belirli stratejiler geliştirerek hamle yapma yeteneği ise, alanın yapısal koşullarından ziyade sanatçıların *habitusları* ve toplumsal güzergâhları ile ilişkilidir” (Karagül, 2014: 50).

Bourdieu (1986)’ ye göre *habitus*, bir meyiller sistemidir yahut sınıfsal bir terbiyedir. Tüketim sırasında kültürel ürünün, beğenin kodu, *kültürel sermaye* ile çözülürken, onun nasıl tüketileceği, tüketim aşinalığı, beğenin tüketim terbiyesi, *habitusu* işaret eder. Geleneksel Türk sanat müziği konserine nasıl bir kıyafet ile gidileceği, orada nasıl davranılacağı bu duruma örnek teşkil eder. Aynı şekilde geleneksel Türk sanat müziği koro ve şeflerinin giyimi ve davranışları da buna örnek olarak verilebilir.

“Bourdieu, Rasyonel Eylem Kuramı’na özgü rasyonalite anlayışının eyleyicilerin bireysel ve kolektif tarihlerini yok saydığını ifade etmiştir” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 89). “Bu, aynı zamanda eyleyiciyi azami faydaya yönelen özgür bireyler olarak gören öznelcilik felsefesinin de göz ardı ettiği bir noktadır. Diğer kutupta ise nesnelcilik anlayışı yatar ki bu yaklaşım da eylemleri eyleyicilerden bağımsız mekanik tepkiler olarak görmesi nedeniyle bireyi yapıya feda eder” (Karagül, 2014: 35). Oysa Bourdieu *habitus* kavramını diğer kuramlardan farklı olarak kullanmıştır. Bourdieu’nün görüşünü konumuz olan şeflere uyarlırsak şefler tamamen toplumsal yapıların pasif katılımcıları da değildir, seçimlerinde tamamen özgür bireyler de değildir. Bu bağlamda şefler kendine özgü şeflik teknik ve yöntemlerinin yanında içinde yetiştikleri koro şeflerinin, öğrenim gördükleri okullardaki hoca ve şeflerin, gerek Batı sanat müziği şeflerinin gerekse diğer geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin teknik ve yöntemlerini gözler, gelişen teknoloji vasıtasıyla kendileri dışındaki şefleri internet ve görsel medyadan takip eder ve bütün bunlardan edindikleri enformasyonlar ile

şefliklerini icra ederler. Şefleri gerek repertuar seçiminde gerekse üslup tavır seçiminde hem izler kitle hem de verili yapı etkiler.

Bourdieu'ye göre “Habitüs, kelimenin tam anlamıyla, ne tam olarak bireyseldir, ne de davranışları tek başına belirler; buna karşın, eyleyenlerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizma, eyleyenlerin çok çeşitli durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji üretme ilkesidir” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 27). Bu stratejiler geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin başarılı olmasında önem arz eder. “Bourdieu'nün alanın özgün bir parçası olarak değerlendirdiği eyleyenler; sahip olduklarıyla, biriktirdikleriyle ve onların bilgisiyle alan içinde eyleyerler, alana olan tüm yaklaşımları bu biriktirdikleri çerçevesinde gelişir” (Arun, 2010: 40). Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin, geleneksel Türk sanat müziği alanında edindikleri müziksel algı, beğeni ve alanda biriktirdikleri, alana girişte, şeflik becerilerinin gelişmesinde, alandaki konumunu sağlamlaştırmasında önemli bir etkidir. *Habitus* hem oyuna girişte hem de oyunun sonucuna giderken etkilidir. “Oyunun sonucuna gidilirken kullanılan yollar ve sahip olunan davranışlar, karşılaşılan olaylar neticesinde bireylerin bir yatkinlikler bütünü oluşturmalarına sebep olur. Bireyin ‘kim olsa aynı şeyi yapardı’ mantığına girmesini sağlayan bu yatkinlikler bütünü habitustur” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 82). Geleneksel Türk sanat müziği şeflerine konsere yönelik repertuar oluştururken, konser bölümlerinde aynı makamda tercihte bulunmaları ve ağırdan hızlıya doğru giden dizilişi anlamaya yönelik sorular sordum. “Bütün şefler aynı şeyi yapar”, “Bunlar gelenekselleşmiş şeyler” şeklinde benzer ve ortak cevaplar aldım. Ayrıca şeflerin kullandıkları beden hareketleri ve bunların müziksel karşılıklarına ilişkin aynı doğrultuda söylemde bulunmaları alandaki *habitusun* açık göstergesidir. Bourdieu ise *habitusu* şöyle açıklar:

Kolektif tarihin ürünleri olan nesnel yapılara uygun ve gerekli şeylerin aşılması ve içselleştirilmesiyle üretilen, (bu nesnel yapıların işleyiş koşulunu oluşturan) uzun ömürlü, adapte eğilimler biçiminde yeniden-üretilen, aktörler kurumlar içinde nesnelleşmiş tarihi paylaşırlarken inşa edilen habitüs, kurumların yaşamasını, onları pratik olarak içselleştirmeyi ve (böylece ölü sözcükler durumundan çıkartarak, içlerinde tortulaşmış anlamı yeniden canlandırarak, ancak aynı zamanda bu yeniden canlandırmanın gerektirdiği revizyonlar ve

dönüşümleri empoze ederek) onları aktif halde tutmayı mümkün kılan şeydir. (Aktaran Calhoun, 2014: 104, 105)

“Faillerin, insanların toplumsal dünya içindeki konumları açısından neyin ‘makul’ neyin ‘mantıksız’ olduğu hakkındaki yargıları, habitustan kaynaklanır” (Swartz, 2011: 48). Şeflerin üslup, davranış ve icra anlayışındaki farklı görünüşleri farklı *habituslara* sahip olmalarından kaynaklanır. Klasik bir üslup ve icra jargonu ile yetişmiş bir şefin bu yöndeki repertuar ve çalgı tercihi sürpriz sayılmaz. Bütün bunlar *habitusun* özellikleri ile daha kolay bir şekilde inceleme yapmamıza olanak tanır.

“Habitus tarihseldir” (Yazıcı, 2008: 36). Tarihsel bir özellik taşıyan *habitusun* şefliğe etkisini anlamak için geçmiş dönem şefleri ve şeflik becerileri hakkında edinilecek enformasyon bugünün şeflerini anlamada yarar sağlar. Geleneksel Türk sanat müziğinde şefliğin ortaya çıkması için ne tür toplumsal, politik sebeplerin olduğu konumuzun çok boyutlu bir şekilde irdelenmesi için önem arz etmektedir. “Habitus, bireysel ve kolektif uygulamalar üreten, tarihin bir ürünüdür ikisinin birleşiminin oluşturduğu sosyal yapıdır” (Yazıcı, 2008: 36). Sosyal yapı ve şeflik arasında ilişkinin incelenmesi bu çalışma için izlenecek yollardan bir tanesidir. Çünkü şefliğin oluşmasında etkili olan sosyal yapı, şefliğin sürmesinde ve değişim dönüşüm sürecinde de önemli rol oynar. *Habitus* “faillere (koşullara bağlı olarak) mizaç ve eğilim kazandırır” (Yazıcı, 2008: 36). Şeflerin alanda kazandıkları mizaç ve eğilimlerinin neler olduğu, nasıl oluştuğu, bedende cisimleşen eğilimlerinin neler olduğu gibi sorularının yanıtlanmasında *habitus* kavramından yararlanılabilir. Yazıcı’nın da (2008: 36) belirttiği gibi *habitusun* “sürekli eğilimler” şeklinde bedende cisimleşmesinden dolayı şeflerin koro yönetmek için bedenlerinde cisimleşen eğilimlerini belirlemek açısından *habitus* kavramı işe yarar. Geleneksel Türk sanat müziğindeki şefliğin icra edilebilmesi için alana özgü *sermayenin* edinilmesi gerekir. Ancak bu *sermayenin* edinilmesi kadar nasıl kullanıldığı da konumuz açısından önemlidir. Edinilen *sermayenin* kullanılması, toplumsal yapılarla geleneksel Türk sanat müziği icra pratiği arasındaki bağı oluşturan bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıplarına dayanır. “Bourdieu’nün *habitus* olarak adlandırdığı bu kalıplar, katılımcının oyuna yatkınlığını belirler” (Ayas, 2014: 159). Bu yatkınlıklar korolarda, konservatuvarlarda, TRT gibi kurumsal yapılarda

kazanılabilir. Ortak düşünce, davranış ve beğeni kalıplarına sahip olan kişiler ortak *habituslardan* gelebilirler. Örneğin bir pratiğin ortak icra anlayışı mezun oldukları konservatuvarın *habitusundan* ya da amatör koronun *habitusundan* kaynaklanıyor olabilir. Yaptığım görüşmede Halil İbrahim Yüksel'in başarılı bir icrada icracıların "hemhal olması" gerekliliğinden bahsetmesi ortak *habitusun* varlığının bir göstergesidir¹.

Habitus kavramı bir şefin, geleneksel Türk sanat müziği içerikli bir koroda gerek konser öncesi, gerek konser sırasında, gerek prova ve çalışmalarda gerekse konser bitiminde nasıl davranması gerektiğini gösteren bir sınıfsal terbiyedir.

"Bourdieu, sanat ürünlerinin uzamıyla sanatçı uzamının kendisini ve aralarındaki ilişkiselliği ele alan bir sosyolojik yöntem önerir" (Bourdieu, 2013: 21). Bu sosyolojik yöntem çalışmamızdaki birçok noktayı aydınlatmaya yarar. Bourdieu bu ilişkiyi şöyle açıklar:

Sanatçıların sanat alanındaki konumları ve sanatsal konumlanmaları – sanat için mi, toplum için mi yoksa piyasa için mi sanat üreteceği, ne türde eserler verdiği, hangi akımın taşıyıcısı oldukları gibi– habituslarının ve toplumsal güzergâhlarının (sermayelerinin dağılımının zaman içindeki değişiminin) dolaylı sonucudur. Yani, alanda konumlanma ve alan içindeki tavır alma, sanatçının habitusunun ve toplumsal güzergâhının bir sonucu olsa da, bizatihi olasılar uzamı tarafından dolayımlanır. (Aktaran Karagül, 2014: 51)

Alandaki araştırmalarım sonucunda şeflerin sanat için mi toplum için mi sanat ürettiğine dair düşüncelerinin oluşmasında, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, klasik üslup, piyasa üslubu gibi üsluplardan birini seçme eğilimlerinin etkisinde, bu üsluplar için yaptıkları tanımlamalarda ve üsluplara atfettikleri değerlerin oluşmasında, repertuar tercihlerinde, şeflik yönetim teknik ve becerilerinin

¹ Buradaki bu ifade; benzer müzikal zevk ve *habitus*a sahip kişilerin kolektif olarak hedeflediği yorumu gerçekleştirmek üzere bir araya gelmeleriyle aynı tarzda düşünüp, benzer müziksel üslupları benimseyip, benzer jargon ve davranışlarda bulunmaları sonucunda bütünleşmelerine yönelik olarak kullanılmıştır. Halil İbrahim Yüksel bu durumun "aynı müziksel dili" kullanmanın sonucunda oluştuğunu ifade ederek bunun için konservatuvar mezunu sanatkarlar ile ya da devlet korosu sanatkarları ile bu durumun daha kolay gerçekleştirilebildiğine dikkat çekmiştir (Kişisel görüşme, 2016). Ayrıntılı bilgi için tezin "Şefin Koro İle Olan İletişiminde Kullandığı Dilin Önemi" bölümüne bkz.

oluşmasından, seyirciyle kurdukları diyaloglardan şeflerin sahne adabının şekillenmesine kadar şeflerin (geleneksel Türk sanat müziği icracılarının) *habitusunun* ve *toplumsal güzergâhının* etkileri görülmektedir. Bütün bu etkiler olasılar uzamı tarafından dolayım lanmaktadır. “Olasılar uzamı hem belli bir anda düşünülebilecek ve gerçekleştirilebilecek potansiyelliklerin sonlu evrenini –özgürlük-hem de bu potansiyellikler içinde yapılması ve düşünülmesi gereken şeyin belirlendiği zorlamalar dizgesini -gereklilik- tanımlar ve sınırlandırır” (Bourdieu, 1999: 360). Bu da bizim geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin gerek özgürce gerekse bir takım zorlamalar neticesinde oluşturdukları şeflik pratiğini incelememize ve anlamlandırmamıza olanak tanır.

“İçinde bulundukları alanın icap ettirdiği yatkınlıklarla aynı olmayan, başka alandan edinilmiş yatkınlıklarla o alanda bulunanlar, örneğin her zaman yanlış konumlanma, kötü konumlanma, bulundukları durumdan huzursuz olma, yokuş yukarı gitme, zaman dışı kalma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar” (Bourdieu, 2015: 69). Bir müziksel pratiği gerçekleştirmek için o pratiğe ait *habitusa* sahip olmak önemlidir. İlk kez şeflik yapan ve bu konuda gerekli yatkınlık ve birikime sahip olmayan kişi tavır ve davranışları ile kendini ele verecektir. Alanda bu birikime sahip kişilerce bu durum hemen fark edilir. Alan çalışmam sırasında müzik öğretmenliği mezunu bir şefin geleneksel Türk sanat müziği şeflerince çok kullanılan “geçmek” sözcüğünü bilmemesinden dolayı zor anlar yaşadığını fark ettim. “Hocam bu eseri geçelim” diyen koro üyesine şefin, “Peki mademki istemiyorsunuz bu eseri okumayalım” şeklindeki cevabı koro üyelerince ilginç karşılanmış ve üyelerden biri bu sözcüğü eseri icra edelim, öğrenelim anlamında kullandığını, bu sözcüğün geleneksel Türk sanat müziği severler tarafından bu anlama geldiğini ifade etmiştir.

Şeflerin, *habituslarının*, *sermayelerinin* dağılım ve içeriğinin şefliklerine etkileri ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak ifade edilecektir.

1.1.3. Bourdieu'nün Sermaye Kavramı ve Sermaye Türleri

Bourdieu'ye göre eşitsizliğin temelinde *sermayenin* aktarımı vardır. “Sermaye, toplumun önemli görüp, işe yarar ve değerli kabul edebildiği, onun için uğraş verilen, bireye avantajlar katan değerler bütünüdür” (Bourdieu ve Wacquant'den aktaran Albayrak, 2015: 17). “Belli bir alanda hem mücadele silahı hem uğruna mücadele edilen, sahibine belli bir iktidar, bir nüfuz kurma olanağı veren belli bir alanda var olmayı sağlayan şeydir” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 82).

Var olan *sermayelerin* sınırlı olması bu *sermayeye* sahip olanları kazançlı, avantajlı hale getirmektedir. Toplumda şarkı söyleyen birçok kişi olmasına rağmen bu kişilerin birçoğu konservatuvara giremez ya da solist olamaz. Çünkü Bourdieu'nün tabiri ile “eğitim piyasasına” göre değersiz görülen bir ses, kulak yeterliliğine ve şarkı söyleme tarzına sahiptirler. Aynı zamanda toplumda birçok çalgı çalan kişinin “eğitim piyasasının” kıstaslarına uymadığı için konservatuvara giremediklerini söyleyebiliriz. Küçük yaşta ailesinden ve çevresinden “eğitim piyasasınca” uygun kriterlere göre yetiştirilen bireyler sahip oldukları bu *sermayeler* ile olmayanlara göre avantajlı konuma geçmiş olmaktadır “Bireyler ya da sınıflar arasında sermayenin dağılımı başarıya giden yoldaki şansları belirler” (Bourdieu'den aktaran Arun, 2010: 29). “Bireylerin sahip oldukları sermayelerin hacmi ve yapısı ise onların toplumdaki konumlarını belirlemektedir” (Misci Kip, 2010: 13). Böylece ailesinin ekonomik *sermayesi* gerekli müziksel eğitimi sağlayabilecek düzeyde olanlar diğerlerine göre daha avantajlı pozisyona geçecektir. Ayrıca ailesi geleneksel Türk sanat müziği ile bilgi sahibi ise ve beğenisi bu yönde ise çocukta bu birikimden yararlanma şansına sahip olacaktır. Ailesi ile birlikte geleneksel Türk sanat müziği korolarında bulunan, bu koroların konserlerini takip eden bir bireyin etmeyenlere göre yatkınlık ve *sermaye* kazanma şansı daha yüksek olacaktır. Ayrıca kazandığı *sermaye* ile toplumda geleneksel Türk sanat müziği seven, icra eden, üreten kişiler ile bağ kurması *sermaye* edinmeyenlere göre daha kolay olacaktır.

“Birey sermayesini mümkün olduğunca arttırmaya çalışır. Bireyin sahip olduğu sermaye türü ve miktarı yaşam kalitesini ve geleceğini belirler. Bireylerin biriktirdiği

sermaye aynı zamanda sınıf ayrımlarını yeniden üretir” (Kaya 2005: 5-6). Geleneksel Türk sanat müziği şefi olmak için hangi tür *sermayelere* sahip olunması gerektiği ve bu *sermayelerin* nasıl kullanılması gerekliliği önemli bir konudur. Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin biriktirdiği *sermayeler* kendi içlerinde ayrılımlarını sağlar. Her ne kadar, çalışmamız *kültürel sermaye* kavramı ekseninde bir inceleme gerçekleştirmeyi amaçlamış olsa da, diğer *sermaye* türlerini anlamak, hem bu *sermaye* türlerinin *kültürel sermaye* ile olan ilişkisini çözmede yardımcı olmada hem de geleneksel Türk sanat müziği şefi olmak için hangi tür *sermayelere* sahip olunması gerektiğinin belirlenmesinde faydalı olacaktır.

“Bourdieu genellikle dört sermaye tipinden söz eder: İktisadî sermaye (para ve mülk), kültürel sermaye (eğitim de dâhil olmak üzere kültürel mallar ve hizmetler), sosyal sermaye (tanışıklıklar ve ilişki ağları), simgesel sermaye (meşruluk)” (Aktaran Swartz, 2011: 110).

Tablo-1. Sermaye türleri ve göstergeleri (Anheier ve diğerlerinden aktaran Arun, 2010: 29).

Sermaye	Temel Ayrım	Temel Değişim Değeri	Gösterge
Ekonomik	Finansal başarı ve başarısızlık	Para	Ekonomik Statü
Sosyal	Üye olma ve üye olmama	Sosyal Temas	Üyelik
Kültürel	Tanınma ve tanınmama	Prestij	İtibar/şöhret, eğitim
Sembolik	Sanatsal olan ve olmayan	Meşruiyet	Tarz Hiyerarşisi

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin sahip oldukları sermaye biçimleri finansal başarılar elde etmelerini, aidiyet kazanmalarını, tanınmalarını, prestij kazanmalarını, sosyal çevre edinmelerini, estetik değerde bulunmalarını vb. sağlayan değerler bütünüdür.

“Bourdieu’nün sosyolojisindeki odak noktalarından biri, bireylerin ve grupların, toplumsal düzen içindeki konumlarını korumak ya da yükseltmek için sermaye biriktirme, yatırımda bulunma ve çeşitli sermaye biçimlerini birbirine dönüştürme stratejilerini nasıl ve hangi koşullar altında kullandıkları sorusudur” (Aktaran Swartz, 2011: 110). Bu soru aynı zamanda çalışmamız içinde önemlidir. Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin *sermayelerini* nasıl geliştirdikleri, ne yönde kullandıkları, alan içinde edindikleri konumlarını korumak ya da yükseltmek için *sermayelerini* nasıl dönüştürdükleri konumuzun anlaşılması için cevaplanması gereken önemli sorulardandır. İlerleyen bölümler bu sorulara cevap vermek üzere kurgulanmıştır.

1.1.3.1. Ekonomik Sermaye

Bourdieu’ye göre *ekonomik sermaye* maddi kaynaklara sahip olmak ile ilintilidir. İstenilen kültürel ürünlere sahip olmak, bu kültürel ürünler ile ilgili bir eğitim almak, hangi kültürel ürünün aktarılacağına dair karar vermek gibi faaliyetlerde bulunabilmede *ekonomik sermayenin* önemi yadsınamaz. “Bourdieu’ye göre ekonomik sermaye bütün sermaye biçimlerinin temelinde yer alır” (Ayas, 2015: 140).

“Bourdieu’ye göre ekonomik sermaye bireylerin sahip olduğu ekonomik gücün göstergesidir. Doğrudan ve hemen paraya çevrilebilen veya mülkiyet hakları biçiminde kurumsallaştırılan kaynaklar ekonomik sermaye olarak tanımlanmaktadır” (Erdoğan, 2011: 18). “Bourdieu’nün ekonomik sermaye kavramında, bireyin sahip olduğu kazanç ve mallara dikkat çekilirken, Marx’ın sermaye sınıfı, ekonomik olarak üretim araçlarını elinde tutanlarla ilişkilidir. Bourdieu’ye göre sınıfı açıklamak için yalnızca ekonomik sermaye yeterli değildir, diğer sermaye türlerine de bakmak gerekir” (Baran ve Özsöz, 2011: 12). Bu sebeple geleneksel Türk sanat müziği şeflerini doğru bir şekilde irdelemek için çalışmada *sermaye* türleri ve bu *sermaye* türlerinin şeflik ile ilişkisi üzerinde ayrı ayrı durulacaktır.

Ekonomik sermaye kültürel sermayenin biçimlenmesinde önemli bir etkidir. Görüşme yaptığım şeflerin çoğu, geleneksel Türk sanat müziği alanında iyi bir şef olmak için bu alanla ilgili yüksek düzeyde *kültürel sermaye*ye sahip olmak gerektiğini belirtmişlerdir. Böyle bir *sermayenin* edinilmesi hem yıllar almakta hem de bu *kültürel sermayenin* edinilebilmesi için kişinin *ekonomik sermayesinin* yeterli düzeyde olması gerekmektedir. Kişinin bu alan ile ilgili korolarda, konservatuvarlarda, derneklerde eğitim alması için ekonomik yeterliliğe sahip olması gerekir. Geleneksel Türk sanat müziği şefinin, geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili kitaplara, nota arşivine, ses arşivine (plak, cd, kaset) sahip olabilmesi için de yeterli düzeyde *ekonomik sermaye*ye sahip olması gerekir. Sazende olan şefler iyi bir şefin muhakkak bir geleneksel Türk sanat müziği çalgısı çalması gerektiğini belirtmişlerdir. Bunun için de şefin bir çalgıya sahip olması için ekonomik durumunun çalgı ve çalgı eğitimi alabilecek düzeyde olması gerekir. Bir başka konu repertuarın özgürce belirlenebilmesi için şefin görev yaptığı kurumun ekonomik olarak güçlü olması durumudur. Böylece şef aktarmasını istediği kültürel ürünleri özgürce seçebilecektir. Şefler, bir koro şefinin sanatından ödün vermemesi için muhakkak koronun bağlı bulunduğu finansman desteğini sağlayacak bir kurumun olması gerektiğini belirtmiştir. Bu sayede şef, istediği repertuarı belirleyecek ve sanatından ödün vermeyecektir. Şefin ücretinin koro üyeleri tarafından ödendiği kurumlarda ise şef, koro üyelerinin isteklerini dikkate alarak çeşitli stratejilere başvurmaktadır. Ayrıca şefin bağlı bulunduğu kurumun ekonomik olarak yeterli düzeyde olması çalışmanın yapılacağı salon ve yeterli çalgı eşliğinin sağlanması için de önemlidir. *Ekonomik sermaye*, şefi, mesleğini icra ederken dağar, mekan seçimi, sahne üzerindeki duruşu, sazende seçimi gibi tercihlerinde etkilemektedir.

“Ekonomik sermaye aynı zamanda seçkin müzik çevrelerine girmek için de kullanılabilir ve böylelikle sosyal sermayeye dönüştürülmüş olur” (Ayas, 2015: 140).

1.1.3.2. Toplumsal (Sosyal) Sermaye

Toplumsal ilişkilerin güçlenmesi için bir çözüm olarak görülen *toplumsal sermaye* kavramı geleneksel Türk sanat müziği şefleri açısından bakıldığında, koro üyelerinin bir arada tutulmasında yani koro bütünlüğünün sağlanmasında, korodaki

ortak davranış kalıplarının benimsenmesinde ve aidiyet hissinin yaratılmasında önemli bir unsurdur. Zaten yüzyıllarca meşk geleneğinin öğretim yöntemi olduğu geleneksel Türk sanat müziği için sosyal ilişkiler büyük önem arz etmektedir.

“Literatürde birçok farklı tanımına rastlanan toplumsal sermaye kavramı, Karşılıklılık normları ile benzer insanları bağlayan, farklı insanlar arasında köprü kuran sosyal ilişkiler ağının değeri ile ilgilidir” (Dekker ve Uslaner’dan aktaran Aydoğdu, 2010: 27). “Bourdieu, toplumsal sermaye kavramını bireyin iletişim ağları oluşturmada sonucunda elde ettiği kaynak olarak değerlendirmektedir. Bu tanımlamada dikkat çeken diğer bir nokta; sadece gerçek değil, daha sonra oluşabilecek potansiyel kaynakların da sermaye şeklinde nitelendirilmesidir” (Erdoğan, 2011: 19). “Ana hattı ile ifade edilecek olursa halk arasındaki ‘ne bildiğin değil kimi tanıdığın önemlidir’ inancı, toplumsal sermayenin başlangıç noktasını oluşturmaktadır” (Aydoğdu, 2010: 27).

Şeflerin edindikleri *toplumsal sermayeleri* şefliklerini icra ederken onlara kolaylık sağlar. “Bireyin toplumsal konumu üzerinde de etkili olan sosyal ilişkiler ve bağlantılar, aynı zamanda kültürel sermayelerini de şekillendirebilecek etkilere sahiptir. Bireyin kurduğu ilişkiler ağı, onun kültürel ve sosyal yaşamındaki davranış ve beğenilerinde değişiklikler yaratabilir türüdür” (Misci Kip, 2010: 25). Şef, icra faaliyetini sosyal ilişkilerin ve bağlantıların kurulduğu korolar vasıtası ile sağlar. Burada geleneksel Türk sanat müziğine ait bir koroya üye olmak, koro üyesi için *toplumsal sermayenin* bir göstergesidir. Aynı zamanda üye olmak ile edineceği sermaye ile kişi kendisini üye olmayanlardan ayırır.

“Bourdieu toplumsal sermayenin sosyal yükümlülüklerden, bağlantılardan oluştuğunu vurgulamaktadır. Bireyler arasındaki bağların yoğun ve dayanıklı olmasının önemli olduğunu belirtmektedir” (Erdoğan, 2011: 19). Şefler bilgi, beğeni ve tecrübelerini aktararak kurdukları ilişkiler ağı ile koro üyelerinin kültürel ve sosyal yaşamındaki davranış ve beğenilerinde değişiklikler yaratabilirler. Bunun için de şefler, korusu ile Bourdieu’nün belirttiği gibi yoğun ve dayanıklı bir bağ kurmak zorundadır. “Bourdieu’ye göre belirli bir özne tarafından sahiplenilen toplumsal sermayenin değeri, etkili biçimde harekete geçirebildiği bağlantı sayısına ve her bir bağlantıyla sahip

olunan ekonomik, kültürel veya sembolik sermayenin büyüklüğüne bağlıdır” (Field, 2006: 23).

Bourdieu’nün toplumsal sermaye teorisinde ekonomik ve kültürel sermaye belirleyici bir role sahiptir” (Aktaran Erdoğan, 2011: 19). Şefler çevresindeki müzisyenler ile (sazende, hanende, şef) kurduğu sosyal temaslar ile şeflik başarısını arttırabilir. Şefler çevrelerindeki müzisyenler ile kurdukları sosyal temas ile hem bu müzisyenlerden etkilenirler hem de yönettikleri konserlerinde bu müzisyenlerden sazende, solist olarak yararlanabilirler. Böylece bünyelerinde çalıştıkları kurumların ekonomik gücünün bazı sanatkârların ücretlerini ödemeye yetmemesi durumunda şefin “hatırı” yani *sosyal sermayesi* devreye girer.

Bazı şefler sahip oldukları sosyal ağlar ile TRT, bazı ulusal ve uluslararası yayın kanallarında koroları ile konser vererek daha geniş kitlelere ulaşmaktadırlar. Sonuç olarak şefler, alandaki konumlarını sağlamlaştırmak ve başarılarını arttırmak için uygulayacakları stratejilerde *sosyal sermayeden* yararlanırlar.

1.1.3.3. Simgesel Sermaye

Dönemlere göre ve alanlara göre öne çıkan *sermayeler* bulunmaktadır. Bourdeiu’ya göre diğer *sermaye* türlerini içinde barındıran ve gösterge değeri olan *sermaye* biçimi *simgesel sermaye*dir. “Simgesel sermaye, bilişsel temelli, yani bilgiye ve başkaları tarafından kabul görmeye dayalı bir sermayedir” (Bourdieu, 2006: 149). Geleneksel Türk sanat müziği şefi olabilmek için öncelikle koro üyelerinin, izler kitlenin, sazendelerin, bağlı bulunduğu kurumun kabulü gerekmektedir. Diğer *sermaye* türlerini başarıyla kullanabilen şefler bir takım unvanlar elde ederler. Şeflere saygı gösterilmesi, otorite olarak görülmesi “hoca”, “sanatçı” olarak kabul edilmesi *simgesel sermaye* ile ilgilidir. Şefler elde ettikleri bu simgesel tanınma ve *simgesel sermayeye* dayalı edimleri ile koro ve dinleyici üzerinde etkinliklerini kurarlar. Bütün bu unvanlar ve statünün sağladığı güç bize şeflik kurumu için *simgesel sermayenin* önemini göstermektedir.

“Simgesel sermaye biriktiregelinen prestij ve onur gibi toplumda iyi olarak kodlanmış sermaye biçimidir” (Kaya, 2005: 35-36). “Diplomalar, koleksiyonculuk simgesel sermayeye örnektir” (Baran ve Özsöz, 2011: 12). Alanda söz sahibi olmak için kullanılan *sermaye*dir. Bu sebeple bazı şefler, geçmişte aldığı ödülleri, teşekkür belgelerini, diplomalarını odalarına asarak bunlar üzerinden etki altına aldığı kitlenin zihinlerinde iyi kodlanmış sermayeye biçimlerine sahip olduklarını göstermektedirler. İzmir’deki bazı amatör geleneksel Türk sanat müziği koroları dönem sonlarında korolarına katılan üyelere sertifika vermektedir. Koro üyelerinin bu sertifikalar ile övünmeleri, bu sertifikalarla çekilmiş fotoğraflarını sosyal paylaşım sitelerinde paylaşmaları ya da evlerinin duvarlarına asmaları *simgesel sermaye*ye örnektir. Şeflerin geleneksel Türk sanat müziğinin nota, plak, resim arşivlerine sahip olmalarının onlara kattığı prestijden bahsetmeleri *simgesel sermaye*ye örnektir. Çünkü bir koleksiyona sahip olmak da *simgesel sermaye* ile ilintilidir.

1.1.3.4. Kültürel Sermaye

Bourdieu kişilerin toplumsal uzamdaki konumlarının belirlenmesinde *ekonomik sermayenin* ve *kültürel sermayenin* çok önemli rol oynadığını belirtir. “Kültürel sermaye eyleyenin doğumundan itibaren edinmeye başladığı, okul ve aile kurumları başta olmak üzere, sosyal yaşamı sürecinde pekiştirdiği tüm donanımı ifade etmektedir” (Yüce, 2007: 54). “Kültürel sermaye, belirli bir grubun paylaştığı kültürel eğilim, tutum, inanç, gelenek, değer, iş yapma biçimi ve ifade neticesinde öğrendiği ya da edindiği beceriler olarak tanımlanabilir” (Aksoy ve Enlil, 2010: 25).

Geleneksel Türk sanat müziği alanında şef olabilmek için verilecek mücadelede alan ile ilgili *kültürel sermaye* edinmek büyük rol oynar. Bourdieu’ye göre “Bilgi sermayesi olarak” da (Aktaran Bourdieu ve Wacquant, 2014: 108) adlandırabileceğimiz *kültürel sermaye* şeflik alanına girişte, güç, statü elde etmede, var olan statüyü korumada, alana yeni girişleri kısıtlamada etkin bir rol oynar. Şeflerin toplumsal uzamdaki yerinin belirlenmesinde de *kültürel sermaye* kavramı iş görür niteliktedir.

“Bourdieu’ye göre kültürel malların maddî mallardan farkı, insanların bu malları yalnızca anlamlarını kavramak suretiyle temellük edebilmeleri ya da tüketebilmeleridir”

(Aktaran Swartz, 2011: 112). Bu durum geleneksel Türk sanat müziği eserleri, eserlerin güfteleri, makamları, usûlleri, üslupları için de geçerlidir. Geleneksel Türk sanat müziğini oluşturan bütün bu bileşenleri temellük ettirmek için şefler bu kültürel ürünlerin içindeki kodları var olan *kültürel sermayeleri* ile çözerler. Şefler böylece geleneksel Türk sanat müziği türüne ait olan kültürel ürünlere kültürel olarak yakınlık ve aşinalık kazanırlar. *Kültürel sermaye* ve *habitus* kavramları bize bir şefin neden bir kültürel ürünü tercih edip diğerini etmediği hakkında fikir verir.

“Kültürel sermaye, kişinin elde ettiği bilgi, yetenek, beğeni, eğitim biçimleri ve bunların sağladığı avantajlardır” (Misci Kip, 2010: 28). “Sahip olunan kültürel sermaye, kültür seviyesinin bir göstergesidir” (Misci Kip, 2010: 10). Şeflerin geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili geniş bir repertuara sahip olması, makamları, usûlleri, üslupları bilmesi, şeflerin bu alandaki kültür seviyesinin yüksekliğinin göstergesi olarak kabul edilir. Bu da kişinin diğer şeflerden ayrılmasına sebep olmaktadır. Kültürel olarak yüksek görülen şeflerin ise olanakları iyi olan daha prestijli kurumlarda görev aldıkları görülmektedir.

Bourdieu, “Kültürel sermaye kavramı ile parasal terimlere kolay kolay dökülemeyecek, kültürel toplumsallaşma ve aktarım gibi daha derinden işleyen boyutlara ağırlık verir” (Aktaran Swartz, 2011: 114). “Kültürel sermaye, eyleyenin sahip olduğu ekonomik ve toplumsal sermayeden görece özerk olması ve simgesel sermayeye oranla daha somut göstergelere sahip olması nedeniyle analitik olarak ayrı değerlendirilebilir” (Yüce, 2007: 54). Görüşme yaptığım şefler yüzlerce yıldır meşk usûlü ile aktarılan geleneksel Türk sanat müziğinin aktarılıp, yaşatılmasında kendilerinin önemli bir görevi olduğunu, bu kültürel aktarımın aslına uygun olarak sürmesinin ise hiçbir maddi menfaatle ölçülmeyeceğini belirtmişlerdir. Şeflerin gerçek anlamda bir şefin, geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili yüksek düzeyde bir *kültürel sermayeye* sahip olduğunu, ancak maddi anlamda (*ekonomik sermaye* açısından) zayıf olduklarını belirtmeleri Yüce’nin ve Bourdieu’nün *kültürel sermaye* ve *ekonomik sermayenin* dağılımı ile ilgili yukarıdaki ifadeleri ile örtüşmektedir.

“Kültürel sermaye, kişinin kültürel bilgisi, yetenekleri, tecrübeleri, dil yeterliliği, konuşma şekli, kelime bilgisi, düşünme tarzı, gerçek bilgisi, dünya görüşü vb. ile ilgilidir” (Misci Kip 2010: 28). Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin alanları hakkındaki tecrübeleri iyi bir şef olmak için avantaj sağlamaktadır. Bu tecrübenin oluşmasında *kültürel sermayenin* çeşitli boyutları hakkında geniş bir birikime sahip olmak gerekir. Bourdieu’ye göre *kültürel sermayenin* çeşitli boyutları vardır. Bunlar: “Güzel sanatlara ve kültüre ilişkin nesnel bilgi, kültürel beğeniler ve tercihler, biçimsel nitelikler (örn. üniversite derecesi, müzik eğitimi), kültürel beceriler ve teknik ustalık (örn. bir çalgı kullanma yetisi), zevk sahibi olma, ‘iyi’ ve ‘kötü’ arasında ayırım yapma yetisi olarak sıralanabilir” (Smith’den aktaran Albayrak, 2015: 21). Alan ile ilgili yakınlık duymak, aşinalık, o alanı oluşturan bileşenlerin detaylı olarak tanınması ve sık sık karşılaşılması ile kazanılmaktadır. Görüşme yaptığım şefler besteciler, eserler, eserlerin oluşma hikâyesi hakkında geniş bir *kültürel sermayeye* sahip olan şeflerin koro üyeleri üzerinde olumlu bir etki bıraktığını ifade etmişlerdir. Smith’in belirttiği güzel sanatlara ve kültüre ilişkin nesnel bilgiler içerisinde şefin sahip olduğu eserlerin hikâyeleri, bestecilerin hayatları ve bu eserlerin nerelerde kullanıldıkları bilgilerini de saymak mümkündür. Eserleri oluşturan bestecilerin hayatlarını bilmek ya da eserin hikâyesini bilmek koro üyesinin ve şefin o eseri benimsemesi ve o eseri tercih etme isteğini arttırmaktadır. Bazı şefler ise Türk sinemasında kullanılmış olan eserlerin hangi film ve karelerde kullanıldığını anlatarak, konserlerde multivizyonda göstererek koro üyelerinin eserlere olan ilgisini artırmakta ve bu yöndeki *sermayesini* göstermektedir.

Smith’in *kültürel sermayenin* boyutlarından biri olarak ifade ettiği kültürel beceriler ve teknik ustalık kategorisine geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin çalgı çalma ve yönetim anındaki bedensel hareketlerini katabiliriz. Smith’in, *kültürel sermayenin* boyutlarından biri olarak ifade ettiği zevk sahibi olma, “iyi” ve “kötü” arasında ayırım yapma kategorisine bazı şeflerin bazı eserler ve üsluplar için “iyi-kötü”, “klasik-piyasa” gibi estetik yargılarda bulunabilmelerini örnek gösterebiliriz. Bu yargılar doğal olarak sahip olunan *kültürel sermaye* biçimlerine dayanarak oluşturulmaktadır.

“Bourdieu’ye göre kültürel sermayenin üç biçimi vardır: kültürel sermaye bedenselleşmiş halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik vb.), nesneleşmiş halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler) ve kurumsallaşmış halde var olabilir” (Aktaran Featherstone 2005: 174). Geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili gerekli *kültürel sermayenin* edinilmesinde kurumsallaşmış bir eğitimin büyük önemi vardır. Konservatuvarlar, korolar, dernekler vasıtasıyla edinilen bu *sermaye* biçimi Bourdieu’nün sınıflandırmasındaki *kurumsallaşmış sermayeye* işaret eder.

Şefliğin yapılabilmesi, müziksel ifadelerin gerekli jest, mimik, el, kol, vücut hareketleriyle desteklenip koro üyeleri ile özel bir iletişim ağı oluşturulması ile mümkündür. Tarif edilen bu özel iletişim Bourdieu’nün sınıflandırmasındaki bedenleşmiş (cisimleşmiş) *kültürel sermayeye* işaret eder. Ayrıca şeflerin dil yeterliliği, konuşma şekli ilgili vasıflarını da Bourdieu’nün sınıflamasındaki *bedenselleşmiş kültürel sermaye* biçimlerine dâhil etmek mümkündür.

Bir başka *kültürel sermaye* edinilecek alan ise nota, fotoğraf, plak, kaset, cd, video gibi nesnelerle elde edilen *nesneleşmiş kültürel sermayedir*. *Kültürel sermayenin* bu biçimleri ile şeflik arasında sıkı bir ilişki vardır. *Kültürel sermayenin* bu üç biçimi ile şefliğin ilişkisi ikinci bölümde ayrıntıları ile ele alınacaktır.

Beğenilerin oluşmasında kişilerin *kültürel sermayelerinin* etkisi büyüktür. *Kültürel sermaye* tercihlerimizde de önemli rol oynar. Beğenilerin ve tercihlerin oluşumunda Bourdieu üretim süreci kadar tüketim sürecinin de işin içine katılması gerektiğini şu şekilde ifade etmektedir:

Bourdieu, sadece üretim süreciyle değil, kişinin üretim dışında tüketim için de harcadığı zaman ve tercihleriyle ilgilenmekte ve toplumdaki ayrımın esasında kişilerin beğeni ve tercihleri ile ilgili olduğuna dikkat çekmektedir. Geçen yıllar, yaşanılanlar, birikimler, kültürel kökenler ve bilinçaltı, kişilerin kararlarını ve tercihlerini etkilemekte, kişiler arasında bir farklılaşmaya neden olmaktadır. (Misci Kip 2010: 4)

Şeflerin beğenilerinin ve tercihlerinin oluşumunda *habitus* ve *kültürel sermayelerinin* etkileri geleneksel Türk sanat müziğinde şef figürünü anlamada önemli

bir yer tutar. “Birbirlerinin farkında olan beğeni kültürleri çoğunlukla karşıtlıklar üzerinden kendilerini tanımlarlar” (Arun, 2010: 14). Beğeniler, şeflerin ayrışmasında da önemli yer tutar. Örneğin kendini klasikçi bir şef olarak gören bir şefin “onunla görüşme, sana çok fazla bilgi veremez. Zaten hep piyasa eserler dinler, söyler. O piyasacı şeftir” şeklindeki ifadeleri şefleri ayırmada beğenilerin ayrıştırıcı bir özellik taşıdığını göstermektedir.

Bourdieu’nün eğitim öğretimi *kültürel sermaye*nin bir parçası olarak gördüğünü daha önce belirtmiştim. “Throsby ise kültürel sermaye kavramını sanat ile ilişkilendirmiştir. Kültürel sermaye sanat ve kültüre ilişkin her türlü nesnel ve biçimsel bilgileri ve becerileri ifade eder” (Aktaran Ekşioğlu, 2013: 17). Throsby, kültürel ürün ve kültürel değer kavramı ile *kültürel sermaye* kavramına açıklık getirmeye çalışmıştır. “Kültürel ürünler insanların sanatsal ve estetik ihtiyaçlarını giderme özelliğine sahip mal ve hizmetlerdir. Kültürel değer ise bu mal ve hizmetlere ödenen veya ödenmek istenen bedeldir. Kültürel sermaye kültürel bir ürünün değerini arttıracak her türlü mal varlığıdır” (Ekşioğlu, 2013: 17-18).

2. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE KORO

2. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE KORO

1. Geleneksel Türk Sanat Müziği

Geleneksel Türk sanat müziği sahip olduğu icrasal öğeler (üslup, teknik) çalgılar, repertuar, dizgesel öğeler, ritimsel öğeleri ile diğer müzik türlerinden ayrılan, uzun yıllar meşk usûlü ile aktarılan, makamsal, tek sesli bir müzik türüdür. Oransay (1976: 105) geleneksel Türk sanat müziğinin Yakın Doğu sanat müzikleriyle benzerlikleri bulunmakla beraber onlardan teknik ve anlatım bakımlarından hayli üstün olduğunu, köy ve kırsal bölgelerdeki yerel ve bölgesel müziklerden teknik, çalgılar, dağar ve üslup yönünden ayrıldığını belirtmiştir.

“Ana akım müzikoloji ve etnomüzikoloji çalışmalarına da uzun süre hâkim olan müziksel sınıflandırma sistemi için bakıldığında, geleneksel Türk sanat müziği, Batı dışı ‘sanat’ müzikleri içinde yer alır” (Öztüfekçi, 2006: 10).

2.1.1. Tarihsel Arka Plan

Geleneksel Türk sanat müziği nitelendirmesinin oluşmasına zemin hazırlayan etkenlerin başında Batılılaşma anlayışı yatmaktadır. Osmanlı İmparatorluğunda III. Selim ile başlayan Batılılaşma, II. Mahmut döneminde hız kazanmış ve bu dönemde Mehterhane kapatılıp yerine Müzika-i Hümayun kurulmuştur.

Ayas, (2014: 85) ilk defa bu dönemde Osmanlı müziğinin kendini tanımlamada ölçüt olarak Batı müziğine başvurduğunu belirtmiş, Osmanlı müziği şubesinin temeli olan fasıl topluluklarının Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olarak ikiye ayrılmasını bu duruma verilecek en çarpıcı örnek olarak göstermiştir. “Şark musikîsi tanımlaması Batı’nın meydan okuması karşısında XIX. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkar” (Ayas, 2014: 74). Bu döneme kadar geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili bir tanımlama yapma gereği hissedilmemesi bu müziğin Osmanlı imparatorluğundaki tartışılmaz yerinin bir göstergesidir. “Osmanlılar kendi müziklerini önüne hiçbir sıfat koymaksızın ‘musikî’ veya daha klasik bir ifadeyle ‘ilm-i şerif-i musikî’ ‘ilm-i edvar’ gibi terimlerle

tanımlıyorlardı” (Ayas, 2014: 219). Bu müziğin önüne sıfat koyma gereksinimi ya da tanımlama gereksinimi neden doğmuştu. Cumhuriyet döneminde geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili tanımlama yapmak başlıca iki stratejinin ürünüdür. Bunları Cumhuriyet dönemindeki musıkî inkılabının ideallerini gerçekleştirmek üzere yapılan tanımlamalar ve geleneksel Türk sanat müziğine o dönemde yapılan pejoratif tanımlamalara karşı bir savunma stratejisi oluşturmak için yapılan tanımlar olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Yapılan tanımlamalar hangi kültürel pratiğin meşru olacağından, hangi *kültürel sermayenin* ve kültürel pratiğin değerli kabul edileceğine kadar olan kıstasların belirlenmesinde önemli bir yer tutar.

Bourdieu’nün belirttiği gibi “Alanın sınırları etkisinin bittiği yerden çizilir. Bu sınırları belirleyen, alana hâkim olanların sınırlama ve direnç stratejilerinin karşılıklı etkileşim ve mücadelesidir” (Ayas, 2014: 161). Alana hâkim olanların sınırlama ve direnç stratejilerinin karşılıklı etkileşim ve mücadelesini dikkate almamız, Cumhuriyet döneminde yaşanan geleneksel Türk sanat müziğini tanımlama farklılıklarını ve alanın sınırlarını anlamamız için gereklidir. Ayas, çalışmasında ortodoks grup olarak Cumhuriyet dönemindeki hâkim sınıfı gösterirken geleneksel Türk sanat müziğinin savunuculuğunu yapanları heterodoks grup olarak nitelendirmiş ve ortodoks söylemin yaptığı tanımlamalar ile geleneksel Türk sanat müziğinin meşruiyeti sorgulanır olmaya başladığını belirtmiştir. “Resmi söylem Batı tekniğiyle yaratılan müziği ‘milli Türk musıkîsi’ olarak adlandırırken, Türk müziğini ‘Şark musıkîsi’, ‘Saray musıkîsi’, ‘Enderun musıkîsi’ gibi tanımlamalarla milli müziğin dışında göstermeye çalışmıştır” (Ayas, 2014: 170). Buna karşı bu dönemlerde geleneksel Türk sanat müziğinin yaşaması ve meşruiyetini kazanması yönünde yapılan tanımlamalarda direnç stratejilerinin bir ürünüdür. Bunlardan en dikkat çekici olanı Rauf Yekta Bey’e aittir. Rauf Yekta Bey, “Türk musıkîsi tabirini kullanan ilk Türk’tür” (Ayas, 2014: 214). Yani, bugün ağırlıklı olarak tercih edilen geleneksel Türk sanat müziği nitelendirmesindeki “Türk müziği”, isimlendirmesi Rauf Yekta Bey tarafından literatüre sokulmuştur.

Geleneksel Türk sanat müziği isimlendirmesindeki geleneksellik ögesi Oransay’a göre (1973: 227) “söz konusu müzik pratiklerinin köklülüğünü” ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Shils, geleneğin özelliklerini şu şekilde sıralamıştır: “kuşaktan

kuşğa aktarım, sürmesi gerekliliği, temsilci veya koruyucularının olması, aidiyet hissi yaratması, tekrarın önemli bir unsur olması” (Aktaran Yedek, 2014: 9, 10). Müzik geleneklerini Eliassen şöyle tanımlar: “Gelenekler, kolektif hafızanın bir parçası haline gelen deneyimi anlamlandırmak yorumlamak için tevarüs edilen ve toplumsal etkinliğin üzerinde inşa edileceği yapıyı sağlayan yol ve yöntemlerdir” (Aktaran Ayas, 2015: 209). Gelenek kavramının özelliklerini geleneksel Türk sanat müziğinde görmek mümkündür. Geleneksel Türk sanat müziğinin, uzun yıllar sözlü olarak kuşaktan kuşğa aktarılmış ve aktarılıyor olması, her dönem koruyucularının olması; dinleyiciler, merkezi iktidarlar, belirli toplumsal katmanlar tarafından desteklenmesi, temsilcilerinin bulunması (bestekârlar, ses sanatkârları, sanatkârları vb.), aidiyet hissi yaratması, tekrarının özellikle meşk yöntemindeki önemi, Cumhuriyet dönemi politikaları ile bir dönem geriye itilse de (kesintiye uğrasa da) varlığını sürdürmesi, bazı öğelerinin sabit kalıp bazı öğelerinin değişmesi, bize geleneğin özelliklerinin geleneksel Türk sanat müziğinde de var olduğunu gösterir. Oransay “Uluslararası sanat musıkîsinin 1826 Haziran’ında devletçe benimsenerek yayılmaya başlamasına kadar Türkiye’de tek bir sanat musıkîsi, bugün bilimsel adıyla ‘geleneksel Türk sanat musıkîsi’ olarak adlandırdığımız musıkî yaşamaktaydı” (1973: 227) diyerek bu müziği geleneksel Türk sanat müziği olarak nitelendirmenin daha uygun olduğunu belirtmiştir.

Daha sonraki yıllarda, “Batı’da üst sınıfların müzik beğenisini halkın beğenisinden ayırmak için ortaya çıkmış bir tanımlama” (Ayas, 2015: 182) olan ve “Batı müzik terminolojisinden ödünç alınmış ‘sanat müziği’ kavramı” (Web 1) yeni yapılan tanımlamalarda karşımıza çıkmaktadır. Bu da geleneksel Türk sanat müziğinin, Batı müziği gibi sanatsal bir müzik olduğunu, gösterme çabalarının bir ürünüdür. Tanımlamada kullanılan “sanat” sözcüğünün amacı bu müziğin sanatsal olduğunu, bu türe ait *kültürel sermayelerin* değerli olduğunu göstermektir.

Geleneksel Türk sanat müziği bugüne kadar, Osmanlı musıkîsi, Tarihi Türk musıkîsi, Şark musıkîsi, geleneksel Türk müziği, Osmanlı saray müziği, Türk musıkî sanatı, Saltanat musıkîsi, Türk müziği, Türk sanat müziği, Klasik Türk musıkîsi, Osmanlı musıkîsi, Edvar musıkîsi, Divan musıkîsi, Enderun musıkîsi, Fasıl musıkîsi, Alaturka gibi çeşitli isimler ile anılmıştır. Bu terminoloji farklılıkları çeşitli argümanlara

ve stratejilere dayanmaktadır. Bu ayrımlar, ideolojik temelli, sınıfsal bir ayrımı göstermek üzere, beğenilerini diğer beğenilerden ayırt etmek için, bu müziğin kullandığı sözel yapının özelliğini belirtmek için, köklü bir nazari geçmiş olduğunu ön plana çıkarmak üzere yapılabilmektedir. Örneğin, Divan musıkîsi nitelendirmesi, eserlerin güftelerinin divan edebiyatı ürünlerinden oluşması sebebi ile Osmanlı saray müziği nitelendirmesi hitap ettiği toplumsal katmanı belirtmek amacı ile edvar müziği köklü bir nazari geçmiş olduğunu ön plana çıkarmak üzere, Tarihi Türk musıkîsi nitelendirmesi, “Türk musıkîsini, yaşayan bir sanat olmaktan çıkarıp bir müze metaı haline dönüştürmek” (Tura, 1988a: 40) üzere kullanılmıştır. Ayas, (2015: 182) klasik Türk musıkîsi tabiri için Türkiye’de başlangıçta “sanat müziği” tabirinin Batı’daki anlamıyla kullanıldığını ancak daha sonraları bu tabirin popüler müziğe dönüştüğünü ve kendi beğenilerini bu müzikten ayırmak için elitistlerin bu tabiri kullandıklarını belirtmiştir.

2.1.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Türler

Eser ya da yaratı türlerine ilişkin sınıflama sistematığı genellikle karşıtlıklar üzerine kuruludur. Sözelimi inançsal ve dünyasal; sözel ve çalgısal; geleneksel ve çağdaş türler gibi... Geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili yapılan sınıflandırmalarda da kimi kaynaklar geleneksel Türk sanat müziğini inançsal ve dünyasal şeklinde ayırırken kimi kaynaklar ise sözel ve çalgısal türler şeklinde sınıflandırmaktadır.

Oransay, geleneksel Türk sanat müziğinin sınıflandırılmasını yukarıda bahsettiğim sınıflama biçimlerinden birincisini kullanarak yapmıştır. Bu sınıflamaya göre (Oransay, 1976: 106); geleneksel Türk sanat müziği ikisi inançsal, dördü dünyasal olmak üzere altı dala ayrılmaktadır. Bu sınıflamada inançsal musıkîler, cami musıkîsi, tekke musıkîsi olmak üzere iki dala ayrılırken dünyasal musıkîler ise mehter musıkîsi, fasıl musıkîsi, piyasa musıkîsi, kentsel halk musıkîsi olmak üzere dörde ayrılmaktadır.

Akdoğan (1996: 9) ise Türk müziğini “geleneksel Türk müziği” ve “çağdaş Türk müziği” şeklinde ikiye ayırmıştır. Geleneksel Türk müziğini kendi içinde dünyasal ve inançsal şeklinde ikiye ayırmıştır. Akdoğan geleneksel Türk müziğinin dünyasal kısmına geleneksel halk müziği, geleneksel sanat müziği, geleneksel askeri müzik/mehter müziği, eğlence müziği türlerini dâhil etmiştir. Bu sınıflamada geleneksel Türk sanat

müziğinin inançsal kısmına ise cami müziği ve tasavvuf müziği türlerini almıştır. Buradaki tasavvuf müziğini de tasavvufi halk müziği ve tasavvufi sanat müziği olmak üzere ikiye ayırmıştır. Akdoğu çağdaş Türk müziğini dünyasal ve inançsal olmak üzere ikiye ayırmıştır. Dünyasal kısmını çağdaş sanat müziği, çağdaş askeri müzik/bando müziği ve yığın müziği (pop ve caz) türleri oluşturmuştur. Bu sınıflamada inançsal kısmı ise çağdaş tasavvufi sanat müziği türü oluşturmaktadır.

Tohumcu'nun da eleştirdiği gibi (2012: 17) Akdoğu'nun "yığın müziği" olarak nitelendirdiği müzik türünün çağdaş Türk müziğinin çok sesli ve Batı (Avrupa) müziği tabanlı olması sebebi ile "çağdaş Türk müziği" kapsamında değerlendirilememesi, "piyasa müziği" ve "eğlence müziği" türlerinin de "geleneksel" anlayışla bağdaşmaması sebebi ile "geleneksel Türk müziği" kapsamında değerlendirilmemesi gerektiği kanaatindeyim.

Arel (1991: 4-8) geleneksel Türk sanat müziğini yukarıda bahsettiğim sınıflandırma biçimlerinden ikincisini kullanarak yapmış, sözel ve çalgısal türler şeklinde ayırmıştır. Bu ayırmada çalgısal türler içerisinde, peşrev, medhal, saz semaisi, oyun havaları, aranağmeler, taksimler yer almaktadır. Bu sınıflamada sözel türler, sözlü dini musıkî ve sözlü olmayan dini musıkî şeklinde ikiye ayrılmıştır. Sözlü dini musıkî, ilahi na'tı şerif, ilahi durak, salât, teşbihler, tevşih, ayini şerif, miraciye şeklinde ayrılırken, sözlü dini olmayan musıkî ise kâr, beste, semai, şarkı, köçekçe şeklinde ayrılmıştır.

Geleneksel Türk sanat müziğinde eser/yaratı türlerinin isimlendirilmesindeki bir ölçüt de seslendirildikleri ortamlardır. "Geleneksel Türk sanat musıkîsinde eser türleri her şeyden önce ortamlarıyla birbirinden ayrılır: ezan okunacak yerde minareden şarkı okumamız, faslın başında yürük semai, sonunda peşrev çalmamız göreneğe ters düşer" (Oransay, 1976: 141). Fasılların başındaki peşrev ve Mevlevi peşrevi aynı olmasına rağmen mekânsal olarak farklı yerlerde seslendirilmesi sebebi ile farklı tür olarak isimlendirilirler.

2.1.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Teknik Özellikleri

Geleneksel Türk sanat müziği bu bölümde perde dizgesi, makam dizgesi, usûl dizgesi, biçim, örgü ve seslendirme yönünden ele alınacaktır.

2.1.3.1. Perde Dizgesi

Batı sanat müziğinde bir sekizli içinde on iki perde kullanılmaktadır. Geleneksel Türk sanat müziğinde henüz kullanılan perde sayısında hakkında bir karar birliğine varılamamıştır. Eski kuram kitaplarında bir sekizli içinde on yedi perdenin varlığından söz edilmekte'dir². Tura (1988: 181) bu ses sisteminin, kâinatın temel unsurlarıyla münasebete geçirildiğini ve 18 perdenin, 18 bin âleme karşılık geldiğini belirtmiştir.

15. yüzyıldan itibaren yazılan makam teorisi eserlerinde perdelere özel isimler verilmiş fakat bu perdelerin fiziksel/matematiksel değerleri ve göstergeleri ortaya konmamıştır. Bu konuda yapılmış ilk çalışma Rauf Yekta Bey'e aittir. Rauf Yekta Bey'in çalışmalarını devam ettiren Suphi Ezgi ve sonrasında Hüseyin Saadettin Arel, fiziksel/matematiksel temellendirmesi Salih Murat Uzdilek tarafından yapılan yeni bir ses sisteminin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. (Tohumcu 2012: 26)

Arel ve Ezgi'nin, Batı sanat müziğine olan yakınlıkları ve Batı sanat müziğinde bir sekizli içinde on iki perde olması, Arel ve Ezgi'nin, geleneksel Türk sanat müziğindeki perde sayılarını belirlemesinde etkili olmuştur. Bu sebeple geleneksel Türk sanat müziğinde bir sekizli içindeki perde sayısı, Arel ve Ezgi tarafından Batı sanat müziğinin iki katı olan, yirmi dört perde olarak belirtilmiştir. Tura (1988a: 121) buradaki amacın Türk müziğinin daha zengin, farklı ve tabii olduğunu göstermek olduğunu belirtmiştir³. Oransay⁴ ise geleneksel Türk sanat müziği eserleri üzerinde yaptığı analizler neticesinde en çok yirmi dokuz perdenin kullanıldığı sonucuna ulaşmış ve bir sekizli içinde yirmi dokuz perde olması gerektiğini ifade etmiştir. Bunların dışında geleneksel Türk sanat müziğinde Ekrem Karadeniz-Abdülkadir Töre sistemine

² “İlk defa Safiyü'd-din Abdülmü'min tarafından izah edilmiş” (Tura: 1988a: 174).

³ Tura (1988a: 121), Arel'in Türk Musıkîsi ses sisteminde ilk sesin sekizlisinin de sayılması durumunda 25 ses veya perde, Batı müziğinde ise 13 perde olduğunu belirtmiştir.

⁴ Oransay, (1976: 123) kitabında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın yayınlandığı Türk Musiki Klasikleri başlıklı nota yazısında 29 sesin kullanıldığını örnek göstererek bir sekizli içinde yirmi dokuz ses olduğunu belirtmiştir.

göre kırk bir perde, Erol Sayan’a göre otuz beş perde, Kemal İlerici’ye göre elli üç ses olması gerektiği belirtilmiştir.

Geleneksel Türk sanat müziğinde perdeler tam perde⁵ (asl)⁶ ve yarım perde (nim veya arızı)⁷ şeklinde ayrılırlar⁸. “Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan perdeler değişik yer ve zamanlarda değişik adlarla anılmıştır” (Uz, 1964: 54).

Geleneksel Türk sanat müziğinde perde sayısında olduğu gibi değiştirme işaretlerinde de bir karar birliğine varılamadığı görülmektedir. Bu yüzden “nota yazısı benimsenirken karşılaşılan ikinci sorun değiştirme işaretlerinin sayıları ve biçimleri sorunudur” (Oransay, 1976: 129). Günümüze gelindiğinde Arel Ezgi Uzdilek sistemi olarak bilinen bir sekizli içinde yirmi dört sesin olduğu kuram uygulamada esas alınmaktadır. Bu kuramda bakiye, küçük mücennep, büyük mücennep, tanini, koma diyez ve bemolleri kullanılmaktadır.

Günümüzde kullanılan (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak bilinen) bu ses sisteminin geleneksel Türk sanat müziğindeki tüm sesleri kapsadığını söylemek yanlış olacaktır. Günümüzde hala geleneksel Türk sanat müziğinde var olan perde sayıları ile ilgili çalışmaların yapılıp, bir takım önerilerin dile getiriliyor olması⁹ makamların/eserlerin karakteristik özelliklerini tam olarak belirtmek için bu ses sisteminin yeterli olmadığının göstergesidir. Bu sistem ile makamları oluşturan perdelerin “iniş-çıkış cazibelerindeki” değişen seslendirme biçimlerini değiştirici işaretlerle belirtmek mümkün değildir. Bu sebeple bu perdelerin icrasını öğrenebilmek için bir ustaya/hocaya ihtiyaç duyulur. Yirmi yılı aşkın şeflik yapan görüşme kişilerimden biri konu ile ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

⁵ Uz, ana makam olan yegâh makamındaki rast’ın kullandığı aşkın aşamalarına tam perde denildiğini ifade etmiştir (Uz, 1964: 50).

⁶ Tura (1988a: 175), Geleneksel Türk sanat müziğinde perdeler tam perdenin “asl” olarak isimlendirildiğini belirtmiştir.

⁷ Tura (1988a: 175), Geleneksel Türk sanat müziğinde yarım perdelerin “nim” veya “arızı” şeklinde isimlendirildiğini belirtmiştir.

⁸ “Her iki perde arasında bulunan diyez ve bemol namını alan perdelere denir” (Uz, 1964: 50).

⁹ Ozan Yarman’ın (2007) “Türk makam müziği için 79-sesli düzen ve kuram hazırdaki model ile icra arasındaki örtüşmezliğe yönelik bir çözüm denemesi” isimli doktora tezi bu çalışmalara örnek olan çalışmalardan bir tanesidir.

Konservatuvarda öğrencilik yıllarımda amatör korolarda sazende olarak görev alıyordum. İzmir’de birçok koro yöneten ünlü bir şefin korosuna da gidiyordum. Bu ünlü şef bir gün bana başka gittiğim koro olup olmadığını sordu. Ben düzenli olarak gittiğim iki koro ve bu koroyu yöneten şeflerin isimlerini söyledim. Bu ünlü şef, düzenli olarak gittiğim bu iki şeften birincisinin uşşak makamındaki segâh perdesinin inici ezgilerde iki-üç koma pest icra edilmesi gerekirken o şefin, buselik gibi icra ettirdiğini, diğer şefin ise bu perdeyi çok pest icra ettirdiğini adeta kürdi perdesi bastırdığını söyleyerek bu konu hakkında beni uyardı. Ardından bana nasıl basmam gerektiğini örneklemişti. (İsmi vermek istemeyen şef b ile kişisel görüşme, 2016)

Beşiroğlu’nun (1997: 39) “Notaların eserin sadece iskeletini ifade ettiği kabul edilerek perdelerin makam içerisindeki iniş çıkış cazibesi ile oluşan değişiklikleri icracının yorumuna bırakılmasının gerekli olduğu görüşünde birleşmiştir” şeklindeki ifadeleri de bu görüşü destekler niteliktedir”.

Ana dizi kavramında da çeşitli görüşler mevcuttur. “Rauf Yekta Bey sistemine dayalı olan Arel- Ezgi sistemine kadar ana dizi rast olarak kabul edilirken bu dizi AEU sistemiyle birlikte Batı müziğinin do majörüne tekabül eden çargâh dizisi oluvermiştir” (Çolakoglu, 2009: 24-25).

2.1.3.2. Makam Dizgesi

Geleneksel Türk sanat müziğinde türü belirleyen ezgisel katman olan makamlar, geleneksel Türk sanat müziğine karakteristik özelliklerini verirler.

Musıkîde makam kelimesi ilk kez 14. yüzyıl sonlarından günümüze gelen Arap-İslam ekinci öğretilerinde karşımıza çıkar. Bize ulaşan ilk kuram örneklerinde, terimin hangi anlamda kullanıldığı konusunda net bir açıklama bulunmamakla birlikte, başlangıçta teknik açıdan ezginin üzerinde durduğu perde, bugünkü terimlerle durak ve güçlü perdeleri ya da genel adıyla çatkılar anlamında kullanılmıştır. (Durmaz, 1991: 1)

Tarihsel süreç içerisinde makam yerine devir, şube, agaze ve terkeb gibi terimlerin kullanıldığını ve bu sınıflandırma sisteminde, kimi kaynaklarda makam olarak gösterilen dizilerin kimi kaynaklarda terkeb, kimilerinde terikib olarak gösterilen dizilerin kimilerinde agaze ya da şube olarak gösterildiğini, sonuç olarak bu konuda da

bir fikir birliğinin olmadığını görmekteyiz. Bu farklılarda değişen beğeni anlayışı ve kullanım sıklığı önemli rol oynamaktadır. Bu diziler burçlar ve yıldızlar ile ilişkilendirilmiştir. Tura (1988a: 181) bu ses sisteminin, kâinatın temel unsurlarıyla münasebete geçirildiğini 12 makam, 12 bürce; 7 avaze, 7 seyyareye; 4 şü'be, 4 unsura ve 24 terkipte 24 saate karşılık gösterildiğini belirtmiştir.

Kuram kitaplarında, “Cinsler¹⁰ yan yana gelerek devirleri (Edvar'ı) meydana getirir. Safiyüddin'in edvarında belirttiği 12 devir (bunlara daha sonra makam adı verilmiştir) şunlardır: Uşşak, Neva, Buselik, Rast, Hüseyini, Irak, İsfahan, Büzürg, Zir-e fkend, Rehavi, Zengüle, Hicazi” (Tura, 1988a: 180).

“15.-16. yüzyıllarda yaşayan 12 makam- 6¹¹(ya 7) avaz(e)- 4¹² (ya 24) şü'be – belirsiz sayıda (ya 48) terki¹³ ayrımı giderek silinmiştir” (Oransay, 1990: 56). “Sırasıyla agaze, şube ve terkiplerin ortadan kalktığı günümüz kuramında makam için bir ya da birden çok aşıt üzerinde belirli bir gidiş tanımlaması yerinde olacaktır” (Oransay'dan aktaran Durmaz, 1991: 11). Bu tanım Kazım Uz'un¹⁴, Öztürk'ün¹⁵ ve Rauf Yekta Bey'in tanımları ile örtüşür.¹⁶ Bu tanımların haricinde makam kavramının günümüze gelene kadar birçok tanımı yapılmıştır. Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel, Abdülkadir Töre, Mesut Cemil, Yılmaz Öztuna, Karl Signell, İsmail Hakkı Özkan, Cinuçen Tanrıkorur, Onur Akdoğu, Vural Sözer bunlardan bazılarıdır.

Geleneksel Türk sanat müziğinde makamlar özgünlük ve bütünsellik arz eder. Nâsır Abdülbaki Dede, *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserinde bu durumu şu şekilde açıklamıştır: “Makamın, asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve

¹⁰ “Üç küçük aralığa bölünmüş bir dörtlüye cins denir (Tura, 1988a: 178).

¹¹ “Bu 12 makama ilaveten, daha dar bir saha içinde yer alan ezgi numuneleri, avaze adıyla kullanılmıştır. Bunlar önce 6 iken, sonradan sayıları 7'ye çıkmıştır Bu avazeler şunlardır: Gevaşt, Nevruz, Selmek, Gerdaniye, Maye, Şehnaz, Hisar” (Tura, 1988a: 180)

¹² “Ezgi seyirleri, başlangıç veya karar perdeleri göz önüne alınarak, 4 ana perde, 4 şü'be halinde düzenlenmiştir. Bu dört şube şunlardır: Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh” (Tura, 1988a: 181).

¹³ Muhtelif cinsler, avazeler, değişik şekillerde bir araya getirilmek suretiyle, bir takım terkipler (bugünkü ta'birle: bileşik makamlar) meydana getirilmiştir.

¹⁴ Uz, makamı “Belirli bir ya da birkaç aşıt üzerinde belirli bir gidiş” (Uz, 1964: 42) şeklinde tanımlamıştır.

¹⁵ Öztürk'e göre makam: “En yalın tarifiyle, ezgilerin bir ‘ses organizasyonu’ içinde şekillenmesiyle meydana gelen müziksel bir ifade şeklidir” (Aktaran Tohumcu 2012: 26).

¹⁶ Rauf Yekta Bey'e göre makam: “Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vafını belli eden mûsikî skalasının hususi bir şeklidir” (Yekta, 1986: 67).

parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir” (Tura’dan aktaran Tohumcu, 2012: 23).

Tarihsel süreç içerisinde devir, şube, agaze ve terkeb gibi ayrımlar kalkarak yerini makam kavramına bırakmıştır.

Makam kavramı bugüne kadar tanımlanırken birtakım ortak öğelerden yararlanılmıştır. Makamı oluşturan öğeleri, d’Erlanger “aştın genliği, aştın yapısal özellikleri, başlangıç perdesi, çatki sesleri ve güçlü, durak perdesi şeklinde sıralamıştır” (Aktaran Durmaz, 1991: 11). Tohumcu¹⁷ da d’Erlanger gibi yaptığı çalışmada bu teknik ve teorik unsurlar olmadan makam sınıflamasının ve tanımlamasının tam anlamıyla yapılamayacağını belirtmiştir.

Günümüzde geleneksel Türk sanat müziği eğitimi veren kurumlara bakıldığında ses sisteminin tanımlanmasıyla birlikte makamlar Arel- Ezgi -Uzdilek sistemine uygun dizi (makamı oluşturan dürtlü- beşliler), perde, durak, güçlü, makamı oluşturan çeşniler, makamın tiz ve pest yöndeki genişlemeleri ve seyir unsurlarına dikkat edilerek öğretilmektedir. Bunun yanında Behar’ın notanın meşki dediği usta-çırak ilişkisi içinde taklit, (eğitim bilimlerinde gösterip yaptırma olarak ifade edilen) önemli bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntemin geleneksel meşkten farkı öğretim sırasında notanın kullanılmasıdır. Böylece makamın anlaşılmasında büyük önem arz eden “ezginin izlediği, takip ettiği yol ve bu yolda seslerin -yani perdelerin- birbiriyle olan hiyerarşik ilişkisi olarak tanımlayabileceğimiz seyir”, (Tohumcu, 2012: 26) notalar yardımı ile yani notanın meşk edilmesi ile öğretilmiş olur. Çünkü usta/hoca, makamın seyrini notalar ile ifade etmektedir. Makamın öğrenilmesi için seyir önemli bir öğedir. Çünkü aynı diziye sahip makamlar izledikleri seyir itibari ile farklı isim ve karakteristik özelliklere sahiptirler. Bu nedenle birçok kaynakta seyir örnekleri notaya alınmıştır. Her ne kadar seyir örneklerinin notaya alınmış halleri elimizde mevcut ise de günümüzde makam öğretimini yalnızca teori ile gerçekleştirebilmek pek mümkün

¹⁷ “Makam kavramının dizi, durak, güçlü, seyir, perde gibi teknik ve teorik unsurlar kullanılmadan tarifi ve açıklaması oldukça zor yapılan hatta yapılamayan bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır” (Tohumcu, 2012: 26).

gözükmemektedir. Bu nedenle usta çırak ilişkisinin (meşk yönteminin) makam öğretiminde hala önemini koruduğunu söylemek mümkündür.

Geleneksel Türk sanat müziğinde Oransay'ın (1976: 31) 550'yi aşkın olarak dile getirdiği makam sayılarını bazı kaynaklar 600'e kadar çıkarmaktadır. Bugüne kadar kaç makamın kullanıldığı konusunda henüz görüş birliğine varılamamıştır. Ayrıca makamların tercih edilme oranları dönemlere göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin “Bugün en çok kullanılan makam olan hicaz, XVII. yüzyıl kaynaklarında ilk 10'a dahi girememiştir” (Meriç, 2012: 63). Makamlar konusundaki yapılan araştırmalarda bazı makamlar ile ilgili hiçbir açıklamanın bulunmaması ve ismi geçen bazı makamlar ile ilgili elde hiç örneğin olmaması veya bazı makamlarda bir ya da birkaç örneğin bulunması bu makamların tanımlanmasında ve anlaşılmasında zorluklar yaşanmasına sebep olmaktadır. Örneğin “XVII. yüzyıla ait kaynaklarda rastlanılan makam sayısı 117'dir. Toplam 2117 eser kaydı vardır. 2117 eser 65 değişik makama dağılmıştır. 117 makam içerisinde 52 tanesinin sadece adı verilmekte ve bu makamlara ilişkin eser kaydı bulunmamaktadır” (Meriç, 2012: 62). Durmaz (1991: 72) çalışmasında bugün ağırlıklı olarak kullanılan makamları, Hicaz, Nihavend, Hüzam, Uşşak, Kürdilihicazkâr olarak sıralamıştır. Alan çalışması sonucunda edindiğim enformasyonlara göre günümüzde İzmir'deki amatör geleneksel Türk sanat müziği korolarında en çok tercih edilen makamlar şunlardır: Hicaz, Kürdilihicazkâr, Nihavent, Rast, Muhayyer Kürdi (daha çok inici kürdi olarak kullanılan şekli), Hüzam, Segâh, Uşşak, Hüseyini, Bayati.

2.1.3.3. Usûl Dizgesi

Geleneksel Türk sanat müziğinde türü belirleyen bir diğer önemli öge tartımsal katman olan usûldür. Tarihsel süreç içerisinde îka, devir gibi isimlerle de kullanılan usûl/ düzum “zamanın belirli oranlar içinde sürelerle ayrılması, yani düzgün oranlı sürelerden düzenlenmiş kümeler, usûlde belli düzumlerden yapılan, kalıplaşmış ölçülerdir” (Ungay, 1981: 4-5). Sezgin'e göre usûl , “çeşitli düzumlerin birleşmesinden oluşan kuvvetli ve zayıf zamanların, bir kalıp halinde belirlenmesidir” (Aktaran Karaman, 2014: 464). İsmail Hakkı Özkan'ın (2006: 606) usûl tanımı da bu iki tanımla örtüşmektedir.

Yekta, usûlü “Melodiye tatbik edilen hareketlerin ve sayıların arasındaki ahenk” (1986: 95) şeklinde tanımlamıştır. “Kantemiroğlu ise usûlün tarifini şöyle yapmıştır: Usûl, musıkînin terazisi ve endazesidir (tartısı ve ölçüsü). Öyle ki usûl gücü ile nağmenin kafiyelenişinin, gerekenden fazla ya da eksik olmaması sağlanmalıdır” (Tura’dan aktaran Karaman, 2014: 465). Oransay (1976: 139) ise usûl için; “Usûl, tartımın boğuk (düm) ve açık (tek) seslerle geleneksel bir gerçekleştirilmesidir” ifadesini kullanmıştır.

“Osmanlı /Türk musıkîsi geleneğinde usûl kalıplarının üç temel müzikal işlevi vardı, hala da vardır. Bunlar ritmik formel ve pedagojik işlevlerdir. Her şeyden evvel usûl eserin başından sonuna dek aynen tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır ve eserin ritmik altyapısını teşkil eder” (Behar, 2014: 19).

Geleneksel Türk sanat müziğinde usûlün her bir vuruşu darb olarak adlandırılmaktadır¹⁸. “Bir usûlün meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve bir zayıf zamana gerek vardır. Bu bakımdan bir zamanlı usûl olmaz” (Özkan, 2006: 607). Usûlün vurulmasını ve akılda kalmasını kolaylaştırmak amacı ile darblar bir takım heceler ile ifade edilmişlerdir. Bunlar, düm, tek, te, tek-ka, ta-hek gibi hecelerdir. Bu hecelerden düm ve te darbları sağ elle sağ dize vurulurken tek, ka ve ke darbları ise sol dize vurulur. Ta-hek darbında ise ta hecesinde iki el birden kalkar, hek hecesinde iki el beraberce iki dize vurulur.

Arel ve Ezgi “Usûlleri daha önce olmadığı biçimde küçük-büyük usûller olarak sınıflandırmışlardır. Bununla birlikte sayısal olarak büyük ölçekli olan usûller yine sayısal anlamda küçük ölçekli usûllerin birleşimi sonucu oluştukları tezini geliştirmişlerdir” (Hatipoğlu ve Sağlam, 2013: 118).

Arel ve Ezgi’nin tezine göre geleneksel Türk sanat müziğinde usûller yapılarına göre basit ve bileşik olmak üzere ikiye ayrılırlar. İki veya daha fazla usûlün birleşmesi ile oluşan usûller birleşik, tek bir usûlden oluşan usûller ise basit usûllerdir. Bu nedenle nim sofyan ve semai usûlleri basit usûller statüsüne girmektedir. Nim sofyan ve semai

¹⁸ “Darb eskiden usûl anlamında da kullanılmıştır. Darb-ı fetih, Darb-ı Türki gibi” (Özkan, 2006: 606).

usûlleri haricindeki diğer usûller ise bileşik usûller olarak adlandırılmaktadır.

Geleneksel Türk sanat müziği de “kullanılışlarına göre; 2 zamanlı ‘Nim Sofyan’ usûlünden, 15 zamanlı ‘Raksan’ usûlüne kadar olan usûller küçük; 16 zamanlı ‘Çifte Düyek’ usûlünden 120 zamanlı ‘Zencîr’ usûlüne kadar olan usûller ise büyük usûller başlığı altında toplanmıştır” (Sezgin’den aktaran Karaman, 2014: 465).

Geleneksel Türk sanat müziği usûllerinin icrasında dikkat edilmesi gereken önemli bir etken de usûllerin mertebeleridir. “Mertebe, bir usûlün kalıbı bozulmadan değişik nota değerlerine uygulanmasıdır. Yani kullanılan birim zamanın değişmesidir. Usûllerde mertebe; canlılık, durgunluk gibi ifade değişikliğini ve bir kullanım farklılığını düzenler” (Ungay, 1981: 8). “Mesela: 3/8 lik, 3/4 lük, 3/2 lik hep aynı usûlü, yani semai usûlünü gösterdiği halde yürüklükler değişiktir. Birim sayısı küçüldükçe usûl ağırlaşır... Eski müzikçiler bir usûlün en yürük mertebesine Hafif-i Evvel, orta ağırlıkta olanına Hafif-i Sani ve en ağır mertebesine de Sakil derlerdi” (Özkan, 2006: 607).

2.1.3.4. Biçim ve Örgü

Geleneksel Türk sanat müziğinde “Hemen tüm biçimler kullanılmasına karşın, biçim, dolayısıyla bölüm anlayışından çok, bölme anlayışı esas alınmıştır. Örneğin: hane, teslim, terennüm, zemin nakarat, meyan-nakarat bölmeleri gibi” (Akdoğu, 1996: 269). “Geleneksel Türk sanat musıkîsinde en sık rastlanan biçim kavuştaklı biçim dediğimiz, arada bir yinelenen kesimi olan sıralama biçimidir” (Oransay, 1976: 140). Peşrev, saz semai gibi türler buna örnek olarak gösterilebilir. Bu türler dört hane bir teslimden oluşurlar.

Geleneksel Türk sanat müziği tek sesli bir türdür. “Örgü tek bir ezgisel çizgi olarak uzayıp gider. Bu çizgi kendi içinde söylem dediğimiz parçalara ayrılır. Konuşmadaki cümleler gibi her biri bir düşüncüyü dile getiren bu söylemler genellikle makamın çıktığı sesleriyle başlayıp biter, uzunlukları pek değişik olabilir” (Oransay, 1976: 141). “Ezgiler bezekli ve ezgiyi oluşturan motif, cümlecik ve cümleler usûl vuruşlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Bunun yanında ikili aralıklar yoğun olarak kullanılmıştır” (Akdoğu, 1996:269).

“Türlerin ayrılmasında önemli işlevi olan bir ikinci öge, tartım (usûl) ögesi kendini özellikle benzer türlerde belli eder” (Oransay, 1976: 141). Saz semailerinin bir, iki ve üçüncü hanelerinin aksak semai usûlü ile dördüncü hanelerin ise genellikle semai (usûl değişikliği farklı usûllerde de olabilmektedir) usûlü ile bestelenmesi, yürük semai türünün altı zamanlı yürük semai ya da sengin semai usûllerinden biri ile bestelenmesi, ağır semai türünün aksak semâi veya sengin semai usûlü ile bestelenmeleri türlerin ayrılmasındaki tartım ögesinin önemine örnek olarak verilebilir. Biçim bakımından aynı olan diğer özellikleri de benzerlik gösteren saz semaisi ve peşrev türleri birbirinden ayrı türlerdir. Saz semaisi dördüncü hanesinin semai usûlünde olması nedeniyle peşrevden ayrılır.

2.1.3.5. Seslendirme

Geleneksel Türk sanat müziğinde türlerin kendine özgü seslendirme özellikleri vardır. Fasilın aynı makamda olan eserlerden meydana gelmesi, belirli türlerin art arda gelerek sıra ile icra edilmesi (peşrev, kâr-beste, ağırsemai, yürük semai, şarkı, saz semai), temposunun ağırdan hızlıya doğru icra edilmesi bu özelliklere örnek olarak verilebilir. “Seslendirme sırasında sürekli yapılan glissando, trıl ve çarpma bu türü belirleyen seslendirme öğeleridir” (Akdoğan, 1996: 270).

Batı sanat müziğinde tek tip bir seslendirme anlayışını görmek mümkün iken, geleneksel Türk sanat müziğinde “iki ya da daha fazla sesin aynı ezgiyi aynı anda süsleyerek icra etmesi olarak da tanımlanan (Forney ve Machlis, 2007: 23) heterofonik icra anlayışını görmek mümkündür. Bu icra anlayışı geleneksel Türk sanat müziği için zenginlik olarak kabul edilirken Batı sanat müziğinde değerli edilmemekte hatta hata olarak değerlendirilmektedir. “Klâsik Türk müziğinde hanende ve sazendenin eserleri yorumlarken eserlere müdahale edebilmesi gibi bir gelenek vardır. Türk musikîsindeki heterofoniyi doğuran temel taşlardan biridir. Hatta bazı süslemeler zaman içerisinde eserin aslı olabilecek kadar benimsenmiş ve sevilmiştir” (Kardeş, 2013: 23).

Geleneksel Türk sanat müziğinde seslendirmede üslup ve tavır önemli bir yer tutar. “Özgünlük taşıyan anlatım biçimi” (Kardeş, 2013: 22) anlamına gelen üslubu Gazimihal, “Duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir

bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikîye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır” (Aktaran Kardeş, 2013: 22) olarak tanımlamıştır. “Üslup, tavır, yorum kelimeleri bizi makamsal müzik adına neyin çalınıp söylendiğinden çok, nasıl çalınıp söylendiği sorusu ile meşgul eder” (Şenalp, 2012: 71).

Tavır, “geleneksel sanat müziğinde seslendirme inceliklerini belirleyen üslup özellikleri olarak, genel bir yaklaşımı değil, derinlikli, öznel bir üslubu içermektedir” (Say’dan aktaran Kardeş, 2013: 23). “Alâeddin Yavaşça kendisi ile yapılan görüşmede, üslup ve tavrı koro ve solo icrâ bakımından birbirinden ayırarak üslubun toplu icrâlar için tavrın ise solo icrâlar için daha çok kullanıldığını ifade etmiştir” (Zeybek, 2013:6).

“Üslup ve tavır için, sanatkârın yeteneği, kaynağından kazandığı tecrübeleri ve göz önünde bulundurması gereken bazı sanatsal kurallar doğrultusunda, sanatkârın müzik kimliğini ortaya koyan, kendine özgü yaratıcı bir icra ve ifade tarzı oluşturmastır diyebiliriz” (Kardeş, 2013: 23). Seslendirmede kişinin hangi üsluba sahip olduğu önemli bir yer tutar. Geleneksel Türk sanat müziği ilgilileri tarafından üslup ve tavır ile ilgili klasik, hafız, gazelhan, radyo, piyasa, koro gibi nitelendirmeler belirli seslendirme anlayışlarının ürünüdür.

Geleneksel Türk sanat müziği sahip olduğu çalgılar ile de diğer müzik türlerinden ayrılır. Kemençe, tanbur, kanun, ud, ney, def, kudüm, daire, rebap (günümüzde icra eden kişi sayısı çok azdır) önemli çalgılarıdır.

Batı kökenli keman, viyola, kontrbas, viyolonsel, klarnet gibi çalgılar 19. yüzyıl itibari ile geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılmaya başlanmıştır. Ancak “Batı kökenli bu çalgılar Türk müziğinde sahip oldukları teknik kapasiteleri ile kullanılamamışlardır. Bu çalgıların kullanım sahası insanın ses genişliğine, görevi de insan sesine eşlik etmekle sınırlanmıştır” (Barut, 2003: 341- 344). Bu çalgıların kültürel olarak farklı anlamlandırılmaları neticesinde her iki müzik türü içerisinde farklı konumlarda bulunmaları doğaldır. Çünkü kendilerinden beklenen tını, çalım tekniği farklı olduğu gibi öğretim metodu da farklıdır. Geleneksel müziklerde batı sanat müziğindeki bazı standartlar da yoktur. Geleneksel Türk sanat müziği yaylı çalgıları için

notada yay işaretleri bulunmaz. Ayrıca Batı sanat müziğinde olduğu gibi “bir çalgıya özel dağar ve buna ilişkin bir gelenek oluşmamıştır” (Ersoy, 2012: 91).

2.2. Koro Kavramı ve İçeriği

Geleneksel Türk sanat müziğinde şeflerin, şeflik teknik ve becerilerini gösterdiği alan korolardır. Bu sebeple geleneksel Türk sanat müziğinde koro kavramına geçmeden önce genel olarak bir koro tanımlaması ve sınıflandırması yapmak, konumuz olan ‘amatör koro’ olarak nitelendirdiğimiz koroları ve bu koroların yapısını anlamamıza yardımcı olacaktır.

“En geniş anlamıyla koro hep birlikte seslenen, konuşan, ezgi ve şarkı söyleyen insan topluluğudur” (Uçan, 2001: 12).

Yunanca ‘Khoros’, Latince ‘Chorus’, İtalyanca ‘Coro’ sözcükleriyle ifade edilen ve günümüzde ‘koro’ olarak yerleşen bu terim, tek ve çok sesli müzik yapıtlarını seslendirmek üzere bir araya gelen belirli sayıdaki seslendirici-yorumcu topluluğu anlamında kullanılmaktadır. Bu topluluğun söylediği söz, şarkı ve seslendirdiği vokal müziğe koro denir. (Çevik, 2014: 12)

2.2.1. Koroların Sınıflandırılması

Bu çalışmada inceleme alanım olan İzmir’deki geleneksel Türk sanat müziği koroları Çevik’in (2014: 14) sınıflandırması referans alınarak sınıflandırılacaktır. İnceleme alanım olan koroları oluşturan üyelerin kadın ve erkekten oluşması sebebi ile bu korolar karma korolar (iki adet kadınlar korusu istisna olarak karşımıza çıkmaktadır) sınıflamasında yer almaktadır. Çevik’in seslendirdikleri müzik türlerine göre koro sınıflamasını baz alarak bir sınıflama yapmamız gerekirse bu koroları geleneksel Türk sanat müziği koroları olarak isimlendirebiliriz. Çevik’in yaş grupları ölçütü olarak alınarak yaptığı sınıflandırmaya göre bir ayrıma gidersek bu koroların (az sayıda gençlik korusu olmakla birlikte) çoğu yetişkin koroları sınıfına girmektedir. Çevik’in kuruluş amaçlarına göre yaptığı sınıflamaya göre ise bu koroları oluşturan üyelerin çoğunluğunun amatör olması sebebi ile bu korolar amatör korolar kategorisine girmektedir.

2.2.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Koro

Geleneksel Türk sanat müziği koroları; makamsal, tek sesli, kendine has türleri olan geleneksel Türk sanat müziği repertuarını, ağırlıklı olarak geleneksel Türk sanat müziği çalgılarını kullanarak, geleneksel Türk sanat müziği üslup özelliklerine uygun bir şekilde seslendirmek üzere bir araya gelmiş insan topluluğudur.

Geleneksel Türk müziğinde Batı sanat müziğindeki gibi bir koro oluşumundan 20. yüzyıla kadar bahsetmek pek mümkün değildir. Geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanması bölümünde bahsettiğimiz geleneksel Türk sanat müziğinin meşruiyetini yeniden kazanma stratejilerinden biri de gelenekte olmayan koro ve şef gibi unsurların müziğimize kazandırılmasıdır. Öztüfekçi (2006: 22) konser salonlu, programlı, smokinli, fraklı, sahneli, şefli icra düzeninin 20. yüzyıl ürünü olduğunu, bu düzenin 19. yüzyılda geleneksel Türk sanat müziğinin sürüklendiği meşruiyet krizinden kurtulmak ve Batı müziğinin yarattığı “çağdaş” “uygar” ya da “ciddi” müzik çağrışımlarına ortak olmak ve bundan yararlanmak amacıyla gerçekleştirildiğini belirtmiştir.

Geleneksel Türk sanat müziğinde koro kavramının tarihçesini toplu bir icra olması bakımından Enderun'da kurulan ilk fasıl heyetlerine, Mevlevi tekkelerindeki Mevlevi ayinlerini seslendiren mutriplere dayandıranlar olduğu gibi geleneksel Türk sanat müziğinde koronun olmadığını dolayısıyla koral icranın geleneksel Türk sanat müziğine uygun olmadığını düşününler de mevcuttur.

“Dilimize 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde Mızıka-i Hümayun'daki İtalyan müzikçiler yoluyla girdiği kabul edilen” (Say, 2005: 307) koro teriminin yerine geleneksel Türk sanat müziği seslendiren bazı şefler, topluluk terimini tercih etmektedirler. Oysa “koro, tek tek değil de, topluca şarkı söylemek için oluşturulan topluluk şeklinde de tanımlanmaktadır” (Apaydın'dan aktaran Uslu, 2013: 121). Bu nedenle koro ve topluluk terimleri birbirinden farklı anlamlar ifade etmez.

“Osmanlılar Devri'nde saraylarda, zengin konaklarında ve bazı mesire yerlerinde icra edilen fasıllar ve benzeri toplu çalıp söylenerek oluşturulan topluluklar, günümüzdeki Türk sanat müziği korolarının ilk nüveleridir” (Emnalar, 1992: 20).

Görüşme yaptığım şeflerden bazıları geleneksel Türk sanat müziğinde koro kavramına geçiş öncesinde bazı toplulukların varlığına işaret etmişlerdir. Yüksel, yaptığım görüşmede geleneğimizde toplu okumak anlamına gelen *cumhur* ilahilerin varlığından söz etmiş ve Mevlevi ayinlerinin başlangıcından itibaren toplu okumanın geleneğimizde yeri olduğunu, Mesut Cemil Bey’den önce ince saz ve kaba saz diye adlandırılan toplu icra yapan toplulukların olduğunu belirtmiştir (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2015a).

2.2.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Toplu Programlar

2.2.3.1. Küme Faslı

“Kalabalık ses ve saz topluluğuna eskiden ‘Küme Faslı’ denirdi. Osmanlı saraylarında müzik icra eden topluluklara verilen isimdi” (Emnalar, 1992: 21). “Bu toplulukları karakteristiği, okuyuculara refakat eden mızraplı, yaylı, nefesli ve vurmali sazların çeşidi ile sayılarının mümkün olduğu kadar çoğaltılmasıdır” (Özalp, 2000: 222).

2.2.3.2. İncesaz Toplulukları

“On dokuzuncu yüzyılın ortalarında, şarkı formunun ön plana çıkması ve güfteleri kolay anlaşılır eserlerin çok miktarda bestelenmeye başlaması ile İstanbul’un çalgılı kahvehanelerinde yeni bir fasıl türü ortaya çıkmıştır. Bu incesaz toplulukları, küme faslındaki gibi çok kalabalık değillerdi” (Emnalar, 1992: 21). İncesaz takımları sadece kalabalık olmayışıyla değil icra ettikleri tür tercihleri ile de küme faslından ayrılırlar. İncesaz toplulukları kâr gibi uzun soluklu türlere yer vermezlerdi. “Programlarını da, peşrev, beste, ağır semai, çeşitli usûllerde şarkılar, yürük semai ve saz semaisi teşkil ederdi” (Emnalar, 1992: 21). “Eserlerin önemli bir bölümünü başta ağır aksak usûl ü olmak üzere küçük usûllerle bestelenmiş şarkılar teşkil ederdi” (Özalp, 2002: 222).

2.2.3.3. Kabasaz Takımları

“Osmanlı İmparatorluğu zamanında, halkın eğlence ve musıkî zevkine hitap eden bu topluluklar, köçekçe ve tavşanca denilen iki musıkî formunu irca ederler, çeşitli oyun havaları çalarlardı” (Emnalar, 1992: 21). “Oyun koldaşı da denilen Kabasaz Takımları’nın değişmez sazı bir ya da iki lavta, bir kemençe, bazen bir zurna, bir def ya da nakkareden ibaretti” (Özalp, 2002: 228).

2.2.3.4. Klasik Koro

“Mesut Cemil, 1937’de Türk Müziği korosu olarak, ünison erkekler korosunu kurup ünlü ‘klasik eserler’ plaklarını yayınlamış, 1938 yılında da Ankara Radyosu’nda Türk Müziği şefi olarak görev almıştır” (Aktaran Karakaya ve Yiğit, 2010: 31). Türkiye radyolarındaki ilk düzenli koro “Tarihi Türk Musıkîsi Ünison Erkek Korosu” olarak kabul edilmektedir. “1950 yılında yeni İstanbul Radyosu hizmete girdikten sonra Mesut Cemil İstanbul’a nakledilmiş ve oradaki koroyu yönetmiş, Ankara Radyosu’ndaki eski koronun yönetimi Ruşen Ferit Kam’a verilmiştir” (Özalp, 2002: 228). Bu zaman diliminden günümüze gelinceye kadar TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesinde kurulan (Devlet Klasik Türk Musıkîsi Koroları) geleneksel Türk sanat müziği korolarını bu çerçevede düşünmek mümkündür. Ayrıca “1980’li ve 1990’lı yıllara baktığımızda başta Türkiye’nin büyük kentleri olmak üzere giderek günümüzde küçük kentleri de kuşatacak biçimde birçok ilde toplumdaki tüm kitlelerin müzik kültürüne, beğenisine, geleneğine yanıt veren gerek amatör gerek profesyonel korolar kuruldu” (Coşkun, 2007: 14).

Bu tez konusunun inceleme alanının amatör korolarda görev yapan şefler olması sebebi ile öncelikle amatör korolar hakkında bilgi vermemiz yerinde olacaktır. Gözen de Çevik gibi doktora tezinde koroları “Amaçları Bakımından Farklı Yapılanmış Korolar” başlığı adı altında profesyonel, amatör ve eğitim koroları olmak üzere üçe ayırmıştır (Gözen, 2010: 28). Emnalar ise (1997: 23) günümüzde faaliyet gösteren geleneksel Türk sanat müziği korolarını nitelikleri bakımından profesyonel, yarı profesyonel ve amatör olmak üzere üçe ayırmıştır. Emnalar’ın yarı profesyonel korolar tanımlaması Gözen’in eğitim koroları sınıflandırmasıyla örtüşmektedir. Bu nedenle ben, çalışmamda

koro sınıflandırmasını profesyonel, yarı profesyonel ve amatör olmak üzere üç grupta incelemeyi uygun gördüm.

2.2.4. Amaçları Bakımından Farklı Yapılandırılmış Korolar

2.2.4.1. Profesyonel Korolar

“Koroyu teşkil eden elemanları profesyonel sanatçılı korolardır” (Emnalar, 1997: 23). Bu grupta TRT koroları ve Kültür Bakanlığı’nın bünyesinde bulunan Devlet Klasik Türk Sanat Müziği ve Devlet Türk Halk Müziği korusu isimleri ile faaliyetlerini sürdüren koroları örnek vermek mümkündür. “Türkiye radyolarında TSM dalındaki korolar klasik koro, tasavvuf korusu, klasik erkekler topluluğu, beraber ve solo şarkılar, kadınlar topluluğu, erkekler topluluğu, karma faslı, şarkılar ve oyun havaları isimleri ile koro faaliyetlerini sürdürmektedirler” (Emnalar, 1997: 23). Kültür Bakanlığı’na bağlı profesyonel konumdaki devlet korolarından geleneksel Türk sanat müziği icra eden korolara örnek vermemiz gerekirse bunlar: Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korusu, Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korusu, Bursa Devlet Klasik Türk Müziği Korusu, Diyarbakır Devlet Klasik Türk Müziği Korusu, Elazığ Devlet Klasik Türk Müziği Korusu, Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korusu, Mersin Devlet Klasik Türk Müziği Korusu’dur. “Türkiye radyolarında ise Ankara, İstanbul, İzmir ve Erzurum radyolarında THM ve TSM koroları bulunmaktadır” (Emnalar, 1997: 23).

2.2.4.2. Yarı profesyonel korolar

Bu bölümde, konservatuvar ve belediyelerin icra heyetleri bulunur. Bu koroların elemanlarının bir kısmı amatör bir kısmı profesyoneldir. Yine bazı konservatuvar korolarının elemanları içinde profesyonel düzeye ulaşmış elemanlar bulunur. Ancak bunlar, kurumlarının korolarında amatörce görev yapabilirler (Emnalar, 1992: 23). Bu korolara İzmir’de bulunan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkîsi Konservatuvarı Klasik Türk Müziği İcra Heyeti’ni örnek gösterebiliriz.

2.2.4.3. Amatör Korolar

Amatör korolar ile ilgili yapılan tanımlamalardaki ortak özellik bu koroların maddi bir menfaat elde etmek için değil zevk, müzik yeteneğini geliştirmek, sosyalleşmek gibi çeşitli sebeplerden dolayı bu işi yapmalarıdır. “Bu yapıda kurulmuş korolar, farklı meslek sahibi kişilerden de oluşabilir. Koro üyelerini yetenekli müzikseverlerden oluşturan korolardır. Bu korolar müzik okulu gibidir” (Gözen, 2010: 28). “Türk müziği amatör koroları içinde, okul müzik konulu derneklerin koroları, resmi ve özel kurumlara ait korolarla, üniversite korolarını sayabiliriz” (Emnalar, 1992: 23). Buna günümüzde belediyelerin, halk eğitim merkezlerinin, sivil toplum örgütlerinin, üniversitelerin, kısacası resmi ve özel kurumların bünyesinde bulunan birçok amatör geleneksel Türk sanat müziği korolarını örnek gösterebiliriz.

Her ne kadar birçok amatör koroda sazandeler içerisinde profesyonel olanlar bulunsun da ve şeflerin çoğu profesyonel olsa da burada eserleri icra eden koro üyelerinin amatör olması sebebi ile ben de inceleme alanım olan bu koroları amatör geleneksel Türk sanat müziği koroları olarak nitelendirmeyi uygun buldum. Ayrıca bu tanımlama, alan araştırması yaptığım koro üyelerinin ve şeflerinin, korolarını ‘amatör’ diye nitelendirmeleri, araştırılan grubun kendini tanımlama biçimi ile de örtüşmektedir.

Bugün İzmir’de yer alan amatör geleneksel Türk sanat müziği koroları ile ilgili bilgi vermeye geçmeden önce İzmir’de bulunmuş ve geleneksel Türk sanat müziği açısından çok değerli kabul edilen birçok bestekâr, solist, ses sanatkârı, saz sanatkârı, şef, müzik bilimcinin geleneksel Türk sanat müziğine ve bu alandaki *kültürel sermayenin* geliştirilmesine ve aktarılmasına katkıda bulunduklarını belirtmekte yarar görüyorum. Tanburi Ali Efendi, Neyzen Emin Dede, Santo Şikâri Efendi, Rakım Elkutlu, Reşat Aysu, Avni Anıl, Yusuf Nalkesen, Dr. Ayhan Sökmen, Dr. Suphi Ezgi, Necdet Tokatlıoğlu, Nevzat Güyer, Aziz Efendi, Sadi Hoşses, Ekrem Güyer, Yılmaz Yüksel, Akın Özkan ve Nursal Ünsal Birtok gibi isimler bugün İzmir’de bulunan geleneksel Türk sanat müziği atmosferinin oluşmasına zemin hazırlamış isimlerden bazılarıdır.

“İzmir’deki ilk amatör geleneksel Türk sanat müziği korosunu Dr.Ayhan Sökmen kurmuştur” (Web 2). Sökmen ayrıca İzmir müzik yaşamına katkıda bulunan birçok kişinin yetişmesine vesile olan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikîsi Konservatuvarı’nın ve Sökmen Müzik Merkezi’nin kurucularındandır.

Şeflerle yapılan görüşmelere göre İzmir’de bugüne kadar en çok koro yöneten kişi Nursal Ünsal Birtok’tır. Görüşme yaptığım şeflerden Dilek Şafak Çakar, Ünsal’ın birçok öğrencisinin, ya kendisi gibi devlet konservatuvarında öğretim görevlisi ya da TRT ve devlet korolarında sanatkâr olarak görev yaptığını belirtmiştir.

Görüşme yaptığım şeflere göre 1986 yılında kurulan İzmir Büyükşehir Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu’nun ilk şeflerinin Yılmaz Yüksel ve Sadi Hoşses gibi “usta sanatkârlar” olmaları şefliğe saygınlık ve ciddiyet getirmiştir.

Günümüze gelindiğinde İzmir’de başta İzmir Büyükşehir Belediyesi olmak üzere diğer ilçe belediyelerin amatör geleneksel Türk sanat müziği korosu kurma konusuna çok önem verdiklerini söylemek mümkündür. 2016 yılı itibari ile İzmir’de, Bornova Belediyesi bünyesinde iki diğer ilçelerde birer tane olmak üzere belediyeler bünyesinde toplam yirmi üç tane amatör geleneksel Türk sanat müziği korosu bulunmaktadır. Belediyeler Türk sanat müziği korolarının kurulmasına çok önem vermekte hatta bazı belediyeler şeflerin isimlerini sokaklara vermektedir. “1987 yılında İzmir Büyükşehir Belediyesi Türk Sanat Müziği koro şefi olan Sadi Hoşses’in isminin Karşıyaka Belediyesi tarafından bir sokağa verilmesi ve büstünün dikilmesi” (Web 3) buna güzel bir örnektir. İzmir ili içerisinde bazı şeflerin isimlerinin korolara verildiğini görmek mümkündür. Dr. Ayhan Sökmen Türk Sanat Müziği Korosu, Dr. Mustafa Bilgiç Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Derneği Türk Sanat Müziği Korosu, Alev Engin Abaylı Korosu, Sadi Hoşses Musikîsi Derneği bunlardan bazılarıdır.

İzmir il sınırları içinde yer alan amatör geleneksel Türk sanat müziği korolarının sayısı 2006 yılı itibariyle Fatih Çoşkun’un tespit ettiği kadarı ile yüz dört tanedir. Her gün koroların sayısında artış gözlemlenmektedir. Bu artışta, İzmir’de bulunan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikîsi Konservatuvarı’ndan mezun olan ve bu işten kazanç sağlamak isteyen kişilere şef ve sazende olarak koroların istihdam sağlaması, koroların

konservatuvara hazırlanan öğrencilere alana yatkınlık ve repertuar kazandırması, belediyeler ve halk eğitim merkezleri, üniversiteler ve çeşitli derneklerde koroya katılım için bir ücret alınmaması, kurumların koroları reklam, tanıtım ve sosyal faaliyet göstergesi olarak görmesi, insanların sosyalleşmesine olanak sağlaması, şeflik yapabilmek için standartlaşmış kriterlerin bulunmaması, davet edilen konuk sanatçılar ile belediyenin prestijini arttırması gibi sebepler rol oynamaktadır. Benim tespit ettiğim korolar, 2016 yılı itibari ile 208 tanedir. Bu da bize alandaki *kültürel sermayenin* edinilmesinde koroların çok önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. 2016 yılı itibari ile İzmir ili içerisinde tespit ettiğim koroların isimleri aşağıdaki gibidir:

Koroların listesi:

1. Alaçatı Türk Sanat Müziği Korusu
2. Alev Engin Abaylı Korusu
3. Aliğa Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
4. Alsancak Gelincik Korusu
5. Alsancak Musıkî Cemiyeti
6. Akhisarlılar Kültür ve Dayanışma Derneği Türk Sanat Müziği Korusu
7. Aşkefza Türk Sanat Müziği Korusu
8. Aşıyan Korusu
9. Atatürkçü Düşünce Derneği Bornova Şubesi Türk Sanat Müziği Korusu
10. Atatürkçü Düşünce Derneği Buca Şubesi Türk Sanat Müziği Korusu
11. Atatürkçü Düşünce Derneği Gaziemir Korusu
12. Atatürkçü Düşünce Derneği Karşıyaka Şubesi Türk Sanat Müziği Korusu
13. Atatürkçü Düşünce Derneği Konak Şubesi Türk Sanat Müziği Korusu
14. Ayhan Sökmen Korusu
15. Balçova Belediyesi Sanat Müziği Korusu
16. Balçova Halk Eğitim Türk Sanat Müziği Korusu
17. Bayındır Belediyesi Türk Müziği Korusu
18. Bayraklı Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
19. Bayraklı Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
20. Bası-Sen Türk Sanat Müziği Korusu
21. Bergama Belediyesi Konservatuarı Türk Sanat Müziği Korusu
22. Bergama Korusu
23. Bergsav Korusu
24. BESEM (Beden Eğitimi Öğretmenleri) Korusu
25. Bornova Atatürkçü Düşünce Derneği Sanat Müziği Korusu
26. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
27. Bornova Belediyesi Çamdibi Türk Sanat Müziği Korusu
28. Bornova Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
29. Bostanlılılar Dayanışma, Yardımlaşma, Kültür, Sanat Derneği

30. Bozyaka SSK Hastane Korosu
31. Buca Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu
32. Buca Halk Eğitim Merkezi Korosu
33. Buca Kültür Sanat Grubu Türk Müziği Topluluğu
34. Bükülmezler Vakfı Türk Sanat Müziği Korosu
35. Canfezâ Türk Sanat Musıkîsi Topluluğu
36. C.E.K.S.H Yeşilyurt Huzurevi Türk Sanat Müziği Korosu
37. CHP Kadınlar Kolu Korosu
38. Cumhuriyet Halk Partisi Karşıyaka Türk Sanat Müziği Korosu
39. Çağdaş Emekliler Korosu
40. Çandarlı Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu
41. Çeşme Belediyesi Korosu
42. Çeşme Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korosu
43. Çeşme Kültür Ve Sanat Derneği Türk Sanat Müziği Korosu
44. Çiğli Belediyesi Sanat Müziği Korosu
45. Çiğli Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korosu
46. Deçemko Ayşe Taş Türk Sanat Müziği Korosu
47. Dikili Belediyesi Türk Sanat Müziği Topluluğu
48. Dokuz Eylül Üniversitesi Türk Sanat Müziği Korosu
49. Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi ve Ticari İlimler Fakültesi Korosu
50. Dokuz Eylül Üniversitesi Sağlık, Kültür v Spor Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Korosu
51. Dokuz Eylül Üniversitesi - Mühendislik Mimarlık Fakültesi Türk Sanat Müziği Korosu
52. Dr. Kemal Tarım Dinlenme Evi Korosu
53. Dr. Mustafa Bilgiç Müziğimizi Araştırma ve Uygulama Derneği
54. Eçev Türk Sanat Müziği Korosu Konseri
55. Ege Türk Müziği Topluluğu (Bayraklı)
56. Ege Türk Müziği Topluluğu (Narlidere)
57. Ege Tıp Korosu
58. Egesem (Ege Üniversitesi Sürekli Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korosu
59. Ege Orman Vakfı Türk Sanat Müziği Korosu
60. Ege Üniversitesi Fen Fakültesi Türk Sanat Müziği Korosu
61. Ege Üniversitesi Türk Sanat Müziği Korosu
62. Ekonomi Üniversitesi Türk Sanat Müziği Kulübü Korosu
63. Elektrik Mühendisleri Odası Korosu
64. Esendere Musıkî Cemiyeti
65. E.Ü. Ziraat Fakültesi Türk Sanat Müziği
66. Ferahfeza Türk Müziği Hanımlar Topluluğu
67. Foça Belediyesi Korosu
68. Garanti Bankası Sanat Müziği Korosu
69. Gaziemir Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu
70. Gaziemir Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korosu
71. Gençlik Korosu
72. GESEM Türk Sanat Müziği Korosu
73. Gök Kuşağı Türk Müziği Dostlar Korosu

74. Gül Eda Türk Müziği Kadınlar Topluluğu”
75. Güler Çağdaş Derneği Sanat Müziği Korusu
76. Gümrük Türk Müziği Korusu
77. Gürçeşme Huzurevi Korusu
78. Güzelbahçe Atatürkçü Düşünce Derneği Korusu
79. Güzelbahçe Belediyesi'nin Türk Sanat Müziği Korusu
80. Güzelbahçe Musıkî Derneği Türk Sanat Müziği Korusu
81. Güzelyalı Kültür ve Sanat Derneği Türk Sanat Müziği Korusu/ Umut Korusu
82. Güzelyalı & Göztepe İyileştirme Platformu İmbat Fasil Grubu
83. Güzelyalı Sağlıklı Yaş Alma ve Dayanışma Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
84. Hatay Kültür Sanat Grubu Türk Sanat Müziği Korusu
85. Işık Acet Korusu
86. İletişim Fakültesi Personel Korusu
87. İMO İzmir Şubesi Türk Sanat Müziği Korusu Konseri
88. İş Bankası Emeklileri Türk Sanat Müziği Korusu
89. İzmir Atatürk ve Eğitim Hastanesi Türk Sanat Müziği Korusu
90. İzmir Atatürk Organize Sanayi Bölgesi Türk Sanat Müziği Korusu
91. İzmir Barosu Türk Sanat Müziği Korusu
92. İzmir Bostanlı Sanat Merkezi Kulübü Derneği Türk Sanat Müziği Topluluğu
93. İzmir Büyük Şehir Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
94. İzmir Cumhuriyet Türk Sanat Müziği topluluğu
95. İzmir Dış Hekimleri Odası Türk Sanat Müziği Korusu
96. İzmir Eczacı Odası Türk Sanat Müziği Korusu
97. İzmir ve Ege Gözlükçüler ve Optisyonlar Derneği Türk Sanat Müziği Korusu
98. İzmir İl Emniyet Müdürlüğü Korusu
99. İzmir Kültür ve Musıkî Derneği Korusu
100. İzmir Ekonomi Üniversitesi Türk Sanat Müziği Kulübü Korusu
101. İzmir Gaz Türk Sanat Müziği Korusu
102. İzmir Gümrük Müşavirleri Derneği Türk Sanat Müziği Korusu
103. İzmir Huzurevi Türk Sanat Müziği Korusu
104. İzmir İl Sağlık Müdürlüğü Türk Sanat Müziği Korusu
105. İzmir Maliye Spor Türk Sanat Müziği Korusu
106. İzmir Medical Park Türk Müziği Topluluğu
107. İzmir Musıkî Cemiyeti
108. İzmir Müzik Derneği (Akademisi) Türk Sanat Müziği Korusu
109. İzmir Orman Bölge Müdürlüğü Türk Sanat Müziği Korusu
110. İzmir Profesyonel Rehberler Korusu
111. İzmir Sanat Kültür İnceleme Tanıtım Derneği Türk Sanat Müziği Korusu
112. İzmir Sosyal ve Kültürel Tüm Anneler Derneği
113. İzmir Tabip Odası TSM Korusu
114. İzmir TRT Türk Sanat Müziği (TSM) Gençlik Korusu
115. İzmir Türk Sanat Müziği Korusu
116. İzmir Vergi Dairesi Başkanlığı TSM Korusu
117. İzmir YMMO Türk Sanat Müziği Korusu
118. İZSİAD (İzmir Sanayi ve İş Adamları Derneği) Türk Sanat Müziği Korusu
119. Karabağlar Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu

120. Karabağlar Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
121. Karacasu Vakfı Türk Sanat Müziği Korusu
122. Karsav Vakfı Sanat Müziği Gündüz Korusu
123. Karsav Vakfı Türk Müziği Gece Korusu
124. Karşıyaka Aktif Emekli Kadınlar Derneği Türk Sanat Müziği Korusu
125. Karşıyaka Belediyesi Sanat Müziği Korusu
126. Karşıyaka CHP İlçe Korusu
127. Karşıyaka Çeşme Durağı Fasıl Heyeti
128. Karşıyaka Emekli Öğretmenler Korusu
129. Karşıyaka Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
130. Karşıyaka İlçe Milli Eğitim Türk Sanat Müziği Korusu
131. Karşıyaka Müzik Severler Derneği Türk Sanat Müziği Korusu Gündüz
132. Karşıyaka Müzik Severler Derneği Türk Sanat Müziği Korusu Gece
133. Kathod Türk Sanat Müziği Korusu
134. Kemalpaşa Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
135. Kıbrıs Türk Kültür Derneği Sanat Müziği Korusu
136. Kredi Yurtlar Kurumu (KYK) Bornova Yurdu Türk Sanat Müziği Korusu
137. Kiraz Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
138. Konak Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
139. Konak Doğum Hastanesi Türk Sanat Müziği Korusu
140. Konak İlçe Milli Eğitim Öğretmenler Korusu
141. Konak Maliyeciler Korusu
142. Makine Mühendisleri Odası Sanat Müziği Korusu
143. Mavi şehir Geleneksel Türk Sanat Müziği Yasatma ve Uygulama Derneği
144. Mavişehir Türk Sanat Müziği Platformu Derneği Korusu
145. Mavişehir Koruma ve Güzelleştirme Derneği Korusu
146. Mavisehir Kültür ve Sanat Derneği Korusu
147. Menemen Halk Eğitim Merkezi Korusu
148. Menemen Kültür ve Halk Oyunları Gençlik Spor Kulübü Derneği Türk Sanat Müziği Korusu
149. Mimarlar Odası Korusu
150. Mordoğan Belediyesi Korusu
151. Mülkiyeliler Korusu
152. Narlıdere Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
153. Narlıdere Huzurevi Türk Sanat Müziği Korusu
154. Nağmeder Türk Sanat Müziği Korusu
155. Nazende Fasıl Korusu
156. Neva Musıkî Derneği
157. Ödemiş Belediyesi Sanat Müziği Korusu
158. Ödemiş Esnaf Kefaret Kooperatifi Korusu
159. Ödemiş Sanat Severler Derneği Korusu
160. Ödemiş Halk Eğitim Merkezi Ve Akşam Sanat Okulu Türk Sanat Müziği Korusu
161. Pektim Korusu
162. Rakım Elkutlu İzmir Musıkî Derneği TSM Korusu
163. Reşadiye 2000 Korusu
164. Saba Müzik Evi Topluluğu

165. Sadi Hoşses Musıkî Derneği
166. Seferihisar Belediyesi Sanat Müziği Korusu
167. Seferihisar Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
168. Selçuk Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
169. Selim Gönüldaş Kültür ve Sanat Derneği Türk Sanat Müziği
170. Selim Öztaş Musıkî Kulübü Korusu
171. Servet Önder Türk Sanat Müziği Korusu
172. Sevgi Korusu
173. Smyrna Türk Sanat Müziği Korusu
174. Sosyal Aktif Kadınlar Korusu
175. Suzidil Musıkî Topluluğu Türk Sanat Müziği Konseri
176. Suzidilara Türk Sanat Müziği Korusu (Güzelyalı)
177. Sultan-i Yegâh Klasik Türk Müziği Topluluğu
178. SSK Sanat Müziği Korusu
179. Tariş Korusu
180. TEMA Vakfı Türk Sanat Müziği Korusu
181. TEMAD Korusu
182. Tire Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
183. Tire Milli Eğitim Müdürlüğü Türk Sanat Müziği Öğretmenler Korusu
184. TMBOB Gıda Mühendisleri Odası Türk Sanat Müziği Korusu
185. TMBOB Ziraat Mühendisleri Odası Klasik Müziği Korusu
186. Torbalı Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu
187. Torbalı Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
188. Torbalı Türk Sanat Müziği Derneği
189. TSK İzmir Hava Eğitim Komutanlığı amatör TSM Korusu
190. Tuna Kültür ve Sanat Derneği Korusu –1
191. Tuna Kültür ve Sanat Derneği Türk Sanat Müziği Korusu-2,
192. TUSAŞ Türk Sanat Müziği Korusu
193. Tülov Türk Sanat Müziği Korusu
194. TÜPRAŞ Korusu
195. Türk Kadınlar Birliği Korusu Karşıyaka Şubesi Türk Sanat Müziği Gece Korusu
196. Türk Kadınlar Birliği Korusu Karşıyaka Şubesi Türk Sanat Müziği
197. Türk Müziğini Araştırma ve Uygulama Derneği
198. Türk Ticaret Bankası Emeklileri Yardımlaşma ve Dayanışma Korusu
199. Türk Müziği Besteci ve Söz Yazarları Topluluğu
200. TRT İzmir Radyosu Türk Sanat Müziği Gençlik Korusu
201. Trio Sanat Muhteşem Koro
202. Urla Belediyesi Sanat Müziği Korusu
203. Urla Halk Eğitim Merkezi Türk Sanat Müziği Korusu
204. Vatan Korusu
205. Yeşil Yurt Belediyesi Esnaf ve Sanatkârlar Derneği Korusu
206. Yunus Emre Kültür ve Sanat Derneği Korusu
207. YÜSEM Türk Müziği Topluluğu
208. Ziraat Mühendisleri Odası Korusu

2.3. Koro Şefi Tanımı

Bugüne kadar yapılan tanımlardan hareket ile ortak bir tanım yapmamız gerekirse, orkestranın birliğini, varlığını sürdürmesini, uyumunu sağlayan, eserleri bestekârın ürettiği anlayışa uygun, eserlerin üretildiği dönem ve türe özgü üslup anlayışını gözeterek, özgün bir şekilde yorumlayan, uyguladığı yöntem ve teknikler ile orkestrasında yorumu başarılı bir şekilde icra etmesini sağlayan kişidir.

Çevik (2014:164), koro şefini; “müziği öz ve biçim bakımından analiz ederek anlayan ve bu anlamı en iyi şekilde ifade etmeye yarayan yönetim tekniklerini, bilimsel ve sanatsal birikiminin desteğiyle kullanarak koroya aktaran kişidir” şeklinde tanımlamıştır. “Herhangi bir enstrümanı virtüöz seviyesinde çalan bir kişi tekniği ve müzik kültürü ile bir eseri yorumlarken nasıl o enstrümana bir canlılık ve güzellik getiriyorsa, bir koro şefi de korosuna bir yorum ve güzellik getirmek durumundadır” (Uslu, 2013: 122).

“Ortaçağ’dan 17.yy’a kadar gerçek anlamda orkestra şefi yoktur. Başlıca görevi birliği sağlamak olan şef, el veya kol hareketleriyle topluluğun genel temposunu korumaya çalışırdı. Aynı zamanda besteci de olan bu dönemin şefleri, bu işi ellerindeki kâğıt rulolar yardımıyla yaparlardı” (Khan’dan aktaran Yöndem, 2006:150). “Batıda gerçek anlamda koro ve orkestra yöneticiliği 18. yüzyılda bir meslek olarak gelişmeye başlamıştır. Margburg’lu müzisyen bir aileden olan J. Stamitz (1750- 1820), müzik tarihinde modern yönetim tekniğinin kurucusu olarak kabul edilir” (Uslu, 2013:122). “Bugünkü modern orkestra şefliği 19. yy.’da kişilik kazanmaya başlamıştır. İlk modern orkestra şefi olarak Carl Maria Von Weber (1786-1826) kabul edilmektedir” (Şatana, 2015: 40).

2.3.1. Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Şeflik

Geleneksel Türk sanat müziği literatüründe koro yönetimi ile ilgili öneri mahiyetinde birkaç kaynak yazılmış ise de üzerinde fikir birliğine varılmış, şeflik teknik ve becerilerini içeren bir standartlaşma henüz söz konusu değildir. Konservatuarlarda

geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili koro şefliği bölümünün olmaması, okutulan derslerin de yönetimden çok toplu çalıp söylemeye dayalı olması bu standartlaşma için ciddi bir çabanın olmadığını göstermektedir.

Günümüz geleneksel Türk sanat müziği şeflerini sosyolojik ve müzikolojik bir anlayışla anlamaya çalışan bu çalışmada Bourdieu'nün sosyoloji çalışmalarında dikkate alınması gerektiğini belirttiği “yapısal tarih” incelemesinden de yararlanılması konunun açıklığa kavuşması adına faydalı olacaktır. Bourdieu yapısal tarihi şöyle tanımlar: “İncelenen yapının birbirini izleyen bütün hâllerini, hem o yapıyı sürdürmek ve dönüştürmek için daha önce yapılmış mücadelelerin ürünü olarak, hem de o yapıyı oluşturan iktidar ilişkileri, gerilimler ve çelişkiler yoluyla buradan çıkan dönüşümlerin ilkesi olarak ortaya çıkaracak bir tarih” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 74).

Bourdieu'nün yapısal tarih incelemesini şefler için uygularsak, geleneksel Türk sanat müziğinde şefliğin ilk görülmeye başladığı zaman diliminden bu güne kadar olan geçen süreci değerlendirmemiz gerekir.

Geleneksel Türk sanat müziğinde koroların oluşmasında ve biçimlenmesinde 19. yüzyılda başlayan ve Cumhuriyet Dönemi'nden sonra da devam eden geleneksel Türk sanat müziğinin yaşadığı meşruiyet krizinin ve Batı sanat müziğinin yarattığı ‘çağdaş’ ‘uygar’ ya da ‘ciddi’ müzik çağrışımlarına ortak olmak ve bundan yararlanmak amacının etkili olduğunu daha önce belirtmiştim. “Batı orkestra konserlerinde olduğu gibi bir şef önderliğinde Türk müziği icralarının da yine Cumhuriyet'ten önce başlamış olduğunu belirtmek gerekir” (Behar, 1993: 122).

Görüşme yaptığım bazı şefler, geleneksel Türk sanat müziğinde şeften önce serhanendelerin fasıl gruplarını yönettiğini ve bir nevi şeflik yaptıklarını belirtmişlerdir. Serhanendeler “icra sırasında hangi eserin söyleneceğini, hangi esere nasıl ve ne zaman geçileceğini, elindeki zilli def ile yaptığı bazı küçük jestler, işaretler ve bazı hareketlerle gruptaki hanende ve sazandelere haber verir” (Web 4). Serhanendelerin bu görevleri ile şefin bazı görevlerinin örtüştüğünü düşünen bazı şefler şefliğin temelini serhanendelere dayandırsalar da görüşme yaptığım çoğu şef bu görüşte değildir. Bu görüşte olmayan şefler, serhanendeler ile şeflik arasında benzer görevler olsa da iki yapının birbirinden

farklı olduğunu belirtmişlerdir. Yapılan çalışmalarda da bu farklar ortaya konmuştur. “Zaman, mekân, sahne düzeni, icracı sayısı, kıyafet ve müziksel davranış açısından bakıldığında, tamamen farklı bir bağlamda işlerlikleri olduğu açıktır” (Öztüfekçi, 2006: 22). Öztüfekçi’nin yaptığı bu değerlendirmelere katılmakla birlikte serhanendelerin yönetmenliklerinde daha çok ritim, tempo, giriş ve bitirilerde etkin rol oynadıklarını, şeflerin görevlerinin sadece bunlarla sınırlı kalmadığını belirtmek isterim. Şeflerin, koronun uyumunu sağlamak, icra birliğini sağlamak, eserlerin hangi gürlükte ve nasıl bir oturtum ile icra edileceğini belirlemek gibi görevleri de vardır. Şefin ayakta olması, serhanendenin müzisyenler ile birlikte oturuyor olması sahne duruşu açısından da farklılık arz etmektedir. Ayrıca şef figürü ile birlikte sahne düzeni ve dekor anlayışı da geleneksel Türk sanat müziğinde önem kazanmıştır.

Geleneksel Türk müziğinde ilk koro yönetimi, Santuri Miralay Hilmi Bey’in Mızıka-i Hümayun bünyesinde kurulan Faslı Cedid heyetini elinde bagetle yönetmesiyle başlamıştır. 1908 yılında Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kurulan yaklaşık kırk kişilik bir geleneksel Türk sanat müziği topluluğunu bizzat kendisi yönetmiş ve son derece olumlu tepkilerle karşılanmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey’in kurduğu ve yönettiği bu topluluk, o zamanın en kalabalık topluluğu olması bakımından önemlidir. Geleneksel Türk müziği toplu icra tarihinde 1921 yılında, halka açık bir konserde, koronun önünde ayakta durarak ve elinde bagetle yönetim yapan ilk müzisyenin ise Ali Rıfat Çağatay olduğu bilinmektedir. Ali Rıfat Çağatay’ın yönetmiş olduğu bu koro, Kadıköy’de kurulan Şark Musıkî Cemiyeti korosudur. Ali Rıfat Çağatay, bu koroda geleneksel Türk sanat müziği sazlarına, Batı Müziği sazlarını da katarak yeni bir icra tarzı oluşturmuştur. Dârülelhan bünyesindeki bir toplu icrada Hoca Ziya Bey elinde bagetle koro yönetmiştir. Daha sonraları çeşitli müzik cemiyetlerinin çatısı altında bu koroların sayıları gittikçe çoğalmıştır. (Özer, 1995: 43-44)

Yaptığım literatür taramasında bazı geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik müessesinin olmadığını düşündükleri bilgisine ulaştım. Kırk iki yıllık şef olan Süheyla Altmışdört’ün, Şenalp (2012: 38) ile yaptığı görüşmede geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik müessesesinin olmadığını belirtmesi, Ahmet Özhan’ın, Zeybek (2013: 25) ile yaptığı görüşmede, şefliğin koral müzik icabı olduğunu bizim müziğimizde olmadığını söyleyip, Batı müziğindeki şeflikle ile bizim

müziğimizdeki şeflik arasında benzerlik olmadığını belirtmesi bu yönde düşünen şeflere örnek niteliğindedir.

Görüşme yaptığım bazı şefler de geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik müessesinin olmadığını düşünmektedir. Bu sebeple görüşme kişilerimin büyük bir kısmı Batı sanat müziğinde şef kavramının kullanılmasını, geleneksel Türk sanat müziğinde ise “yöneten” ya da “hazırlayan ve yöneten” kavramının kullanılmasının daha doğru olduğunu belirtmiştir. Yöneten kavramını klasik anlayıştaki şefler daha çok tercih etmektedir.

Görüşme yaptığım şefler, geleneksel Türk sanat müziğindeki şefliğin daha çok “hocalık” yönüne vurgu yapmaktadırlar. Şeflere göre geleneksel Türk sanat müziğinde şeflerin en önemli görevi “geleneği doğru olarak aktarmaktır”. “Geleneği doğru aktarma”; “baskıların sağlam olması”, eserin notaya göre ve klasik ekolün temsilcilerinin icralarına benzer şekilde icra edilmesi, eserlerin geleneksel Türk sanat müziği üslûp ve tavrı ile (klasik üslup ile) ve geleneksel sazlar ile icra edilmesini içerir. Şeflerin, gelenek neticesinde öğrendiği ya da edindiği beceriler *kültürel sermayeye* işaret eder. Şefler, geleneksel Türk sanat müziğine “ulvî”, “sanatsal”, “gerçek müziğimiz” gibi değerler atfetmektedirler. Şeflerin bu müzik ile ilgili sahip olduğu sanatsal ve geleneksel her türlü manevi değer *kültürel sermayenin* kapsamı içinde yer alır. Şeflere göre köklü bir müzik olan geleneksel Türk sanat müziğine şeflik müessesisi artı değerler katmıştır.

Yaptığım görüşmelerde de şefler, geleneksel Türk sanat müziğindeki şeflik ile Batı sanat müziğindeki şefliğin aynı anlamda olmadığını fikir birliğine varmışlardır. Ancak hangisinin hangisinden üstün, zor ya da kapsamlı olduğu konusunda farklı görüşler belirtilmiştir. Görüşmelerden alınan cevaplara göre ağırlıklı olan görüş, her iki müzik türüne ait şefliğin kendi alanlarına has icra özellikleri ve icra zorluğu olması sebebi ile herhangi birinin diğerinden üstün ya da aşağıda olmadığıdır. Yüksel’in “Batı sanat müziğindeki şeflik ile Türk Musıkî sanatındaki şeflik aynı değildir. Ama bu durum şefi ne üste çıkarır ne de yönetmenin altında olduğunu gösterir. İkisini aynı düşünmemek lazım” (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2015b) ifadeleri

şef ile yönetenin aynı olmadığını ve birinin diğerinden üstün olmadığı görüşünde olan şefleri teyit eden güzel bir örnektir.

Görüşmeler sonunda edinilen enformasyonlara göre ağırlıklı olan ikinci sıradaki görüş, geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin görevlerinin Batı sanat müziği şeflerinden daha kapsamlı ve zor olduğudur. Bu şekilde düşünen şefler, geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin birçoğunda metronomu (tempoyu) ve nüansları belirtecek işaretlerin olmaması, hatta bazı perdelerin nasıl icra edileceğinin nota ile belirtilememesi sebebi ile geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin yüksek düzeyde bir *kültürel sermayeye* sahip olması gerektiğini belirtmişlerdir. Ayrıca bu görüşte olan şefler Batı müziğinde eserlerin üzerinde tempoyu ve nüansları belirten belirteçlerin olması sebebi ile Batı müziği şeflerinin görevlerinin daha kolay olduğunu belirtmişlerdir.

Sayıları az olmakla birlikte görüşme yaptığım bazı şefler Batı sanat müziği şeflerinin, görevinin daha kapsamlı ve zor olduğunu belirtmişlerdir. Batı müziği şeflerinin aynı anda birçok partiyi okuyabilmek, bu partileri ayrıntılı olarak bilmek zorunda olmaları, do, fa ve sol anahtarlarında yazılmış partları okuyabilmeleri bu işi zor kılan sebepler olarak görmektedirler.

Alan çalışmalarım sonucunda edindiğim enformasyona göre şeflerin, Mesut Cemil Bey'i geleneksel Türk sanat müziği şeflik müessesesinde çok önemli bir yere konumlandıklarını söylemek mümkündür. Mesut Cemil Bey özellikle klasik üslubu benimseyen şefler tarafından örnek alınması gereken bir şef olarak gösterilmektedir. Mesut Cemil Bey'in idare tarzı bu şefler tarafından örnek bir yönetim şekli olarak görülmektedir.

Şefin beğenisinin oluşmasında içinde yetiştiği toplumsal yapının etkisi büyüktür. Kişilerin sahip olduğu beğeniler sahip oldukları *kültürel sermayeler* neticesinde şekillenir. Beğenileri oluşturan yapı taşları *kültürel sermayeler*dir. Ayrıca içinde bulunduğu toplumsal sınıf, nasıl davranmaları gerektiğini ve mesleğini nasıl icra etmesi gerektiğini belirlemede önemli rol oynar. Şefler görüp gözlemledikleri, iletişim kurdukları şefler (geleneksel Türk sanat müziği seslendiricileri) ile içinde yetiştikleri

korolarda birtakım alışkanlıklar, zevk ve estetik tecrübesi edinirler. Bourdieu sosyolojisinde toplumsal uzam olarak adlandırılan zevk ve estetik beğenin de kazanıldığı bu yerde şeflerin sahip oldukları konumlar *sermayelerin* miktarı ile ilişkilidir. “Toplumsal uzam, ekonomik, toplumsal, kültürel ve sembolik sermayenin çeşitli elemanlarından ve habitusun kalıcı özelliklerinden oluşmaktadır. Toplumsal uzam, teorik olarak benzer toplumsal konumları paylaşan kişilerin benzer toplumsal ve hayat tarzı pratiklerine sahip olduğu uzamdır” (Aktaran Misci Kip 2010: 5).

Geleneksel Türk sanat müziğinde şeflerin koro yönteminde, eser öğretimi sırasında ve “sahne adabına uygun” diye nitelendirdikleri davranışlarındaki ortaklık toplumsal uzamdaki mesafe anlayışı ile ilgilidir. Bu da Bourdieu’nün, toplumsal uzam içerisinde bulunan “failler, gruplar veya kurumlar, bu uzamda birbirlerine yakın oldukları ölçüde müşterek özelliklere, uzak oldukları ölçüde ise daha az ortak noktalara sahiptirler” (Bourdieu, 2013: 194) görüşü ile örtüşür. Daha açık belirtmek gerekirse; bu durum toplumsal uzamda benzer konumda bulunan şeflerin benzer *habituslara* sahip olmalarına sebep olur. Bu da şeflerin benzer müziksel pratiklerde bulunmalarına, benzer sanat anlayışı içerisinde olmalarına, bazı ekolleri ya da üslupları tercih edip bazılarını kabul etmemelerine, benzer teknik ve becerilere sahip olmalarına, benzer bir jargon ve beden dili kullanmalarına zemin hazırlar. Farklı *habituslar* ise farklılaştırıcı etki yaratırlar. Yani farklı *habituslar*, şeflerin yukarıda belirttiğim parametrelerde farklılaşmalarına sebep olabilir.

Kendilerini Bourdieu’nün yüksek sanat olarak nitelendirdiği üst sınıfın ürettiği sanat kategorisine giren bir alanda faaliyet gösteren şefler, geleneksel Türk sanat müziği alanındaki bilgi, deneyimleri ile yüksek bir *kültürel sermayeye* sahip olduklarından dolayı geleneksel sanat müziği ilgilileri ve koro üyeleri tarafından toplumsal uzamda görece iyi bir yerde konumlanırlar. Toplumsal uzamda görece iyi bir yerde olan şeflerin bu konuma gelmeden önce alan ile ilgili mizaç ve eğilim kazanmalarında *habitusun* etkisi olduğunu görmekteyiz. Çelik’in (2005: 38- 39) de belirttiği gibi *habitus*, “kişinin içinde bulunduğu toplumsal ilişkiler ağı içerisinde farkında olmadan edinmiş olduğu alışkanlıkların toplamıdır. Belirli bir zevk ve estetik tecrübesi edinilirken bir sınıfın, ya da belirli bir sınıfsal ilişki ağının habitusu benimsenir”. Görüşme yaptığım şeflerden

Halil İbrahim Yüksel'in şefin koro üyelerine estetik beğeni ve zevk kazandırması ile ilgili aşağıdaki ifadeleri bu duruma örnek verilebilir.

Kayseri Belediye Konservatuvarının Klasik Türk Müziği Korosunda aldığım eğitim şefliği çok etkilemiştir. Topluluğu yöneten kişinin müzik zevki ne ise ister istemez öncelikle onun müzik zevki ile karşı karşıya geliyorsunuz. Ama ondan sonra bir yol ayrımına gelebilirsiniz. Eğer o müzik zevki sizi de etkiliyorsa devam ediyorsunuz. Siz farklı düşünüyorsanız başka yollara gidiyorsunuz. Mustafa Bozyelli hoca benim müzik zevkimin oluşmasına vesile oldu. Çok iyi bir hocadır. Onun müzik zevki: onun derken, biraz bencilce olarak söyleyeceğim ama haklı olarak Türk Müziği'nin zevki onda fazlasıyla vardı. O da bize intikal etti. (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2015a)

Yüksel'in belirttiği bu görüşleri, Bourdieu'nün beğeni ile ilgili saptamaları ile desteklemek mümkündür. “Beğeni, benzer tercihleri olanları birleştirir ve onları farklı beğenileri olanlardan ayırır” (Bourdieu'den aktaran Arun, 2010: 12). Beğeni onaylama işlevi görürken beğenmeme de ise ret işlevi görmektedir. Böylece şef adayı içerisinde yetiştiği koro şefi ve üyelerinin onayı ile birtakım beğenileri içselleştirir. Bourdieu'nün *kültürel sermaye* kavramı estetik tercihleri ve hayat tarzı farklılıklarını da içermektedir. Topluluğu yöneten kişinin zevki, beğenisi ile koro üyesinin zevki birleştirici ve ayırt edici bir özelliktir. “Bir sanat yapıtını anlamayı veya beğenmeyi/tiksinmeyi doğuran faktör, seyircinin habitusu ve sahip olduğu kültürel sermaye miktarıyla ilişkili olan, yapıtın taşıdığı kodlara hâkim olup olmamasıdır” (Karagül, 2014: 199). Yani bir şeyi beğenmek o şey ile ilgili bilgi sahibi olmak ve sıklıkla karşılaşmak ile mümkündür. Dolayısıyla şef sahip olduğu *kültürel sermaye* birikimini ve alanı anlamaya dönük kodları koro üyelerine aşlamayı başardığı sürece koro üyelerine kendi estetik beğenisini ve zevkini benimsetebilir. O zaman bazı koro üyelerince “uyutucu”, “ağır”, “anlamsız”, “uyuşuk” gibi pejoratif anlam taşıyan bazı eserler şefin etkisiyle koro üyelerince zevk alınan eserlere dönüşebilir. Böylece şef hem koronun devamını sağlar hem de istediği tarzda bir kültürlenmeyi gerçekleştirmiş olur. Görüşme yaptığım şeflerden bir tanesinin geleneksel Türk sanat müziğinin en önemli bestecilerinden olan Abdülkadir Meragi'nin ‘klasik’ eserlerden biri olarak nitelendirdiği “Amed nesimi subh-u dem” eserini korosuna ilk öğrettiğinde çok sert bir tepki ile karşılaştığını ancak bu tarz eserleri

seslendirdikçe sevdiklerini ve zamanla konserin bir bölümünü bu tarz eserlerinden oluşturduklarını belirtmesi, koro üyelerinin ‘klasik’ eserlerdeki kodlara hâkim olmaya başlaması ve sık sık karşılaşması ile zevk aldıklarını göstermektedir.

Görüşme yaptığım şeflerin tamamına yakını bir amatör koro geçmişine sahiptir. Şeflerin zevk ve beğenilerinin oluşmasında amatör korolarda edindikleri *kültürel sermayelerin* etkisinin çok büyük olduğunu belirtmeleri Bourdieu’nün “Aktörlerin seçimleri daha örtüktür, pratiktir ve yatkınlıklara dayanır; birikmiş sermaye ile geçmiş deneyimlerinden getirdikleri uygun yatkınlıklar arasındaki, mevcut fırsatlar ile eylemde bulundukları alanların kısıtlamaları arasındaki ilişkiyi yansıtır” (Aktaran Swartz, 2011: 114) görüşleri ile örtüşür.

Zevk, beğeni ve mizacın oluşmasında etken olan *habitus* aynı zamanda pratiklik duygusu da kazandırır. “Habitus, belli bir durumda yapılması gerekli olan şeye ilişkin bir tür pratiklik duygusudur. Sporda buna ‘oyunu okumak’ (duyumsamak) denir. Bu da aslında, oyunun o anki durumunda belirsiz olmakla birlikte mevcut olan, oyunun geleceğini önceleme sanatıdır” (Bourdieu, 2006: 45). Şeflerin habitüel durumuna örnek vermek gerekirse; solistin, koro üyelerinin ya da sazandelerin ne zaman hata yapacağını konserin seyri esnasında fark etmesi ve buna tam zamanında müdahale etmeyi bilmesi, izleyicinin ve koronun üyelerinin reaksiyonlarına göre gerekli jest ve mimikleri kullanması, başarılı bir performans sergileyebilmesi için konser anında ve öncesinde sarf ettiği bütün çaba “oyunu okuma” becerisinin gelişip gelişmemesi ile ilgilidir. Konser anında “oyunu okumaya” örnek vermek gerekirse, bir sazandenin taksiminin ne zaman biteceğini taksim sırasında anlayan şefin diğer sazandelere dem tutmaları yönünde direktif vermesidir. Bütün bunlar, şefler için habitüel bir durumdur. Konser öncesi ve konser anında üretilen stratejiler bilinçaltı ile ilgili bir durumdur. Şeflerin kazandığı bu “oyuna aşinalık”, izleyicinin reaksiyonlarına göre yapılacak müdahaleleri bilmesini sağlar. Şefler bu durumu “nabza göre şerbet vermek” olarak nitelendirmişlerdir.

Şeflerin habitüel durumlarından kaynaklanan birtakım tavır ve davranışları vardır. Harker’ın da dediği gibi “Bireyin alandaki konumu değiştiğinde habitus da

değişebilmektedir” (Aktaran Misci Kip 2010: 5). Geçmiş yaşantısında koro üyesi ya da sazende olan kişinin o zamanki davranış kalıpları ile şef olduğundaki davranış kalıpları değişmektedir. Örneğin daha önce sazende olan bir kişi şef sahneye geldiğinde ayağa kalkarken, şef olduğunda ise bütün saz sanatkârları onun önünde ayağa kalkmaktadır. Saz sanatkârı olduğunda saz sanatkârları ile ilk önce sahneye çıkan kişi koro şefi olduğunda en son sahneye çıkmaktadır. Joas ve Knöbl’in da belirttiği gibi: “Tüm alanlar (üretim, eğitim, eğlence, politika) kendi kuralları çerçevesinde kendi özel habituslarını oluştururlar. Böylece “bilim insanları, politikacılar, sporcular vb. konuşmaları, jestleri, sorunlara yaklaşım tarzları, yürüyüşleri gibi özel habituslarıyla ayırt edilebilirler” (Aktaran Kutay, 2012: 9). Şefler kendine ait *habitusları* ve davranışları ile sahnede hemen fark edilirler.

Yapılan çeşitli araştırmalarda bazı spor ve sanat dalları ile uğraşan kişilerin *habitusu* çözümlenmeye çalışılmış ve *habitusları* çerçevesinde ortak tavır ve düşünce tarzlarının olduğu sonucuna varılmıştır.¹⁹ Sanat müziği şeflerinin sınıfsal *habitusu* çerçevesinde sanat müziğinin “ciddi” olması dolayısıyla ciddi ve disiplinli olması bunun yanında nazik olması, Türkçeyi güzel, doğru (önceki kuşak şef ve geleneksel Türk sanat müziği sanatkârları gibi ‘İstanbul Türkçesi’ kullanması), eserin icrasına uygun bir şekilde beden dilini kullanması, usûlleri doğru vurması, gerek hanende ve sazende gerekse koro ve izleyiciler arasında iletişimi kuracak doğru jest ve mimikler yapması, sahnede bulunduğu süreç içerisinde şeflerin tabiri ile “sahne adabına” uygun davranışlar sergilemesi beklenir. Şefin sahneye ne zaman çıkacağı, sahneye geldiğinde izleyiciye nasıl selam vereceği, şef sahneye geldiğinde ayağa kalkan sazendelere nasıl oturmaları gerektiğini göstereceği, izleyicilerin beğenilerine nasıl cevap vereceği, konser bittiğinde nasıl davranması gerektiği, kendisine çiçek verildiğinde nasıl teşekkür edeceği, taksim yapacak sazendeye nasıl işaret vereceği gibi davranış kalıpları şefin içinde yetiştirdiği geleneksel Türk sanat müziği icracı ve şeflerinin (seslendiricilerinin) kültürel yapısının

¹⁹ Paulle, Van Heerikhuizen ve Emirbayer’e göre: “Tenisin sınıfsal habitusu çözümlenebilmekte –bu üst-orta sınıf sporunda o kadar ileri bir uygarlık seviyesi söz konusudur ki, rakipler hiç kavga etmezler veya yarattığı habitus çerçevesinde ‘snowboard sporunda erkekliğin aşırı dışavurumu’ incelenilmektedir” (Aktaran Kutay, 2012: 9).

bir yansımasıdır. Tabi bu bütün şeflerin aynı şekilde davrandığını göstermez. Ancak yine de geleneksel Türk sanat müziğine ait bu *habitus* kendini hissettirmeyi sürdürür.

Bourdieu bir oyunda (aland) oyuncunun (eyleyicinin) o alandaki özgül sermayenin dağılışına bağlı konumuna -bu aynı zamanda o alanda var olan güç ilişkilerindeki konumudur- göre izleyeceği üç strateji olduğunu belirtir. Bu stratejiler: koruma (muhafaza), takip etme (izleme) ve alt üst etme (bozguna uğratma, yıkma) stratejileridir. (Aktaran Karagül, 2014: 44)

Alan araştırmalarım sırasında, alanda daha eski olan deneyimli şeflerin daha çok koruma stratejileri ile konumlarını ve olan sanatsal anlayışını sürdürme çabasında olduklarını gözlemledim. Görüşmelerim sonucunda klasikçi/gelenekselci şeflerde bu durumun daha net görülebilir durumda olduğunu fark ettim. Bu koruma stratejisi bir eserin nasıl yorumlanması gerektiğinin belirlenmesinde, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, kimin gerçek anlamda şef olup olmayacağına dair karar vermeye dönük kriterlerin belirlenmesinde, kimin şeflik alanına girip kimin girmemesi gerektiğine dair yargılarda bulunmada etkili bir rol oynar.

Alana yeni giren şeflerde ise daha çok takip etme stratejileri görülür. Yeni şefler daha deneyimli olan şeflerden repertuar oluşturma, saz sanatkârlarının seçimi, koro ve solonun programdaki sayısal değeri, yönetim teknikleri konusunda yardım alırlar. Alanda konum elde etme açısından daha risksiz ve daha kolay kabul görmeyi sağlaması bakımından yeni şeflerin başlangıçta çok tercih ettiği bir durumdur. Yeni şef olmuş bir şefin onu şefliğe yönlendiren hocası gibi; “Evcara makamı amatör koroya başlangıçta öğretilmez. Daha kolay algılanabilen makamlar ile öğretmeye başlamak gerekir” şeklindeki düşüncesi alandaki takip stratejisine güzel bir örnektir.

“Alanda daha az sermayeye sahip olanlar, alt üst etme stratejilerine –sapkınlık stratejilerine– yönelirler. Bunlar genellikle alana yeni girenler ve gençlerdir. Alanın özgül sermayesine en az sahip olanlar oldukları için hâkim konumdakilerle karşı karşıya gelerek alanın meşruiyetini sorgulama cesareti gösterirler” (Kaya, 2000: 401). Bu şefler çalgı seçiminde, eser icrasında, bedensel davranışlarda ve repertuardaki süre gelen özelliklerde değişiklik yaparlar. Klasikçi şeflerin aksine daha popüler bir repertuar kullanırlar. Geleneksel çalgılara yer vermek ile birlikte klavye, gitar kullanıp eserin

temposunu daha hızlı çaldırırlar, popüler Türk sanat müziği eserlerinden oluşan repertuarlarının yanında farklı türdeki eserlere de yer verirler (halk müziği, arabesk, pop vb.). Bu stratejinin alanlarda yarattığı farklı *kültürel sermayeler* ileriki bölümlerde yeri geldikçe daha ayrıntılı olarak irdelenecektir. Bütün bu stratejiler farklı konumlarda yer alan şeflerin farklı sanatsal anlayışlarının oluşmasında etkindir.

“Alanda durmaksızın devam eden mücadeleler alanın yapısını dönüştüreceğinden dolayı alanın sınırlarını önceden belirlemek imkânsızdır” (Karagül, 2014: 45). Bourdieu’ye göre alanın sınırları, alanın etkilerinin bittiği noktada bulunur” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 85). Geleneksel Türk sanat müziği alanındaki değişiklikler geçmişten bu güne farklılık gösterirler. Bu değişiklikler şefliğe yansır. Alana yeni girmek isteyen şefler ile deneyim sahibi eski şefler arasındaki mücadeleyi anlamak, Karagül’ün (2014: 45) de belirttiği gibi “incelenen dönemde alanın özgül sermayesini (çıkarları) görebilmeyi de mümkün kılar”.

“Alanın sınırları meselesi alanın özerklik derecesiyle yakından ilişkilidir ve araştırma açısından kritik bir meseledir. Özerklik en genel tanımıyla bir alanın diğer alanlarla ilişkisine göre sahip olduğu yapısal durumdur” (Karagül, 2014: 45). Geleneksel Türk sanat müziğinde gelenekselci /klasikçi olan şeflerden “sanat sanat içindir” görüşüne sahip olan şeflerin geleneksel çalgıları kullanma isteği, eserleri klasik üslup ile önceki ekol usta müzisyenler gibi “dejenere etmeden” icra etme tercihleri, repertuarda “klasik eserler”, “sanatsal eserler” bulundurma istekleri, sahnede daha ciddi duruşları ve estetik bir şekilde sergiledikleri küçük el kol hareketi ve jest mimikler ile “koroyu avcuna alma” becerilerinin hepsi şeflerin alanın özerk olduklarına olan inancının etkisidir. “Bir alan ne kadar özerkse, o derece kendi özgün işleyiş yasasına sahiptir ve diğer alanların etkisine daha güçlü bir direnç gösterir” (Karagül, 2014: 45). Bu anlayışa göre sanat her şeyden arınmıştır. Bu direnç ve özgün anlayışı içeren *kültürel sermaye* biçimleri şeflerin alanda konum elde etmeleri, konumlarını sürdürmelerini ve kendilerini diğerlerinden ayırtmalarını sağlar. Nesnel bir ölçüte dayanmayan, kişisel beğenilere dayanan, akademik çalışmalarda ayrımı ifade etmeyecek, “yoz müzik”, “yozlaşmış bir icra” gibi tanımlamalar alanın özerklik anlayışına uygun şefler tarafından yapılan nitelendirmelerdir.

Devlet korosu şeflerinde olduğu gibi klasikçi şeflerde “Göze çarpan bir husus da (şef)le (solist) arasındaki ilişkidir. Toplu icra düzeninde (solist) (şef) le beraber el kol sallamaz, yâni kendi kendini idareye kalkışmaz. Bu, (şef) e en azından saygısızlık demektir” (Web 5).

Kültürel sermaye arasında farklılıklar ya da dağılım bireyin toplumsal konumu ile ilgili fikir vermesinde bize yardımcı olmaktadır. Göker’in (1998: 12) de belirttiği gibi Bourdieu, estetik bakış *habitusunun* maddi gereksinimlerden uzaklaşıldıkça şekillendiğini, dünyevi olandan, eylem alanından, yani “aşağıdan” ne kadar uzak olunursa gözlemin o kadar “saf” olacağını söylemektedir. “Sanat ve edebiyat alanı, ekonomik ve kültürel sermaye karşıtlığıyla kendi içinde farklılaşmıştır, daha ticarileşmiş sanat formları ile emsal tüketimi için öngörölmüş formlar karşı karşıya gelir” (Aktaran Swartz, 2011: 194). “O halde, alanlar iktidar alanındaki karşıt kutuplara yakınlıklarına göre çeşitlilik gösterir. Bir uçta, ekonomik sermayenin baskın olduğu ekonomi alanı bulunur. Karşı uçta, kültürel sermayenin merkezi etrafındaki sanatsal alan yer alır” (Aktaran Swartz, 2011: 194). Şefler ile yaptığım görüşmelerde “bu işin para için yapılamayacağı”, “gönöl işi” olduğunu, maddi amaçtan ziyade daha çok sosyal sorumluluk projelerinde yer aldıklarını belirterek bu alanda uzmanlaşmak için uzun süreli bir süreç ve gayret gerektiğini, bu işin ekonomik getirisi için yapılacak bir iş olmadığını ifade etmişlerdir. Yani görüşme yaptığım şefler, Bourdieu’nün da belirttiği gibi kendilerinin bulunduğu sanatsal alan ile ekonomik alanın arasına mesafe koymaktadırlar. Ancak Bourdieu’ye göre “Sanatçılara sağladığı saygınlık, prestij ya da ün gibi sembolik çıkarlar kısa vadede değilse bile, uzun vadede ekonomik kazancı da beraberinde getirir” (Karagöl, 2014: 45).

Görüşme yaptığım şefler, amatör koro şefinin besteciler ve varsa eserlerin bestelenişleri hakkında bilgi sahibi olmalarının koro üyeleri üzerinde hoş bir etki bıraktığını belirtmişlerdir. Altınköprü’nün görüşmemiz sırasında söyledikleri bu konuya güzel bir örnektir; “Ayhan Sökmen’in, Münir Nurettin Selçuk’a ayrı bir ilgisi vardı. Onunla ilgili anekdotları koroda hep anlatırdı. Münir Bey’in hemen hemen bütün eserlerini geçer, bu eserler hakkında bilgiler verirdi” (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

2.3.2. Kültürel Sermaye ve Habitus Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinin Repertuar Tercihleri

Geleneksel Türk sanat müziği alanında şeflerin seçimleri sahip oldukları veya bulunduğu konumla, o güne dek izledikleri *güzergâh* ve edindikleri yatkınlıklarla doğrudan ilgilidir. Bir şefin belirli eserleri programına alıp icra etmek ve ettirmek istemesi diğer eserlerden uzak durması veya kendine yakın görmemesi *habitus* uzamında işgal ettiği konumundan kaynaklanmaktadır.

Şefin donanımlı olması ve alana hâkimiyeti, iyi bir repertuar oluşturmada önemli etkenlerdendir. Buradan, şeflerin sıklıkla dile getirdiği “donanımlı olmak, alana hâkim olmak” sözlerinin bu alana ilişkin habitüel davranışları kazanmış olmak ve bu alanda kabul gören *kültürel sermaye*ye sahip olmak ile ilintilidir. Kendini klasikçi olarak tanımlayan şefler, jargon, üslup ve anlayış yönünden diğer şeflerden ayrı tutarlar. Bu şeflerin kendilerini diğer şeflerden ayırmalarını sağlayan önemli öğelerden biri de repertuar tercihleridir. Klasikçi (klasik üslubu benimseyen) şeflere göre iyi bir şef olmanın kıstaslarından biri geniş bir repertuara sahip olmaktır. Sahip olunan bu *kültürel sermayenin* niteliği de şeflerin sınıflandırılmasında önemli bir etkindir. Görüşme yaptığım şeflerden Halil Altınköprü’nün: “Şefin dağırı zayıfsa koronun karşısına temcit pilavı gibi hep aynı eserleri getirir. Artık iyi bir şefin “Gölgesinde Mevsimlerden”, “İnleyen Nağmelerden” çok ötelere gitmesi lazım” (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016) şeklindeki ifadesi diğer klasikçi şeflerin görüşleri ile örtüşür. Klasikçi şefler “klasik” eserlerden oluşan repertuara sahip olmayı öğrenilmesi gereken bir *sermaye* olarak kabul ederken, klasikçi şeflerin “piyasacı şef” olarak nitelendirdiği şefler, izleyici kitlesinin beğenisini kazanmış olan eserleri bilmeyi değerli bir *sermaye* biçimi olarak görürler.

“Piyasacı” şefler, bazı koro üyelerinin Osmanlıca kelimelerin ağırlıklı kullanıldığı “klasik” eserleri tercih etmemesinin sebebini, bu dile olan yabancılık ve buna bağlı olarak bu eserlerdeki kodları anlayamamak olduğunu ifade etmişlerdir. Çünkü bu bazı koro üyelerinin *kültürel sermayesinde* bu eserlerin dilini ve müziğini anlayacak, anlamlandıracak kodlar bulunmamaktadır. Bu tarz eserlerden oluşan eserleri

icra etmek ve öğrenmek zorunda bırakılmak, içerisindeki kodları çözecek *sermayeye* sahip olmayanlar için zevk vermeyen bir durumdur. Bu eserler bu kişiler tarafından “ağır”, “uyutucu” olarak nitelendirilmektedir. Bu durum yaptığım araştırmalarda koro üyelerinin koroyu bırakmasına ya da şefi değiştirmesine sebep olmaktadır²⁰. Bu da bazı şeflerin bu tarz eserleri repertuarlarına almaktan kaçınmalarına sebep olmaktadır. Görüşme yaptığım (kendisini klasikçi olmayan bir şef olarak tanımlayan) piyasacı bir şef bu durumu şöyle ifade etmektedir.

Ben, Dede Efendi yapmak istiyorum ama onlar zorlandıkları için bu repertuarı beğenmiyorlar. İcra etmenin zorluğu aşılabileceği bir sorun iken zorlanacakları için beğenmiyorlar. Yoksa zor olan eserler perdeler çalışarak başarılabilir. Beğenmedikleri zaman korom eksiliyor. ‘Bu repertuar geçilecek ise biz biraz ara vermeyi düşünüyoruz hocam. Size saygım sonsuz’ gibi sözler söyleyip tavır alıyorlar. (İsmi vermek istemeyen şef a ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Şef, Yaşar Ceylan da “Klasik repertuarın günümüzde çok tercih edilmediğini ama buna rağmen klasik eserlerden vazgeçemediğini ifade etmiştir (Yaşar Ceylan ile yapılan kişisel görüşme, 2016). Sonuç olarak yukarıdaki anlatılardan anlaşılacağı gibi klasikçi şefler ne olursa olsun klasik eserlerden vazgeçememektedirler. Klasikçi şefler “klasik” eserleri yüksek bir *kültürel sermaye* içerdiğini düşündükleri için öğretme ve yorumlama eğilimindedirler. Bu tarz eserler için klasikçi şeflerin, “bu eserleri herkes öğrenemez, anlayamaz”, “bu eserleri anlamak için bol bol icra etmek dinlemek gerekir”, “gerçek müzik, gerçek sanat budur” şeklindeki beyanları, klasikçi şeflerin kültürlenmenin “klasik” eserleri dinlemek ve öğrenmekle olacağı yönündeki görüşlerinin bir yansımasıdır. Çünkü klasikçi şeflere göre geleneğimizi yansıtan bu ürünler ciddi, arı, saf, sanatsal, geleneksel ve bize ait kültürel ürünlerdir.

²⁰ Konu ile ilgili iki örnek vermek gerekirse; Görüşme yaptığım şeflerden birisi, kendisinden önceki koro şefliği yapan kişinin “klasik” eserlerden oluşan bir repertuar tercih ettiği ve repertuvarda koro üyelerince istenen değişikliği yapmaması gerekçesi ile koro ile (kendisinden önceki) şefin yollarını ayırmak zorunda kaldığını belirtmiştir (Dilek Şafak Çakar ile yapılan kişisel görüşme, 2016). Veysel Cıldır, Sönmez (2012: 34) ile yaptığı görüşmede 2008 yılında İzmir Büyükşehir Belediyesi Türk Sanat Müziği korosu şefinin tamamı “klasik” eserlerden oluşan bir repertuar tercih ettiği için şef değişikliği yapmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir.

İzmir'deki koroların repertuarının ağırlıklı olarak şarkı türünden oluştuğu doğrudur. Ancak müzikoloji ve sosyoloji disiplininin çalışma prensipleri ile hareket ettiğimiz bu çalışmada, genelleme yapmak ve olanı gözden kaçırmak çalışmanın güvenilirliğine ve çıkacak olan sonuçların nesnelliğine gölge düşürür. İzmir’de bulunan amatör geleneksel Türk sanat müziği korolarında şarkı formunun ağırlıklı olarak icra edildiği korolar fazla ise de kendilerini “klasik icracı” olarak gören şefleri görmezden gelmek yanlış bir yaklaşım olacağından klasikçi şeflerin repertuarı hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. Böylece klasikçi şeflerin ve “piyasacı” şeflerden repertuar anlayışları ile de birbirlerinden nasıl ayrıldıklarını anlamamız mümkün olacaktır.

Klasik bir icra anlayışını benimsediklerini ifade eden Halil İbrahim Yüksel’in 17.06.2014’te verdiği konserin birinci bölümünün repertuarı aşağıdaki gibidir:

- 1)Dügâh Peşrev (Yusuf Paşa)
- 2) Dügâh Kâr: Pek sevdim efendim seni gayetle beğendim (Hacı Faik Bey)
- 3)Dügâh Beste: Cânâ Kamer-Tâl’atın Heman Dırâhşan Görünür (Hafız Post)
- 4) Dügâh Ağır Semai: Nedir ol cümbüş-ı’ nâdîde o cansuz nigâh (Tab’i Mustafa Efendi)
- 5) Dügâh Yürük Semai: Der yemeni pişi meni (Şeyhül İslam Es’ad Efendi)
- 6) Dügâh Saz Semai (Nayı Yusuf Dede)

Halil İbrahim Yüksel’in bu güne kadar amatör korolar ile gerçekleştirdiği projelerden bazıları şunlardır: Muhayyer Faslı ve Kemanî Bestekâr Cevdet Çağla Eserlerinden Seçmeler, Bestekâr Lemi Atlı’yı Anma Konseri, Bestekâr Erol Sayan Özel Konseri, Selahattin Pınar Anma Konseri, Hanım Bestekârlar, Üstat Münir Nurettin Selçuk’u Anma Konseri, Yesari Asım Arsoy Besteleri, Hisar Buselik Makamında ve Birkaç Makamda Eserler, Rakım Elkutlu, Yusuf Nalkesen Eserleri ve Türküler, Fuzuli Divanından Bestelenmiş Örnekler, Hacı Bayram Veli Divanından Bestelenmiş Örnekler, Hamamizade İsmail Dede Efendi ve Sultan III. Selim Eserleri, Rakım Elkutlu Eserleri, Neva Kar ve Bayan Bestekâr eserleri, Konuk: İnci Çayırılı, Mevlevi Ayini ve Sema Töreni, Karcıgar ve Bayati araban Makamında Eserler, Avni Anıl Besteleri Konseri, Yunus Emre Divanından Bestelenmiş Örnekler, Tanburi Ali Efendi ve Neyzen

Tevfik Eserleri, Atamızın 128. Doğum Yıldönümü ve Cumhuriyetimizin 86. Kuruluş Yıldönümü Özel Konseri, Zeki Müren Anma Konseri, Alâeddin Yavaşca Besteleri Özel Konseri, Hafız ve Bestekâr Saadettin Kaynak Anma Konseri, Konuk: Münip Utandı, Nihavent Faslı ve Zekai Tunca Şarkıları (Konuk: Zekai Tunca), Hüseyini ve Kürdili Hicazkâr Eserler, Konuklar: Derya Türkan ve Murat Aydemir, İzmirli Bestekârlar Konseri, Bekir Sıdkı Sezgin Anma Konseri, Hisar Buselik Eserler ve Hüzzam Faslı, Hicaz İlahiler, Acemaşiran Mevlevi Ayini ve Sema Gösterisi, Mevlana Gecesi, Hamamizade İsmail Dede Efendi Eserleri, Tasavvuf Musıkîsi Konseri, Segâh ve Nihavent Eserler, Hüzzam ve Muhayyerkürdî Eserler, Rast ve Karcıgar Eserler, Segâh, Muhayyerkürdî, Kürdili Hicazkâr Eserler, Uşşak, Nihavent, Sultaniyegâh, Kürdili Hicazkâr ve Muhayyer Eserler, Rast ve Hicaz Eserler, Mustafa Kemal Atatürk'ü Anma Konseri, Uşşak ve Kürdili Hicazkâr Eserler, Tanburi Ali Efendi ve Cevdet Çağla Eserleri, Neva, Hüzzam, Nihavent, Uşşak, Kürdili Hicazkâr Eserler ve Kürdili Hicazkâr Fasıl, Şehnaz Buselik, Hisar Buselik, Buselik Eserler, Rast, Şehnaz, Siphir, Şehnaz Buselik Eserler, Hicazkâr, Segâh, Nihavent, Hicaz Eserler, Marmara Depremzedelerine Yardım Konseri, Hüzzam, Segâh ve Kürdili Hicazkâr Eserler, Dügâh ve Birkaç Makamda Eserler, Kürdili Hicazkâr Fasıl, Konuk: Tanburi Murat Salim Tokaç, Ferahnak, Muhayyerkürdî ve Hicaz Eserler...

Halil İbrahim Yüksel'in klasik üsluba sahip olması, repertuar hazırlarken bestekâr, makam ve tür çeşitliliğinin zenginliği, çalgı seçiminde geleneksel çalgıları tercih etmesi, ses düzenini en az seviyede kullanabilecekleri küçük salonları tercih etmesi, Yüksel'i klasikçi şef olarak tanımlayabilmemize olanak tanımaktadır.

İzmir'in önemli şeflerinden Halil Altinköprü'nün amatör korolar ile gerçekleştirdiği projelere göz atarsak, bunlar: Tasavvuf Musıkîsi Konseri, Anneler Günü Özel Konseri, Mahur Faslı, Geleneksel Urfa Sıra Geceleri, Dügâh- Bestenigâr-Saba Makamında Eserler, Ustalara Saygı (1) Konseri Repertuarı (Bestekâr Yesari Asım Ersoy, Bestekâr Avni Anıl), Ata'ya Saygı Özel Konseri, Hicaz, Muhayyer Kürdi, Uşşak Makamında Eserler, Bestekâr Rakım Elkutlu Özel Konseri, İlahi ve Nefesler, Muhayyer Hüseyini Makamında Eserler, Yıldırım Gürses Şarkıları, Karcıgar Köçekçeler, Bahar Konseri, Kürdili Hicazkâr Faslı, Neveser Kökdeş Şarkıları, Avni Anıl Şarkıları,

Mevlevi Ayini, Lütü Filiz'i Anma Tasavvuf Özel Konseri, Acem Aşiran Mevlevi Ayini ve İlahiler, Bestekâr Pınar Köksal Konseri, Yesari Asım Ersoy, Osman Nihat Akın, Selahattin Pınar Eserleri, Yeni Yıl Konseri, Yusuf Nalkesen Şarkıları, Erol Sayan Şarkıları, Şiirleri ve Şarkılarıyla Fahri Göre Özel Konseri'dir. Halil Altınköprü, hazırladığı repertuarların bestekâr, makam ve yaratı türü çeşitliliğine sahip olması sebebi ile kendisini “piyasacı” şeflerden ayırmaktadır.

Klasikçi şefler için sadece klasik döneme ait eserler değil çok bilinmeyen günümüz bestekârlarının eserlerini seslendirmek de önem arz eder. Halil Altınköprü alanda çok bilinmeyen eserlerin klasikçi şefler tarafından “çantalık şarkılar” olarak isimlendirildiğini belirtmiştir.

Ayhan Sökmen hocayla çalışmalarına yıllarca devam ettim. Ayhan hocanın repertuar yönü çok ilgimi çekiyordu. Belki de hiç kimsenin bilmediği eserleri şeflerin ‘çantalık şarkılar’ diye nitelendirdiği şarkıları bilirdi. Bu eserler farklı makamlardaydı. Korolarda çok geçilmeyen eserlerdi. (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

“Kültürel ayrımlar, nadir ile yaygın, seçkin ile kaba, itibarlı ve aşağılanmış arasındaki karşıtlıklardan doğar ve toplumsal ayrımların altını çizmeye yarar” (Ayas, 2015: 138). Tıpkı toplumsal ayrımlarda olduğu gibi şefler arasında da nadir bulunan eserleri seslendirmek ve bilmek koro şefleri arasında da ayırt edici bir özelliktir. Çok fazla bilinmeyen, icra edilmeyen eserleri bilmek ve seslendirmek koro şefleri için diğer şeflerden daha üst düzey bir *kültürel sermaye*ye sahip olduğunun göstergesidir. Şefin bu *kültürel sermaye*ye sahip olabilmesi için iyi bir notist olması gerekir. Şef bilmediği eserleri deşifre edebilmelidir. Bunun için de iyi bir nota, makam ve üslup bilgisine sahip olmalıdır. Görüşme yaptığım klasikçi şefler, şefin, koroya yeni bir bakış açısı getirmesi gerektiğini, bunun içinde yeni eserler getirmesi gerektiğini ve her etkinlikte yenilik yapması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu noktaya değinen Altınköprü konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Örnek vermek gerekirse otuz yıldır, kırk yıldır müzik ile ilgilenen koroya giden kişilere Erol Sayan'ın bir eserini soruyorum ‘Beni Reddetse de Tavrın Bilirim Özler İçin’ bunu bilen var mı? Cevap yok. Çünkü radyoda da geçilmiyor. Ama bir kere geçtiğinizde bütün

koronun gönlünü fethediyor bu eser. Muhteşem bir eser. Mesela şu an masamda bir şarkı var: Selahattin Pınar'ın 'Leyla Gibi Hıçkırır ve Mecnun Gibi Yansa' Bu eseri koroya sorsanız belki bir tanesi geçmiştir. Neden geçilmiyor. Çünkü bu zor bir eser. (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Şefin bu tarz eserleri öğretmek ve öğrenmek için yoğun çalışmalar yapması ve bunun için de çalışma enerjisi olması gerekmektedir. Alanda çantalık şarkılar tabirini klasikçi şefler kullanmakta ve bu birikime daha çok klasikçi şeflerin sahip olduğu gözlenmektedir.

Şefler kendisi gibi şeflik yapmış kişilerin eserlerine konserlerinde yer vererek onlara saygılarını belli etmektedirler. Şef Sami Büyüköztekir İzmir'in en önemli amatör koro şeflerinden Sadi Hoşses'in eserlerinden oluşan bir konser gerçekleştirerek kendinden önceki şeflere saygısını bu konser ile belirtmiştir. Ayrıca konserlerinde sık sık Yılmaz Yüksel, Erhan Parlat gibi koro şeflerinin bestelerine yer vermektedir. Büyüköztekir, repertuar seçiminde makam ayrımının olmadığını belirterek her makamı icra edebilecek yeterlilikte olduklarını belirtmiştir. Makam çeşitliliği açısından Sami Büyüköztekir'in bugüne kadar "geçtiği" makamlardan bazıları şunlardır: Suzinak, Hüzzam, Muhayyer, Muhayyer Kürdi, Kürdi, Hicazkâr, Hüseyini, Nihavent, Kürdilihicazkâr, Acemkürdi, Hicaz, Hüzzam, Buselik, Uşşak, Rast, Saba, Eviç... Sami Büyüköztekir'in gerçekleştirdiği projelerden bazıları ise şunlardır: Yıldırım Gürses, Sadi Hoşses, Zeki Müren, Suat Sayın, Zekai Tunca, Çoşkun Sabah, Selami Şahin, Sevgi Şarkıları Konseri, Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı Konseri, Atatürk'ün Sevdiği Şarkılar Konseri, İzmir Şarkıları Konseri, Yeni Yıl Konseri... Büyüköztekir seçtiği repertuarla ve gerçekleştirdiği projelerle hep popüler hem klasik Türk sanat müziği severlere hitap etmeyi hedeflemektedir. Bu sebeple 100 kişiyi aşan ve sayıları her geçen gün artan üye sayısı ile Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu koro bütünlüğü uzun yıllardır korumaktadır.

Klasikçi şefler, yaptığım görüşmelerde amatör korolarda öğretilen makamlar ve türlerin çeşitlendirilmesi ve hiç icra edilmemiş eserlerin icra edilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Klasikçi şefler, geçilmeyen makamlardaki geçilmeyen eserleri tercih ettiklerini, bu işi asıl yapma amaçlarının zaten bu olduğunu belirtmişlerdir. Amaçlarının

“piyasacı” olan bazı şefler gibi kendilerini göstermek olmadığını “çıkıp oraya kendimizi göstermek değil. Bizim en azından kaygımız o değil” tarzındaki sözlerle ifade etmektedirler. Bunu uygulamada görmek mümkündür. Halil İbrahim Yüksel’in yönettiği amatör toplulukların bir tanesinde bu yıl şivennüma makamında bestesi Cevdet Çağla’ya ait bir eseri geçtiğini, geçen yıl ise Erol Sayan’a ait daha önce hiç seslendirilmemiş ‘Rast Kâr-ı’ seslendirdiklerini belirtmesi bu duruma güzel bir örnektir (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

Bu noktada geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili repertuar hazırlanırken farklı türdeki eserlere yer vermek bazı şefler için *kültürel sermayenin* çeşitliliğinin göstergesidir. Görüşme yaptığım bazı şefler (daha çok klasikçi şefler), bu *kültürel sermayenin* aktarımının şefin asli görevi olduğunu düşünmektedirler. Sadece şarkı türünü seslendirmek, bu şefler için geleneğin eksik ve kısır olarak aktarımı anlamını taşımaktadır. Bu sebeple Halil İbrahim Yüksel’in kâr, kârçe, beste, Mevlevi Ayini, divan, saz eserleri, ilahi, yürük semai, peşrev, saz eseri, türkû gibi yaratı türlerini icra edip öğretmesi, Halil Altınköprü’nün Mevlevi ayini, ilahi, gazel, divan, köçekçe, kar, saz eserleri, takım, türkû, Yaşar Ceylan’ın, peşrev, kâr, beste, ağır semai, kanto, yürük semai, türkû icra etmeleri, Konak Belediyesi Klasik Türk Müziği Korosu şefi Ahmet Özçağlayan’ın ilahi ve Mevlevi Ayini seslendirmesi, Güvenç Birer’in kâr, ağır semai, beste, kârçe, şarkı, türkû, divan, peşrev, saz semaisi, longa, sirto, köçekce icra ettirmesi eser/yaratı türü çeşitliliğine önem veren şeflerin İzmir’de mevcut olduğunu gösterir.

“Piyasacı” şefler ise çoğunlukla şarkı türü seslendirdiklerini, bazen yürük semai de seslendirdiklerini ancak yürük semai’nin terennüm kısımlarının bile koroya zor geldiğini, sıkıldıklarını, konserlerinde sadece çok bilinen ya da hoş olan yürük semailerini seslendirdiklerini belirtmişlerdir.

Repertuarı oluşturan makamlar şeflerin *kültürel sermayelerinin* ölçülmesinde önemli bir ölçüttür. Özellikle “klasikçi şefler” İzmir’deki geleneksel Türk sanat müziği koro şeflerinin belli makamlardaki eserleri seslendirmelerini “alana hâkim olmamak”, “bilgisizlik”, “yetersizlik” olarak değerlendirmektedirler. Şefler ile yapılan görüşmeler ve program kitapçıklarının incelenmesi sonucunda en çok tercih edilen makamlar

şunlardır: Hicaz, Kürdilihicazkâr, Nihavent, Rast, Muhayyer Kürdi (daha çok inici kürdi olarak kullanılan şekli) , Hüzam, Segâh, Uşşak, Hüseyini, Bayati. Şefler ile yapılan görüşmelerde de klasikçi şefler repertuarlarını hazırlarken herhangi bir makam ayrımlarının olmadıklarını ifade etmişlerdir. Ancak koronun bilgi ve deneyimine göre makamları öğretme sırası değişmektedir. Şefler, çalıştırdıkları koroların üyelerinin ağırlıklı olarak geleneksel Türk sanat müziğini icra etmeye yeni başlayan kişilerden oluşması durumunda algılaması kolay makamları öğretmeyi tercih etmektedirler. Bu makamlar genelde Nihavend, Hicaz, Rast, Uşşak gibi makamlar olmaktadır. Yaptığım alan çalışmasında, on yıldan fazla süredir geleneksel Türk sanat müziği alanında icra geçmiş olan, deneyimli koro üyelerinden oluşan koroları yöneten klasikçi şeflerin Eviç, Ferahnak, Evcara gibi icrası zor makamlar geçtiğini tespit ettim. Yaptığım görüşmeler de bunu destekler niteliktedir.

Ben yeni başladığım bir koroya Ferahnak, Eviç geçemem. Neden çünkü Eviç'in, Ferahnak'ın, Karcıgar'ın hakkını vermeleri lazım. Karcıgar Köçekçe'yi önlerine getirmem. Daha buraya gelene kadar makamlar ile ilgili algılarını açacak çalışmalar yapmak, daha algılaması kolay makamlardan oluşan ve öncelikle koro birlikteliğini sağlayabileceğiniz eserler geçmek lazım. (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

“Piyasacı” şefler ise halkın ve TRT'nin makam ayrımını yaptığını ve tercih ettikleri kişi ve icralar ile belli yorumları tercih ettiklerini bu sebeple repertuarı hazırlarken belli makamlardaki belli eserleri tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Bu şeflerin en çok kullandığı makamlar Kürdilihicazkâr, Hicaz, Nihavend, Muhayyer Kürdi, Rast, Uşşak'tır. “Yeşil Çam” şarkıları olarak nitelendirilen Türk sinemasında kullanılan eserler ve 1950 sonrası oluşturulmuş eserler sık sık bu şeflerin repertuarlarında kullanılmaktadır. Bu eserlerin çoğu koro üyelerinin ve saz sanatkârlarının kulaklarında olduğu için hata yapma olasılıklarının azalması, yoğun bir çalışma gerektirmemesi, çoğu zaman provasız sahneye çıkılması kolaylığı sağlamasının yanında izler kitlenin beğenisini kazanmış eserler olması ve konserde saz sanatkârlarının hemen eşlik etmelerini sağlaması sebebi ile tercih sebebidir. Aynı zamanda icra edilen eserlerin kolaylığı, bilinirliği dolayısıyla yüksek bir *kültürel sermaye*ye sahip saz sanatkârlarının seçimine gerek duyulmaması bir yılda çok sayıda konser yapmayı mümkün kılmaktadır.

Bu repertuarın günümüzde tercih edilmesinin sebebi teknolojik olarak görsellerden yararlanmaya imkân vermesidir. Multivizyon gösterilerinin koroda sık sık kullanılması da bundandır. Günümüz korolarında klasik dönem bestecilerine ait görseller ve bilgiler sınırlı iken günümüze yakın besteciler ile ilgili bir konser yapıldığında, o bestecinin doğumundan ölümüne kadar konu ile ilgili tüm görsel ve işitsel materyaller izleyicinin ilgisini çekecek ve beğenisini kazanacak şekilde sunulmaktadır. Hatta bazı korolar besteci ya da ses sanatkârları ile ilgili yapılan konserlerde besteci ya da ses sanatkârlarının özel hayatına ait bilgileri dahi ilgi çekici bir şekilde izler kitleye sunmaktadır. Bu sebeple Zeki Müren, Yıldırım Gürses, Yusuf Nalkesen, Suat Sayın gibi ünlü kişiliklerin özellikle ölüm yıl dönümlerinde sıkça konserleri yapılmaktadır. Ayrıca yaşayan bestekârların konserlere davet edilmesi de izler kitlenin ilgisini çekmektedir. Zekai Tunca, Yılmaz Yüksel, Erol Sayan, Çoşkun Sabah gibi bestekârlar bu sebeple tercih edilir. Bu repertuarın koro üyelerince tercih edilmesinin sebebini Çoşkun (2007: 32) şu şekilde ifade etmiştir: “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”. Örneğin Yeşil Çam şarkılarından oluşan bir repertuar ile birlikte konserde şarkıların yer aldığı filmlerden yararlanılması ilgi çekmekte ve anılar yâd edilmektedir. Repertuarla, eserin sözleri ile ya da bestekâr ile anlam ilişkisi olan görsel ve işitsel materyaller izleyicinin beğenisinin kazanılmasında önemli bir yer tutmaktadır.

Bazı koro şeflerinin repertuarlarını oluştururken Roman müziğinden oluşan bir repertuar oluşturdukları görülmüştür. Arabesk müzik ve Roman müziğinden oluşan bir repertuarın seslendirilmesi klasikçi şefler için kabul edilemez bir tercihtir.

Her ne kadar çoğu şef kendisinin özgün bir repertuar hazırladığını belirtse de, korolarda ağırlıklı olarak icra edilen eserler mevcuttur. Özellikle klasikçi şeflerin “piyasacı” şef olarak nitelendirdiği şeflerde bu durumu daha net görebilmek mümkündür. Piyasacı” şeflerin repertuarlarında ağırlıklı olarak bulunan eserlerin örnekleri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 2. Piyasacı şeflerin repertuarlarında ağırlıklı olarak bulunan sözlü eserlerin isim ve makamlarını gösteren tablo

ESERİN ADI	MAKAMI
Artık Gelecek Sanama Geçti O günler	Acem Kürdi
Aşkın Kanunu Yazsam Yeniden	Acem Kürdi
Bak Yine Geçti Bahar	Acem Kürdi
Berduş (Ben Yaralı Bir Kuşum)	Acem Kürdi
Bir Sevda Geldi Başıma	Acem Kürdi
Fikrimin İnce Gülü	Acem Kürdi
Kıratıma Bineyim	Acem Kürdi
Rüzgâr Uyumuş Ay Doluyor	Acem Kürdi
Samanyolu	Acem Kürdi
Seni Çok Seviyorum Her Zaman Seveceğim (Son Hıçkırık),	Acem Kürdi
Sevdadır Şu Kalbe Dolan	Acem Kürdi
Yar Peşinde Koşa Koşa Yoruldum	Acem Kürdi
Aşk Rüyadır Çok Zaman	Kürdi
Biz Ayrılamayız	Kürdi
Dudaklarında Arzu Kollarında Yalnız Ben	Kürdi

Güz Gülleri	Kürdi
Ne Aşk Kaldı Ne de Bir İz	Kürdi
Okyanus	Kürdi
Onun Olmaya Hakkım Yok (Tanrım)	Kürdi
Seni Andım Bu Gece Kulakların Çınlasın	Kürdi
Seninle Tattım Ben Her Mutluluğu	Kürdi
Seven Ne Yapmaz	Kürdi
Avuçlarımda Hala Sıcaklığın Var	Kürdilihicazkâr
Bu Akşam Yine Dertlerimle Başbaşa Kaldım	Kürdilihicazkâr
Dertleri Zevk Edindim	Kürdilihicazkâr
Geçmesin Günümüz Sevgilim Yasla	Kürdilihicazkâr
Karşıyaka'da İzmir'in Gülü	Kürdilihicazkâr
Manolya	Kürdilihicazkâr
Ne O Bensiz Edebilir Ne Temelli Gidebilir	Kürdilihicazkâr
Ne Senin Aşkına Muhtaç	Kürdilihicazkâr
Öyle Dudak Büküp Hor Gözle Bakma	Kürdilihicazkâr
Sefalar Getirdiniz Sefa Geldiniz Dostlar	Kürdilihicazkâr
Seni Ben Ellerin Olsun Diye Mi Sevdim	Kürdilihicazkâr
Yıldızlara Baktırdım Fallarda Çıkmıyorsun	Kürdilihicazkâr

Agora Meyhanesi Sarmaşık Gülleri	Muhayyer Kürdi
Akşam Olunca Yarelerim Sızlar	Muhayyer Kürdi
Ankara Rüzgârı	Muhayyer Kürdi
Arım Balım Peteğim	Muhayyer Kürdi
Artık Sevmeyeceğim	Muhayyer Kürdi
Artık Yeşerecek Bir Dalım Yok	Muhayyer Kürdi
Aşkınla Yana Yana Kül Olsa da Ocağım	Muhayyer Kürdi
Ayrılmalıyız Artık	Muhayyer Kürdi
Benimde Canım Var	Muhayyer Kürdi
Bir Çift Sevdalı Bakışın Aşk Ateşin Ruhumu Sardı	Muhayyer Kürdi
Bir Garip Yolcuyum Hayat Yolunda (Yalan Dünya)	Muhayyer Kürdi
Bir Kızıl Goncaya Benzer Dudağın	Muhayyer Kürdi
Bir Sabah İstiyorum Gözyaşlarımı Silsin	Muhayyer Kürdi
Bunca Güzel İçinde Birisi Var ki	Muhayyer Kürdi
Daha Benden Ayrılmadan Başka Sevgili Buldun	Muhayyer Kürdi
Damarımda Kanımsın	Muhayyer Kürdi
Duydum ki Unutmuşsun Gözlerimin Rengini	Muhayyer Kürdi
Elbet Bir Gün Buluşacağız	Muhayyer Kürdi
Güller Ağlasın	Muhayyer Kürdi

Hasreti Yıllara Sor	Muhayyer Kürdi
Hayat Bazen Tatlıdır	Muhayyer Kürdi
Hiç Tükenmeyecek Sandığımız Aşkımız Bitecek miydi	Muhayyer Kürdi
İçin İçin Yanıyor Yanıyor Bu Gönlüm	Muhayyer Kürdi
İntizar (Sakın Bir Söz Söyleme)	Muhayyer Kürdi
Kadehinde Zehir Olsan Ben İçerin Bana Getir	Muhayyer Kürdi
Kapın Her Çalındıkça O mudur Diyeceksin	Muhayyer Kürdi
Mazideki Aşk	Muhayyer Kürdi
Ne Çıkar Bahtımızda Ayrılık Varsa Yarın	Muhayyer Kürdi
Neyleyim Neyleyim Ben Böyle Yari	Muhayyer Kürdi
Ne Olursun Güzelim Sevsen Beni	Muhayyer Kürdi
Boş Kalan Çerçeve	Muhayyer Kürdi
O Beni Bir Bahar Akşamı Terk Edip Gitti	Muhayyer Kürdi
Oyun Bitti	Muhayyer Kürdi
Sarsam Seni Gül Dudaklım	Muhayyer Kürdi
Senden Bana Ne Kaldı (Kalbimi Kırma Kırma)	Muhayyer Kürdi
Sevgi Deli Gönülden Gönüle Bir Akıştır	Muhayyer Kürdi
Sitemler Örüyor Kaderin Ağı	Muhayyer Kürdi
Son Bahar Rüzgârları	Muhayyer Kürdi
Son Bahar Rüzgârları	Muhayyer Kürdi
Tekrar Bana Dönsen Yine Beni Sevsen	Muhayyer Kürdi

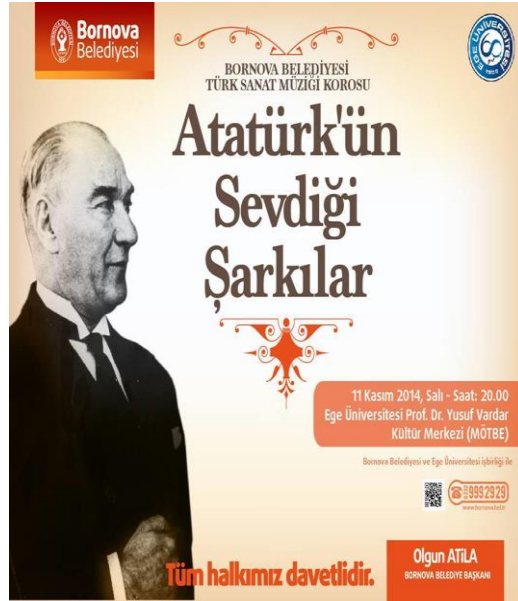
Yıllar Var Ben Onu Hiç Unutmadım	Muhayyer Kürdi
Veda Busesi	Muhayyer Kürdi

“Piyasacı” şeflerin repertuarlarında bulunan örnekler incelendiğinde bu eserlerin popüler olmuş, kolay ve çabuk algılanabilen, daha kolay icra edilebilen, sözel yapıları sade, eserlerin ritmik yapılarının yalın ve kolay anlaşılabilir olduğu dikkat çeker.

Koro şeflerinin değişmez repertuar tercihlerinden biri de Atatürk’ün sevdiği şarkılardır. “Atatürk’ün şahsi kültürel zevkinin, kültürel sermayesinin ve habitusunun açık bir şekilde Osmanlı müziğine dayanması” (Ayas, 2014: 165) sebebi ile İzmir’deki şeflerin birçoğu repertuarlarına Atatürk’ün sevdiği eserleri alarak *habitus* yaratmayı hedeflemektedirler. Bu durumu hem piyasacı şeflerde hem de klasikçi şeflerde görmek mümkündür.



Resim 1. İzmir Müzik Akademisi Türk Müziği Topluluğu Konser Afişi



Resim 2. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu Konser Afişi

Bourdieu'nün bir oyunda (alanda) oyuncunun (eyleyicinin) o alandaki özgül sermayenin dağılışına bağlı konumuna –bu aynı zamanda o alanda var olan güç ilişkilerindeki konumudur– göre izleyeceği üç strateji olduğu yönündeki bilgileri önceki bölümlerde aktarmıştım. Klasikçi şefler daha önceki bölümlerde bahsettiğim gibi repertuar hazırlanırken eserlerin dizilişinin yavaş tempodan hızlı tempoya doğru olması, uzun soluklu eserlerden sonra kısa soluklu eserlerin yer alması ve art arda sıralanan makamların belirli kurallara göre sıralanması, klasik repertuarın korunup aktarılması, makam çeşitliliğinin repertuar hazırlanırken dikkate alınması konusundaki hassasiyetleri sebebi ile Bourdieu'nün belirttiği stratejilerden koruma stratejilerini kullanırlar. Bunlar daha çok alanda eski olan deneyimli şeflerdir. Halil İbrahim Yüksel ile yaptığım görüşmede, birçok şefin kendisinden repertuar hazırlamasını istediklerini, kendisinin de bu isteği kırmadığını belirtmiştir. Halil Altınköprü de yeni başlayan şeflere hem repertuar konusunda hem de şeflik yapmaları için teşvikte bulunarak yardımcı olmaktadır.

Bu şefleri izleyerek onları örnek alan alana yeni giren şeflerin bu davranışları Bourdieu'nün belirttiği stratejilerden takip etme stratejisi ile örtüşmektedir. Alana yeni giren bazı şeflerin izlediği strateji ise Bourdieu'nün belirttiği alt-üst etme stratejileri ile örtüşmektedir. Klasikçi şeflerin öğretilmesini ve aktarılmasını istediği evcara, suzidil

gibi makamların koro üyelerini yordugunu, koro üyelerinin bu makamdaki eserlerde zorlandıkları için bu eserlerden zevk almadıklarını belirterek bu eserleri öğretmemeleri bu duruma örnektir. Alana yeni giren şeflerin repertuarlarını hazırlarken makam ve tür konusunda daha kısıtlı davrandıkları görülmüştür.

Sözlü eser repertuarının yanında saz eserleri repertuarı da önemli bir diğer noktadır. Geleneksel Türk sanat müziğinde saz eserlerinin sayısı sözlü eserlere göre sayıca azdır. Ancak bazı saz eserleri saz sanatkârlarının hafızalarında yer alması ve az prova gerektirmemesi sebebi ile fazlaca tercih edilmektedir. Bu sebeple şeflerin en çok icra ettirdikleri saz eserlerini belirlemek sözlü eserlere göre daha kolaydır. Alanda en çok kullanılan saz eserleri şunlardır:

Tablo 3. Şeflerin repertuarlarında ağırlıklı olarak bulunan saz eserlerinin isim, makam ve bestecilerini gösteren tablo

ESERİN ADI	MAKAMI	BESTECİSİ
Peşrev	Bayati	Seyfettin Osmanoğlu
Peşrev	Hicaz	Refik Fersan
Peşrev	Hicaz Humayun	Veli Dede
Saz semai	Hicaz	Refik Talat Alpman
Oyun Havası (Çeçen Kızı)	Hüseyini	Tanburi Cemil Bey
Peşrev	Hüseyini	Lavtacı Andon
Peşrev	Hüzzam	Tanburi Büyük Osman Bey
Saz Semai	Hüzzam	Tanburi Büyük Osman Bey
Saz Semai	Hüzzam	Udi Nevres Bey

Saz Semai	Hüseyin	Lavtacı Andon
Peşrev	Kürdilihicazkâr	Tanburi Cemil Bey'e
Peşrev	Kürdilihicazkâr	Kemençeci Vasilaki
Saz Semai	Kürdilihicazkâr	Kemani Tatyos Efendi
Saz Semai	Mahur	Refik Talat Alpman'a
Peşrev	Muhayyer	Tanburi Cemil Bey
Saz Semai	Muhayyer	Sadi Işlay
Peşrev	Muhayyer Kürdi	Astik Ağa
Saz Semai	Muhayyer Kürdi	Sadi Işlay
Peşrev	Nihavent	Hüseyin Sadettin Arel
Saz Semai (Gönlümün Melali)	Nihavent	Ömer Altuğ
Peşrev	Nihavent	Tanburi Osman Bey
Saz Semai	Nihavent	Mesut Cemil Bey
Peşrev	Rast	Tatyos Efendi'ye
Medhal	Rast	Refik Fersan
Peşrev	Segâh	Yusuf Paşa
Peşrev	Suzinak	Kemani Tatyos Efendi
Peşrev	Sultaniyegâh	Kanuni Hacı Arif Bey
Sirto	Sultaniyegâh	Sadi Işlayı
Longa	Sultaniyegâh	Santuri Ethem Efendi

Bir başka konu, repertuarın özgürce belirlenebilmesi için şefin görev yaptığı kurumun ekonomik olarak güçlü olması durumudur. Böylece şef aktarmak istediği kültürel ürünleri özgürce seçebilecektir. Yapılan görüşmelerde bir koro şefinin sanatından ödün vermemesi için muhakkak koronun bağlı bulunduğu finansman desteğini sağlayacak bir kurumun olması gerektiği dile getirilmiştir. Bu sayede şef, istediği repertuarı belirleyebilecektir. Şefin çalıştığı kurumun ekonomik durumunun iyi olması özgür bir repertuar tercihinin yanında yeterli eşlik sazı ve çalışmaya uygun bir salon temini için de gereklidir.

İzmir'deki klasikçi şef sayısının piyasacı şef sayısından az olması, piyasacı şeflerin koro üyeleri ve izler kitle sayısının klasikçi şeflere göre çok daha fazla olması sebebi ile piyasacı şeflerin *sermaye* aktarımında daha etkin rol oynadığı unutulmamalıdır. Ayrıca piyasacı şeflerin klasikçi şeflere göre daha fazla sayıda organizasyon gerçekleştirdikleri görülmektedir.

Klasikçi şeflerin sahip oldukları dağar, tercih ettikleri makamlar ve yaratı türleri ile piyasacı şeflerden ayrıldıkları doğrudur. Ancak klasikçi şeflerin zaman zaman bu tavırlarından “ödün vererek”, popüler eserlerden oluşan bir repertuar seslendirdiklerine, şarkı türü ağırlıklı bir repertuar hazırladıklarına ve bu programlarda daha çok piyasacı şeflerin kullandıkları makamları kullandıklarına rastlamak mümkündür. Aynı şekilde zaman zaman piyasacı şeflerin konsept projeler için klasikçi şeflerin repertuarındaki eserleri seslendirdiklerini de görmek mümkündür. Yani şefler zaman zaman duruma göre pozisyon almaktadırlar. Bu durum aynı zamanda şeflerin hitap ettikleri kitle (*sosyal sermaye*, izleyici *habitusu*) ile ilgilidir. Ancak bu durumun nadiren olması genel kanıyı değiştirmedikten “klasikçi”, “piyasacı” şef ayrımını yapabilmemize olanak tanımaktadır.

2.3.3. Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Tü Sanat Müziği Şeflerinde İcra Anlayışı

İcra şefleri sınıflandırmak için önemli bir ayırt edici özelliktir. Çünkü şeflerin sahip oldukları beğeniler *kültürel sermaye*lerinin taşıyıcılarıdır ve yoruma yansır. Görüşme yaptığım geleneksel Türk sanat müziği şefleri, geleneksel Türk sanat müziği

eserlerinin meşk usûlü ile gelen repertuarının notaya alınması sırasında bestekârın tam anlamıyla icra edilmesini istediği gibi notaya alınmasının mümkün olmadığını, nota yazısı oluştuktan sonra bile birçok eserde tempo, nüansların ve süslemelerin notada yer almadığını, bu durumun icracıya kendi üslup ve tavrını esere yansıtabilme olanağını verdiklerini belirtmişlerdir. Alan çalışmam sırasında edindiğim bu enformasyonlar Dural'ın görüşleri ile örtüşmektedir.

Türk musikîsinde Avrupa müzik notası kullanılırken eksik kullanılmış, bu nota yazım sisteminde bulunan üçleme, mordan, grubetto, portamento, glisando, apojiyatür, çarpma gibi süsleme teknikleri ve nüans işaretleri dikkate alınmamıştır. Oysaki bu süsleme teknikleri ve nüans işaretleri, Türk musikîsi meşk geleneğine ait olan okuyuş tavrının özüne en yakın bir şekilde gelecek nesillere intikal ettirilmesinde büyük öneme sahiptir. Ayrıca bu teknikler ve işaretler; Avrupa müziği ses tekniği ile değil, bu bilgi ve birikim eksikliğine sahip olan zihniyetin yanlış addettiği Türk musikîsi meşk geleneğine ait olan ses tekniği ile icra edildiği zaman Türk Musikîsinin hüviyetine uygun olarak tınlamaktadır. Bu bağlamda Türk musikîsinin karakteristik makam anlayışını ve tavrını anlamada, bu musikînin meşk geleneğinden yetişmiş referans icracıların icraları ve uyguladıkları teknikler büyük önem taşımaktadır. (Dural'dan aktaran Şenalp, 2012: 38)

Şefler Dural'ın da belirttiği gibi gerek hocalarından gerekse kendinden önceki icracıları dinleyerek üslup kazanırlar. Yapılan görüşmeler neticesinde şeflerin sınıflandırılmasında, üslup tercihlerinin önemli bir etken olduğu sonucuna varılmıştır. Bu algı ve değerlendirme kategorileri aynı zamanda bazı şefler ile ilgili ayrımların yapılmasını sağlar. Sanatsal olan ile olmayanın nitelikli olan ile niteliksiz olanın, ciddi müzik ile “hafif müziğin” ayrışmasındaki etkenlerden biridir. Bourdieu bu durumu şöyle açıklar:

Sanat dünyasında işlev gören (anlaşılmaz/sarih ya da kolay, derin/hafif, özgün/sıradan vs. gibi) algı ve değerlendirme kategorileri, neredeyse evrensel olarak uygulanabilir ve son tahlilde, enderlik ile popülerleştirme ya da vulgerleştirme, biriciklik ile çokluk, nitelik ile nicelik arasındaki karşıtlık aracılığıyla ‘elitler’ ile ‘kitleler’, ‘elit’ (ya da ‘nitelikli’) ürünler- ile ‘kitlesele’ ürünler arasındaki karşıtlığa dayanır. (Aktaran Swartz, 2011: 186)

İyi bir geleneksel Türk sanat müziği seslendiricisinin “sanatkâr” sayılabilmesi için kendine has üslup ve tavra sahip olması önem taşır. Bekir Sıtkı Sezgin 1992 yılında İzlenim Dergisi’ne verdiği röportajda üslup ve tavrın oluşabilmesi için yapılması gerekenleri şu şekilde sıralamıştır: “Bu eserin edebi formu, vezni nedir; besteci bu vezni hangi usûlle bestelemiştir; güftenin manası ne diyor; onları tetkik etmek, tek tek işaretleri almak, bütün bunları incelemek lazım” (Uzunlar’dan aktaran Zeybek, 2013: 7).

Ahmet Özhan doğru bir yorumun nasıl olacağını ve bu yorumu oluşturan en önemli bileşenlerden biri olan üslubu oluşturan parametrelerin neler olduğunu aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

Artikülasyon dediğimiz, mahreç-i huruf,... İstanbul Türkçesiyle bir diyalekt kayması olmadan -e’lerde, -o’larda, -i’lerde ezilmeler, büzülmeler olmadan tam bir artikülasyon kemâlâtı içerisinde ifade edilmesi lazım... Lisana aşına olacaksın, o sözel yapının ifade ettiği mânânın sosyal ve moral değerler açısından yorumuna vakıf olacaksın, şurada (kalpte) hissedeceksin onu, ondan sonra onu ajite etmeden vakarlı bir şekilde giyineceksin ve söylediğimiz teknik özelliklerle sese hâkim, makamın icap ettirdiği perdelere hâkim oradaki tahassüs atı, en iyi estetik noktayı yakalayarak icra edeceksin... İşte yorum da üslûp da her türlü duruş bunun içerisinde var.... (Aktaran Zeybek, 2013: 6)

Yaptıkları icralarda bir takım parametrelere uymayan şefler, klasikçi şefler tarafından “piyasacı şef” tabiri ile nitelendirilmektedir. Klasikçi şeflerin sarf ettiği “O şefle görüşme, o piyasacı”, “klasik üslup geleneksel Türk sanat müziğinde makbul olan üsluptur”, “Radyo tavrı ile eserleri icra eden bir şeftir” gibi ifadelere görüşmelerim sırasında fazlaca rastladım. Şeflerin bu kategorizasyonu yapabilmelerini sağlayan etken geçmiş yaşantılarında edindikleri *habitus* ve *kültürel sermaye*leridir. Şeflerin farklı *habitus* ve *kültürel sermaye*ye sahip olmaları farklı üslupların var olmasına, şeflerin bu üsluplardan bazılarını sahiplenip bazılarını reddetmelerine, bu üsluplara farklı anlamlar yüklemelerine ve kendilerini bu farklılıklar üzerinden tanımlamalarına sebep olmaktadır. Klasikçi şefler için Böyle bir ayırmda bulunmak “piyasacı” şefler ile aralarına mesafe koymak ve kültürel olarak “piyasacı” şeflerden daha üstün olmanın bir göstergesidir. Üslûp ve tavır ile ilgili alanda karşılaştığım klasik, hafız, gazelhan, radyo,

piyasa, koro gibi nitelendirmelerin tanımlamalarına bir göz atmanın konunun daha net anlaşılması için önemli olacağı kanaatindeyim.

2.3.3.1. Klâsik Tavır-Üslûp:

Bu üslup, klasikçi şefler tarafından geçmişin kalıplarına bağlı olması sebebi ile önem atfedilen, geleneksel olarak kabul edilen bir icra şeklidir. Şen (1998: 96) klasik üslubu; “Musikîmizin büyük formdaki; Kâr, beste, ağır ve yürük semâi ile klâsik anlamda şarkı’ vb. eserlerin rağbet gördüğü, melodik zenginliğin ön plânda olduğu dönemlerde, usûlden fedakârlık yapılmadan, ritmin önem kazandığı ve nüanssız bir icra tarzı akla gelmektedir. Sade ve temiz bir icra tarzı olduğu söylenebilir” şeklinde ifade etmiştir.

Klasik üslubun-tavırn önemli özelliklerinden biri meşk usûlü ile aktarılmasından dolayı tarihsel meşruiyetinin olması yani doğru ve güvenilir kabul edilmesidir. Meşk usûlü silsilesinden gelen isimlerin referans kabul edilmesi klasik üslupta sıkça karşımıza çıkmaktadır. Osman Nuri Özpekel’in, “Klasik tavır bir eseri asla ve asla tahrif etmeden çalmaktır. Bize klasik tavırda, klasik üslupta gelen eserlerin hepsi Zekâi Dede’nin ağzından Ahmet Irsoy’un, Rauf Bey’in ve Suphi Ezgi’nin notaya alıp yazdıkları şekillerdir” (Aktaran Zeybek, 2013: 15) şeklindeki açıklaması da bu noktaya parmak basmaktadır.

Görüşme yaptığım şefler kendilerini gelenekselci/klasikçi şef olarak isimlendirmekle birlikte “saf”, “arî” bir icranın olması gereken bir icra olduğunu bunun da gerek konservatuarlarda gerekse koro ve kurumlarda bu konuda uzman kişilerden edinilebileceğini belirtmişlerdir. Şefler geleneksel Türk sanat müziğine isminden de anlaşılacağı gibi yüksek bir sanat değeri atfetmektedirler. Göker’e göre:

Aristokrat bir geçmişi olan ve ‘yüksek sanat’ değerlerinin atfedildiği bir kültür alanında da herkesçe paylaşılan beğeniler (klasik müzik gibi) üst sınıf tarafından üretilmektedir. Üst sınıftaki bu kişiler kendilerini diğer sınıflardan, Bourdieu’nün ‘saf, estetik bakış’ dediği bir eğilimle ayırt etmektedirler. Estetik bakış, eğitim alanındaki ‘uzman kültür’ tarafından öğretilmekte ve ailedeki toplumsallaşmayla aktarılmaktadır. (Aktaran Misci Kip, 2010: 17)

Gelenekselci /klasikçi şefler eserleri tahrif etmeden ve eserleri yorumlar iken eserin kimliğini bozmadan benimsedikleri klasik üslup ile kendilerini “piyasacı” şeflerden ayırmaktadırlar. Burada klasik üslubun nasıl seslendirileceğine dair edinilen *kültürel sermaye* yapılacak olan ayırmda önemli bir faktördür. Meşru sayılan *kültürel sermaye* klasikçi şefler için klasik üsluba sahip olandır. Bu *kültürel sermaye*ye sahip olanlar “estetik bakışa” sahip kişiler olarak kabul edilmektedirler. “Alanda meşru şiddeti, yani bir alanı tanımlayan özgül sermayeyi (iktidarı) elinde bulunduran yerleşik konumdakiler alanda gerçekleşebilecek olası bir mücadelede hâkimiyetlerini yitirmemek için koruma stratejilerine yönelirler” (Karagül, 2014: 44). Klasik üslup ve meşk hem geleneksel Türk sanat müziği eserlerini tahrif etmeden, aslına uygun koruyup aktarılmasını sağlar iken hem de bu üsluba sahip şeflerin konumlarını korumalarını, sağlamlaştırmalarını sağlar. Ayrıca klasikçi şefler için klasik üslup bu alana yeni girecek olan şeflerin sahip olması gereken bir kıstastır. Böylece alana girişi birtakım kişilere kısıtlar.

Alana yeni girenlerin benimsediği stratejilerden biri de, “takip etme stratejisidir. Alana yeni girenler, alanda egemen konumlar elde etmek için mücadele fırsatlarını değerlendirmeye hazır halde bulunurlar” (Karagül, 2014: 44). Alana yeni giren şefler başlangıçta daha önceki şefleri takip ederler. Onların değer atfettikleri üslup tavırları başlangıçta benimserler. Görüşme yaptığım alanda yeni olan şefler önceki dönem şeflerinden repertuar, program hazırlama, üslup ve yönetim bakımından yararlandıklarını daha deneyimli şefleri takip ettiklerini belirtmişlerdir.

Bu tarz bir sınıflamanın yanında klasik üslup diye bir üslup olmadığını dile getiren görüşler az da olsa mevcuttur. Bülent Aksoy, “Klasik üslûp diye bir şey yoktur zaten yüz yıllık bir şeydir bu. Yani Hacı Ârif Bey nasıl okuyordu, İtri nasıl okuyordu, bunun bir açıklaması var mıdır? Her dönem kendi zevkini yaratır. Bu bir zenginliktir” (Zeybek, 2013:7) diyerek klasik üsluba inanmadığını belirtmiştir. Alanda da bazı “piyasacı” şeflerin benzer açıklamalarına rastlamak mümkündür. Bu şefler, klasikçi şeflerin makbul ve “otantik” gördüğü klasik üslubun, bir “tahayyül” olduğunu, halkın klasik icra yapan kurumsal korolara (devlet korolarına) çok rağbet göstermemesinin bir sebebinin de klasik üslup ile icralarda bulunmaları olduğunu belirtmektedirler.

2.3.3.2. Hâfız veya Gazelhân Tavrı-Üslûbu:

Bu tavra alanda gazel ve ramazan aylarında kaside okunacağı zaman ya da Mevlevî ayini seslendiren koroların naat, kuran tilâveti olması durumunda kullanılması dışında çok fazla kullanıldığına rastlanmamıştır.

Şen (1998: 96-97) çalışmasında bu tavrı ile ilgili “Biraz abartılmış gırtlak nağmesi ve süslemenin hâkim olduğu, Kur’an tilâveti ve dînî musıkîsi izlerini taşıyan bir icrâ olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu icrâcılar, “tenor” vâfında, tizleri güçlü bir sese sahip, genellikle de eserleri ‘Bolâhenk’ yani yerinden, makamın kendi tonundan okumayı tercih eden kişilerdir” ifadelerini kullanmıştır. Nevzat Atılığ, “hâfız-gazelhân tavrını dini müzikteki serbestliğin din dışı müzikte ifadesi olarak açıklamaktadır. Bu üslup ve tavrın önemli özelliklerinden biri goy-goylu²¹ icradır” (Aktaran Zeybek, 2013: 18).

2.3.3.3. Radyo Tavrı-Üslûbu:

Bu terime yüklenen anlam zaman içinde farklılaşmıştır. Şen, (1998: 96-97) bu terim için; “nüansı, gırtlak nağmesi, süslemeleri, nefes bölmeleri yerli yerinde ve yeterince, abartmasız, ölçülü, güzel ve temiz bir tavrın-üslûbun ifade edildiğinin bilinmesi bu kavrama önem kazandırmıştır” ifadesini kullanmıştır. Kudsi Sezgin “radyo tavrı” şeklinde bir tavrın aslında olmadığını düşünmekte ve radyoya, bir dönemin kötü icralarının kontrol altına alınmasını sağlayan bir sistem olarak bakmaktadır (Aktaran Zeybek, 2013: 18).

Görüşme yaptığım şeflerden, klasikçi şefler, “radyo üslubu” sözünü eserleri solistlerin ya da koronun istemedikleri bir üslup ile söylediklerinde kullanmaktadırlar. Görüşme yaptığım şeflerden bir tanesinin radyonun (kastedilen TRT) Türk sanat müziği adı altında hangi tür bile olduğu tartışılan müzikleri, programları piyasa üslubu ile sunduğunu belirtmiştir. Bu da bize geçmiş yıllarda Mesut Cemil Bey’in koro yönetiminde örnek üslup olarak sunulan radyo tavrı-üslubunun bu dönemlerde gelenekselci (klasik üslubu benimsemiş) şefler için makbul olmadığını, zamanla radyo

²¹ Goygoy: “Sesin eser icra ederken elde olmayarak –gı,-go şeklinde titremesidir” (Zeybek, 2013: 18) .

üslubunun değiştiğinin ve bu kavramın anlam değiştirdiğini göstermektedir. Ayrıca şeflerin jest ve mimikleri konusundaki alan araştırmam sırasında bazı şefler, eserin icrası sırasında başa dönülmesini istediklerinde işaret parmakları ile başlarını göstermelerini, gülümseyerek “aslında böyle olmaması lazım ama radyo tavrı” diye ifade etmesi buna örnek teşkil etmektedir.

2.3.3.4. Piyasa Tavrı-Üslûbu

Üslup ve tavrı oluşturan bir takım parametrelerdeki farklılıklar şeflerin kategorilere ayrılmasını sağlamaktadır. Piyasa tavrı ile ilgili yapılan bazı tanımlamalar kültürel ürünlerin üretiliş amaçları, seslendirildikleri yer ile seslendirilen eserlerin niteliği üzerinden yapılmıştır. Şen’in (1998: 96-97) piyasa ağzı ile ilgili tanımlaması buna örnek şekil etmektedir: “O zaman diliminde gazino veya eğlence yerleri ile günümüzde plâk-kaset-cd gibi amaçlarla hafif ve eğlence müziği diye de tanımlayabileceğimiz sanat seviyesi de fazla olmayan parçaların icrası ile ciddi müziği benimseyen çevrenin makbul saymadığı çeşitli yönleri ile iyi olmayan icra tarzıdır”.

Bu noktada Behar’ın sunduğu bilgilerin bize bu üslup-tavır ile ilgili daha ayırt edici özellikler sunduğu görülmektedir:

Piyasa tavrı ile icra edilen eserlerde tempo biraz yürütülür, fasıl içindeki eserlerin arasına geçiş mahiyetinde aranağmeler serpiştirilir, melodik boşluklar nağme parçacıklarıyla doldurulur ve –en önemlisi- eserin içindeki uzun sesler birkaç parçaya bölünüp eserin makamına uygun küçük süslemeler haline getirilirdi. Bu piyasa tavrının bir özelliği, icracının uydurup esere –ama usûlünü bozmadan- ilave ettiği süsleme ve nağmecikleri her icrada farklı olabilmesiydi. Buna günümüzde icracı argosunda keriz adı verilmektedir. (Aktaran Öztüfekçi, 2006: 17)

Piyasa üslubundaki icrada ayırt edici özellikler olan temponun yürütülmesi ve yapılan süslemelerin yanına çalgı seçimini de eklemek mümkündür. Çünkü geleneksel Türk sanat müziğinde icrada önemli bir nokta da çalgı seçimidir. Görüşme yaptığım şeflerden bazıları İzmir’deki bazı şeflerin oturtum konusunda ve ses düzeni ile ilgili yeterli bilgilere sahip olmadıklarını belirtmiştir. Klasikçi şefler geleneksel çalgıların ağırlıklı olarak kullanıldığı ve arı bir üslup/klasik üslup ile icra gerçekleştirdiklerini

belirtmişlerdir. Bu icra tarzında vurma çalgılar ön planda değildir. Alan çalışmam sırasında bir şefin “Ben geçen gün gittim darbuka sesinden kendimi bile duymadım. Öyle bir gürültü var ki. Sakın o şef ile görüşmeye gitme” şeklindeki açıklaması bu şekilde düşünen şefler için güzel bir örnektir. Vurma çalgıların kullanımı konusunda, ünlü geleneksel Türk sanat müziği şefi Nevzat Atlığ’ın görüşleri şu şekildedir: “İstanbul Radyosu’nda benim onayım olmadan 1954’ten 1958 kadar geçen 4,5-5 sene içerisinde hiçbir vurmali çalgı olan yayım yayınlanmamıştır... Ben musikiyi metronom gürültüleri arasında dinlemek istemiyorum. Bakın mesela defi fasılda çalıyorlar bütün sazları örtüyor, duyulsa duyulsa bir klarneti bir de kanunu duyuyorsunuz” (Şenalp, 2012: 45).

Cüneyt Orhon, vurma çalgıların elde edilen müziksel tınının oluşmasındaki önemini ve hangi yeterliliklerde olması gerektiğini; “Vurmali saz çalan makam bilecek, nota bilecek, repertuar bilecek, bu işin gerektirdiği bilgileri öğrenmiş olacak. Gelin görün ki, darbukacı bunların hepsinden habersizdir, içinden geldiği gibi debelenir durur (Şenalp, 2012: 46) şeklindeki sözleri ile dile getirmiştir. TRT İzmir Radyosu ritim sanatçısı Murat Kas da eserleri seslendirirken ezgiye göre çalmak diye bir çalım tekniğinden bahsetmiş, ezginin gidişatına göre esere eşlik edilmesi için çalan kişinin esere hâkim olması ve nota bilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Murat Kas ile yapılan kişisel görüşme, 2016) görüşme). Şeflerin vurma çalgı çalan sazende seçimlerindeki tercihleri, kullandıkları vurma çalgı adetleri ve vurma çalgı gürlüklerinin nasıl olacağına dair tercihleri şeflerin ayırımında ve seslendirmede önemli rol oynar. Görüşme yaptığım klasikçi şefler, “piyasacı” şeflerin konserlerinde vurma çalgıların seslerinin yüksekliğinden diğer çalgıları duymadıklarından şikâyet etmektedirler.

Klasikçi şeflerin ağırlıklı olarak kullandıkları çalgılar; kanun, ney, klasik kemençe, ud, tanbur, kemandır, klarinettir. Buradaki keman ve klarinet geleneksel çalgılar olmasa da klasikçi şeflerin bir çoğunun tercih ettiği çalgılardır. Piyasacı şeflerin konserlerinde ise klasikçi şeflerin kullandığı çalgıların yanında yoğun bir yaylı grubu, klavye, gitar çok sayıda vurma çalgıları görmek mümkündür. Çünkü bu şefler için temposu hızlı olan eserleri icra etmek tercih sebebidir. Klasikçi şefler, “piyasacı” şeflerin fazla sayıda vurma çalgı kullanmalarını yadırgadıklarını, kemanların, klarnetin ve kanun gibi çalgıların ses ayarlarının yüksek gürlükte olmasının yanında bir oktav

yukarıdan yaptıkları icralar dolayısıyla diğer çalgıların neredeyse duyulmadığını, klavye, gitar gibi çalgıları yerli yersiz kullanıldıklarını, piyasada çalışan sazencilerin ağırlıklı olarak kullanılmasından dolayı sazencilerin farklı farklı “kerizler” attıklarını, çalınan söylenen eserlerin son derece hızlı çalınıp, piyasada popüler olmuş ve hep aynı, birbirine benzer eserlerden bir repertuar seslendirdiklerini belirtmişlerdir. Ancak klasikçi şeflerin de (hazırladıkları konsepte ve izler kitleye göre) nadir de olsa piyano, gitar gibi çalgıları kullandıklarına rastlanmaktadır.

Klasikçi şefler büyük usûlleri kurallarına uygun biçimde icra ettirirler. Klasikçi şefler, “piyasacı” şeflerin icra tarzında bolca bulunduklarını ifade ettikleri “keriz” atmak diye nitelendirilen icra sırasında gereksiz eklemeler ve süslemeler yapmanın icranın bütünlüğünü bozduğunu belirtmektedirler. Bu durumdan yakınan bir şef, saz sanatkarlarının kişisel davranmalarının bu durumun en önemli sebeplerinden biri olduğunu belirtmiştir.

Sen nüansları notaya yazsan da kimse uymaz. Siz geleneksel Türk sanat müziğinde ne yapılacağını bir standart da oturtsanız çalan kişi yine eklemeler, çıkarmalar yapacak çünkü çalgıcıda o gelenekten gelme. Senin yazdığından mutlaka daha fazla çarpma, nüans hareketleri yapacaktır, ya da hiç uymayacaktır. Burada kişisellikte var. (İsmi vermek istemeyen şef a ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Piyasacı şefler ise geleneksel Türk sanat müziğindeki heterofoninin bir gereği olarak değerlendirdikleri yorumlarını koro üyelerinin ve izler kitle *habitusunun* beğenisine göre şekillendirdiklerini belirtmektedirler.

“Piyasacı” şeflerin yönettiği konserlerde, çalgıların ses dengesizliklerinden, kendilerinin de şikâyetçi olduklarını belirten bir şef, ses dengesizliğinin bir sebebinin de saz sanatkarlarının kendilerini duyurma çabası olduğunu belirtmiştir.

Benim sesim duyulsun... Kanuni, udi, tanburi hepsi mikrofonu kendisine çeker. Bunu en profesyoneli de yapar. Maalesef. Tonmaysterin ayarladığı gibi kimse o ayarlar ile çalmaz çeker yapıştırır mikrofonu çalgısına. Bir de ‘Ben duymuyorum aç sesimi diye’ bağırır. Şef burada ‘açma’ derse saz sanatkarı küser. Bir daha çağırdığında ‘sen benim sesimi açtırmadın’ der ve gelmez. Bunlar olmuştur, oluyor da... ‘Benden çok iyi biliyorsun, sazımın sesini kısıttırdın sen’ der ya da birinci de sesini çıkarmaz ondan sonra ‘ben niye geleyim zaten benim sesim duyulmuyor’ der ve gelmez. (İsmi vermek istemeyen şef a ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Klasikçi şefler, “piyasacı” şeflerin yönettiği korolardaki üyelerin, seslendirme sırasında gereksiz yaptıkları vibrasyonların, (çene, ağız vibratosu/çene hareketli vibrato) “ağdalı” icra tarzının, klasik üslupta yeri olmadığını, aşırı forte (hatta bağırarak) olan icra tarzlarının kabul edilemez olduklarını belirterek, geleneksel Türk sanat müziğinin “gönül sesi” ile okunması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu yüzden gözlem yaptığım birçok klasikçi şef cümle sonlarını hafif gürültüde (piano) olarak icra etmektedir. Klasikçi şefler, gerek repertuar tercihleri, gerek üslupları sebebi ile “piyasacı” şeflerin bu korolardaki yaptıkları müzik türünün geleneksel Türk sanat müziği olmadığını hatta hangi türde eserler seslendirdiklerinin de belirsiz olduğunu ifade etmişlerdir.

Bourdieu’nün, bir oyunda (alanda) oyuncunun (eyleyicinin) o alandaki özgül sermayenin dağılışına bağlı konumuna –bu aynı zamanda o alanda var olan güç ilişkilerindeki konumudur– göre izleyeceği üç strateji olduğundan bahsettiğini belirtmiştim. “Alanda daha az sermayeye sahip olanlar, alt üst etme stratejilerine – sapkınlık stratejilerine– yönelirler. Bunlar genellikle alana yeni girenler ve gençlerdir. Alanın özgül sermayesine en az sahip olanlar oldukları için hâkim konumdakilerle karşı karşıya gelerek alanın meşruiyetini sorgulama cesareti gösterirler” (Karagül, 2014: 44). Klasikçi şefler, “piyasacı” şefleri daha az *kültürel sermaye*ye sahip olmak ve geleneksel Türk sanat müziğinin icra şekli olan klasik üslubu bozarak tamamen seyirci memnuniyetini temel alan bir anlayışla alanda konum elde etmek ile itham ederler. “Piyasacı” şef olarak nitelendirilen şefler ise böyle “piyasacı” şef nitelendirmesini kabul etmemektedirler. Ancak klasikçi olmayan şefler, kendileri için kabul etmedikleri “piyasacı şef” nitelendirmesini diğer klasikçi olmayan şefler için kullanmaktadırlar. Şeflerin birbirlerinden ayrışmasını sağlayan şey farklı *habitus*lardan gelmeleri ve farklı *kültürel sermaye*lere sahip olmalarıdır. Şeflerin üslup seçeneklerinden birini tercih etmeleri, hem bireysel hem de toplumsal tarihinden gelen birtakım yatkınlıklar, yani *habitus*unun sonucudur. Nitekim yapılan görüşmelerde geleneksel Türk sanat müziği alanına girmeden önce farklı bir müzikal anlayışa sahip olan şeflerin *alanın* ve bu *alana* ait *habitus*un getirdiği *kültürel sermaye* ile sanat anlayışlarının değiştiği bilgisine ulaşılmıştır. Yani yukarıdaki tanımlamaların oluşmasında toplumsallaşmış bireyselliğin etkisinden söz etmek mümkündür.

2.3.3.5. Koro Tavrı ve Üslubu:

Koro üslup ve tavrı ile ilgili Zeybek (2013) “Türk Makam Müziğinde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi” isimli çalışmasında birçok görüşme yapmıştır. Ahmet Özhan, koral müziğin geleneksel Türk sanat müziğine uygun olmadığını ‘koral mûsikî’ bizim müziğimizde biraz zorlama bir müziktir” (Zeybek, 2013: 26) sözleri ile ifade etmiştir.

Aynı çalışmada “Erol Deran, Mesut Cemil Bey’in koro yönetiminin homojen yapısını korumak için harcadığı çabadan bahsederek; korodaki bir sanatçının fasıl okuyuş üslubundan farklı olarak şahsi özelliklerini azaltarak koro birliği içinde var olması gerektiğinin üzerinde durur” (Aktaran Zeybek, 2013: 22). Bülent Aksoy ise konu ile ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

Koro tavrının başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir: Bütün koro üyelerinin aynı perdeden okuması ve çalması, çoğu zaman da ‘dört ses aşağıdan’ diye anılan, pest kız neyi düzeninin kullanılması; usûlün, ritmin ağırlaştırılması; fasıl tavrındaki süslemelerden mutlaka kaçınılması ‘düz okuyuşun’ benimsenmesi; gırtlak süslemeleri yerine, Batı mûsikîsi zevkiyle uygulanan ‘nüanslar’ kullanılması; nota değerlerini istenildiği kadar uzatan point d’orgue denilen seslere sık sık yer verilmesi. (Aktaran Zeybek, 2013: 22)

Görüşmelerim sonucunda ve yaptığım literatür çalışması sonunda edindiğin enformasyonlarda koro üslup ve tavrı diye bir tavrın geleneksel Türk sanat müziğinde yeri olmadığı ile ilgili görüşlere de rastladım. Birer’in “Koro üslup ve tavrı diye bir şey yoktur” (Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 2015a) sözleri ile Reha Sağbaş’ın “size herhangi bir koro dinletsem onun Alâeddin Yavaşca’nın mı Ahmet Kadri Rizeli’nin mi olduğunu anlamanız mümkün değildir ” (Zeybek, 2013: 26) sözleri bu görüşe örnek teşkil eden görüşlerdir.

Klasik icra anlayışını benimsemiş şeflerin takım, fasıl gibi türlerin icrasında klasik üsluba bağlı kaldığı gözlenmiştir. Bu şeflerin çoğu, peşrevleri bestelendiği biçimde dört hane bir teslim şekilde icra ettirdiği saptanmıştır. Yapılan görüşmelerde “piyasacı” şeflerin “klasik” eserleri çok fazla seslendirmeyi tercih etmedikleri, bir hane

bir teslim peşrevin ardından- bazen peşrev bile icra edilmeden- düyek usûlündeki şarkı formundaki bir eser ile konsere başladıkları görülmüştür. Görüşme yaptığım bir şef aynı eseri konserin başında seslendirdiklerinde temposunu ağır, konserin sonunda icra ettiklerinde ise temposunu hızlı icra ettiklerini belirtmiştir. Klasikçi şefler ise eser sıralamasının bu şekilde olamayacağını her eserin bir ruhu ve belirli bir temposu olduğunu belirtmektedirler. Klasikçi şeflere göre eserlerin sıralaması gelenekte olduğu gibi olmalıdır.

İcrada önemli bir artı da koro üyelerinin nota bilmesidir. Şeflerin çoğu çalışmalarda notayı kullanmaktadır. Geleneksel Türk sanat müziğindeki birçok koroda koristlerin elinde eserin notası vardır. Ancak amatör koroların birçoğunda koristler solfej yapmayı bilmemektedir. Şefler, koro üyelerine solfej yapmayı öğretmek istediklerinde çoğu zaman “Hocam bu yaştan sonra nota mı öğreneceğiz” şeklinde cevap aldıklarını ama eserin notalarının yer aldığı kâğıdı (notayı) alıp zevkle eve götürdüklerini, meşk ile öğrenmek istediklerini, çünkü oraya müzik icra etmeye ve müzik icrasından aldığı hazzı tatmin etmeye geldiklerini belirtmişlerdir.

Nota okumayı bilmemeleri sebebi ile eseri yorumlamayı kolaylaştırmak için şefler bir takım stratejiler geliştirmişlerdir. Eserlere yorum katmak isteyen birçok şef koristlere, çıkıcı ezgileri cressendo, inici ezgileri decrescendo şeklinde icra ettirmelerini öğretmiştir. Bu İzmir’de eserleri nüans yaparak icra etmek isteyen birçok şefin uyguladığı bir yöntemdir. Koristler ellerindeki notalara şefin ifade ettiği nefes yerlerini yazarlar. Koristlerin çoğu notayı, dönüşleri anlamak, çıkıcı ezgilerde cressendo inici ezgilerde decressendo yapmak, eserin güftesini takip etmek ve nerede nefes alacaklarını anlamak için kullanırlar.

İcrada önemli bir noktada şeflerin, koristlerin yeterliliklerini doğru tahlil etmesi ve bu yeterlilikler ölçüsünde başarabilecekleri eserleri icra ettirmeleri gerekliliğidir. Bazı şeflerin koristleri (solistleri) motive etmek adına kullandığı abartılı övgüler icrayı olumsuz etkilemektedir. İsmi vermek istemeyen bir şef bu durum ile ilgili “Siz bu şarkıyı okumasanız daha iyi olur dediğinizde sizin oradaki bütün hocalığınız tecrübeniz bile sorgulanabilmekte. Bizim koristlerimiz kendisini çok yüksekte görebiliyor burada hocanın da (şefin de) etkisi büyük. Pohpohlarsan böyle sonuçlar çıkabiliyor” ifadelerini kullanmıştır.

Bazı koristlerin yorumlarını bilindik ses sanatkârlarına benzetmeleri izler kitle tarafından çok beğenilmektedir. Bu nedenle şefler bu kişilere solo vermeyi uygun görmektedirler. Şef, Sami Büyük Öztekir'in konserinde bir solistin yorumunun Zeki Müren'e olan benzerliği ile büyük ilgi görmesi sebebi ile birçok konserde solist olması buna güzel bir örnektir.

Şefin ekonomik olanakları yeterince olmayan bir kurumda görevi icra ediyor olması da repertuarda olduğu gibi icrada da olumsuz neticeler doğurmaktadır. Bu durum bir kuruma bağlı olmayan amatör korolar için de geçerlidir. Bu durumda bilet satılması gibi sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bilet satan koro üyelerinin şeften beklentileri artmaktadır. Fazla bilet satan koro üyelerinin solo yapmak istemeleri, şeflerin müzikten ödün vermek zorunda kalmalarına neden olmaktadır. Şefler hak etmeyen birine solo vermek zorunda kalabilmektedirler. Şefler işin içine maddiyat girdiği zaman sanatlarını icra etmekte zorlandıklarını belirtmişlerdir. Şefler solo vermediklerinde solo isteyen koro üyesi tarafından “kötü hoca” olarak tanımlandıklarını belirtmişleridir. Herkesin solo yapmak istemesi ama herkesin solo yapabilecek bir becerisinin olmaması sebebi ile koro üyeleri ve şef arasında çatışma çıkmakta bu da icraya olumsuz olarak yansımaktadır. Özellikle klasikçi şefler bu durumdan çok rahatsız olmaktadır.

2.3.4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinin Mekân Tercihleri

Yapılan görüşmeler ve gözlemler sonucunda klasikçi şefler küçük salonlarda (200-300 kişilik) konser vermeyi tercih ettikleri söylenebilir. Bu şefler, mümkünse ses düzeninin çok az kullanılacağı, genellikle sadece solistte mikrofonun olacağı konser salonlarını tercih ettiklerini belirtmişlerdir.



Resim 3. İzmir Müzik Akademisi Geleneksel Türk Sanat Müziği Topluluğu Konser Fotoğrafı

Konser salonunun küçüklüğü, sadece solistte mikrofonun bulunması, çalgı sayısının azlığı, ud, kanun, klasik kemençe, ney gibi geleneksel çalgıların ağırlıklı olarak kullanılması ve konser salonun küçüklüğü bize klasikçi şeflerin mekân, çalgı seçimi, müzik teknolojilerini kullanma biçimleri hakkında ayırt edici bilgiler vermektedir. “Piyasacı” şefler ise, yüksek volümü sağlayacak ses düzenlerinin bulunduğu, kalabalık ve farklı müzik türlerine ait çalgıların sahneye sığacağı, büyük (300 kişi ve üzeri) salonları tercih etmeleri sebebi ile klasikçi şeflerden ayrılırlar. Ancak belirtmek gerekir ki bu durum klasikçi şeflerin büyük salonlarda, piyasacı şeflerin küçük salonlarda hiç konser vermediği veya vermeyeceği anlamına gelmemektedir. Şefler bazen bağlı bulundukları koro üyelerinin ve kurumların istekleri doğrultusunda hareket etmek durumunda kalarak tercihlerinde değişiklik yapabilmektedir. Ancak bu durum ile ilgili istisnalar klasikçi ve piyasacı şef ayrımını yapmamızı engelleyecek düzeyde değildir.

Bütün şefler için mekân seçiminde önem arz eden bir başka nokta da ulaşımın kolay olacağı yerlerin tercih edilmesidir. Böylece koro üyelerinin, sazandelerin, dışardan davet edilen konuk sanatçıların ve seyircilerin hem zamanında gelmesi hem de konserin tamamını izleyebilmesi sağlanmış olacaktır. Şefler ile yapılan görüşmede

konser saatinin iyi ayarlanması, konser salonuna ulaşımın kolay olması, konsere gelen misafirlerin ve icracıların eve dönüş yolunda araç bulma telaşını engelleyeceğini, böylece konsere olan konsantrasyonlarını olumsuz etkilemeyeceğini belirtmişlerdir.

2.3.5. Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinin Konuk Sanatçı Tercihleri

Konuk sanatçılar İzmir'deki birçok şefin vazgeçemediği stratejilerden bir tanesidir. Konuk sanatçılar, koro üyelerinin bilinmiş ses sanatkârları ile tanışmaları bakımından koro üyeleri için motivasyon sağlamasının yanında koronun izleyici kitlesini ve popülerliğini arttırdığı da yadsınamaz bir gerçektir.

Ünlü bir ses sanatkârı ile aynı sahnede şarkı söylemek, fotoğraf çekirmek koro üyeleri için mutluluk verici bir durumdur. Bu durum o kadar önemlidir ki bazen resim çekirmek ve imza almak isteyen koro üyeleri birbirleri ile kavga etmektedirler. Şef böyle bir durumda bu kişileri uyarıp barıştırmaktadır. Şefler, konuk sanatçıları ikinci bölümde çıkartarak hem koronun geniş bir izleyici kitlesine hitap etmelerini sağlarken hem de izler kitlenin sadece konuk sanatkârı dinleyip gitmesini engellenmiş olmaktadır. Konuk sanatkâr aynı zamanda besteci ise şefler, koro üyelerine bestecinin eserlerini icra ettirmektedirler. Konser esnasında sıra son eseri icra etmeye geldiğinde, konuk sanatçı koroyu sahneye davet eder ve eser hep birlikte icra edilir.²² Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği korosuna bugüne kadar konuk sanatçı olarak katılan isimlerden bazıları şunlardır: Yıldırım Bekçi, Coşkun Sabah, Dilek Türkan, Selami Şahin, Zekai Tunca, Melihat Gülses, Ayşe Taş, Kutlu Payaslı.

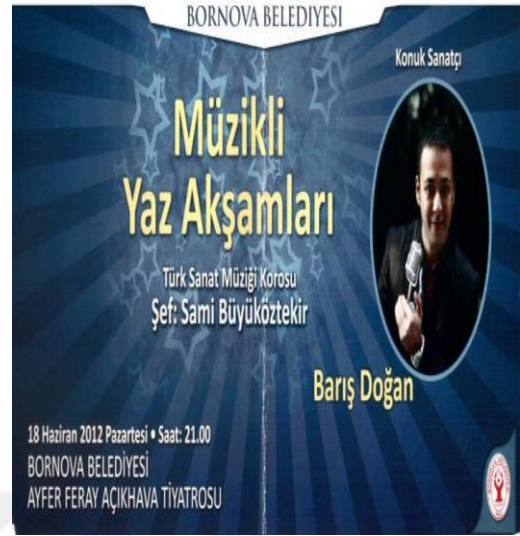
Şeflerin birbirlerinin konserlerine konuk saz ve ses konuk sanatkârı olarak katıldıkları görülmektedir. Koro şeflerinden Dilek Şafak Çakar, Barış Doğan, Sedef Demirbaş Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu'na konuk olarak katılmışlardır. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu afiş örnekleri aşağıda verilmiştir.

²² Örnek olarak Selami Şahin'nin konuk olduğu Şef Sami Büyükoztekir yönetimindeki Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu konser için bkz.

<https://www.facebook.com/esen.can2/videos/10153284018904301/>



Resim 4. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu Konser Afişi



Resim 5. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu Konser Afişi



Resim 6. Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Konseri Afişi

İzmir Kültür ve Musiki Derneği'nde de durum farksızdır. İsmail Özçeltik yönetimindeki koroya bugüne kadar katılan konuk sanatçılar şunlardır: “Serap Mutlu Akbulut, Yaşar Özel, Mediha Şen Sancakoğlu, Münip Utandı, İnci Çayırılı, Dilek Türkan, Ahmet Özhan. Ayrıca bu koro Yesarı Asım Ersoy özel konserinde bestekârın yeğeni Göksel Arsoy’u konuk olarak ağırlamışlardır” (Web 6).

Konuk sanatçıların seçimi bile şefin benimsediği sanat anlayışı ve üslubu hakkında bilgi vermektedir. Bir şef Kültür Bakanlığı bünyesinden Münip Utandı, Meral Uğurlu ve İnci Çayırılı gibi sanatçıları konuk ederek klasik üslubun taşıyıcısı olduğu düşünülen bu isimler ile halkı buluşturmayı amaçlamakta hem de koro üyelerinin ve izler kitlenin bu eserleri anlamlandırarak *kültürel sermaye*ye ve bu *sermayenin* taşıyıcısı zevk ve beğenilere sahip olduğunu göstermektedir. Konuk sanatçılar şefin tercih ettiği üslup hakkında bize bilgi verir. Öte yandan “piyasacı” şeflerin piyasa üslubuna sahip (gençlik yıllarında daha popüler olan) ses sanatkârlarını davet etmesi klasikçi olan şefler ile olmayan şeflerin ayrımında bir kriter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak ilgi çekmek, korunun devamlılığını sağlamak, koro üyelerinin ve koronun bağlı bulunduğu kurumu memnun etmek ya da maddi bir getiri sağlamak amacıyla klasikçi şeflerin nadir olarak popüler sanatkârları korolarına davet ettiklerini, piyasacı şeflerin ise bazı konsept projeler için klasik üsluba sahip sanatkârları korolarına davet ettiklerini görmek mümkündür. Bu da bize şeflerin tercihlerinde *kültürel sermaye* gibi *sosyal ve ekonomik sermayenin* de etkili olduğunu göstermektedir.

2.4. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Yorum ve Şef İlişkisi

Bir müzisyenin esere yüklediği anlam eserin yorumunu etkiler. Eserden ne anladığı ve eser içindeki kodları anlayıp anlamamasında o güne kadar edindiği *kültürel sermayenin* önemi büyüktür. “Dinleyiciye eseri, eserin ruhunu, karakterini, anlamını ulaştıran yorumcudur” (Kaplan, 2008: 32). Eserin yorumlanması sürecinde bir diğer önemli etke de müzisyenin kendi zevk ve beğenisidir. Geleneksel Türk sanat müziğinde yorumcu kendi *kültürel sermayesi* ile eserdeki kodları çözer, neyin doğru neyin yanlış, neyin güzel neyin kötü olduğuna karar verir. Karar vermede yorumcunun *habitusundan* gelen yatkınlıklar da önemli rol oynar. Bu sebeple eserin ruhunu ve karakterini anlamlandırmadaki algı yorumu etkiler.

Aldemir (2010: 33), yorumcunun eserde hangi öğelerin vurgulanması ve hangilerinin zayıf tınlatılması gerektiğini, farklı yaklaşımları, zıtlıkları ve birbirinden keskin çizgilerle ayrılan sesleri, tekrarlar arasındaki nüans ve yorum farklılığını, sakinliğin ve yalınlığın vurgulandığı noktaları, öğelerin sıklaşmasıyla gerginliğin

artışını ve suslar konusunu araştırması gerektiğini belirtmiştir. Şefler eserlerin içinde saklı olan anlamı izler kitle ve koro üyelerine başarılı bir şekilde aksettirmek için Aldemir'in yukarıda ifade ettiği parametrelerden yararlanabilirler.

Şefler geleneksel Türk sanat müziği alanındaki bilgi ve repertuarını koro üyelerine ve sazandelere kendi yorumlarını da katarak aktarırlar. “Müzikalitenin son aşaması yorumlama olduğu için, korosunda seslendirilen parçalara iyi yorum yaptırabilen şef, bu yolla hem kendisinin, hem koro elemanlarının bir konser ortamında iseler izleyicilerin bu durumdan zevk almalarını sağlayacaktır” (Uslu, 2013:125). Bu yüzden iyi bir şef olabilmek için iyi bir yorumcu olmak önemli bir kriterdir. İyi bir yorumcu olabilmek için şef, eserin *habitusunu* anlamak durumundadır.

Literatürde sadece kişilerin değil aynı zamanda maddesel nesnelerin de *habitusundan* bahsedilmektedir. Maddesel bir nesne *habitusundan* uzamsal ya da zamansal olarak ayrılabilir. Sanatsal çalışmanın yaratmaya çalıştığı etkiyi anlamaya çalışmak, örneğin ikna etmeye çalıştığı inanç biçimini, kullanılan bilinçli ve bilinçsiz seçimlerin temelini ve dolayısıyla biçimi anlamaya çalışmak, ancak kişinin, en azından yaratılan eserin, *habitusunu* anlamasıyla mümkündür. (Bourdieu'den aktaran Misci Kip, 2015: 13)

Şefler, eserlerin *habitusunu* anlayıp çözmelidirler. Şefler aynı zamanda birer izleyici oldukları için, yorum esnasında ‘seyirci *habitusuyla*’ düşünmeye ve davranmaya başlarlar. Yani seyircinin sevdiği beğendiği yorum şeflerin yorumunun oluşmasında etkindir. Seyircinin beğenmesi için yorumun seyirci için anlaşılır olması gerekir. Konserin seyircilerde olumlu duygular geliştirebilmesini sağlayacak olan unsur seyircinin *habitusu* ve sahip olduğu *kültürel sermayesinin*, eserlerin taşıdığı kodları ve şefin yorumunu çözebilecek ve anlamlandırabilecek olması ile ilgilidir. Bazı şefler bugün İzmir’de koro şeflerinin kendi yorumlarının olmadığını bu yorumun izleyicinin istediği yorum olduğunu belirtmişlerdir.

Benim yorumum demek çok ucuzlamıştır. İcracı, dinleyici, mekân uçayağında birçok bağlarının etkisiyle, dinleyici refleksine göre hareket eden, dinleyici haz ve beğenisini kendi kültürel geçmişi birikimiyle beraber, kişisel hazzı, moda hazzı, icra şeklini benimsemiş gibi kabul etmiş gibi gözükmesi doğru icra değilse bile moda bu, bu yorum tutuyor, beğenilme kaygısı (herkeste olan) olan

yorum benim yorumum değildir. (İsmi vermek istemeyen şef a ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Alan çalışması sırasında görüşme yaptığım birçok şef, yorum ve meşk arasında önemli bir ilişki olduğunu, geleneksel Türk sanat müziğinin eğitim metodunun meşk olduğunu, kendi konservatuvar eğitimlerinin yanı sıra meşk silsilesinden gelen hocalar tarafından yetiştirildiklerini belirtmişlerdir. Şeflerin meşk silsilesinden gelen hocalar tarafından yetiştirildiklerini belirtmelerinin amacı; kendileri tarafından yapılan müziksel yorumların doğru olduğunu hedef kitleye kabul ettirmek, kendi yorumlarının geleneksel ve tarihsel bir meşruiyeti olduğuna dayanak oluşturmaktır.

Şeflerin büyük bir çoğunluğu geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin büyük birçoğunda eserin temposunun belirtilmemesinin, nüans işaretleri olmamasını zenginlik ve çeşitlilik olarak görmektedir. Bu sebeple geleneksel Türk sanat müziğinin diğer müzik türlerine göre yoruma daha müsait bir yapısı olduğu konusunda hem fikrindedirler.

Aslında bu anlamda bakıldığında biz deryayız. Neden biliyor musunuz? A kişinin benimle eser yorumu açısından birleşme olasılığı yok. Birçok kombin yaratmanız mümkün. Çünkü eserin üstüne Metronom, nüans işaretleri konmamış. Bir eseri önce koroya okutuyorum bazı yerleri forte bazı yerleri piyano yapıyoruz. Bakıyoruz güzel olmuyor. Sen buraya çok yakışır bu nüans diyorsun bazen yakışmıyor, bazen yakışıyor. Değiştiriyoruz ve bu şekilde nasıl güzel olacağına karar veriyoruz. Eseri nasıl yorumlayacağınızı çalışmalarda belirliyorsunuz. Bir şarkının bin tane farklı kombinini yapmak mümkünken biz bunu yapmıyoruz. Bir de böyle bir boyut var. Yeni dönem koro şeflerinin bu konuya daha çok eğildiğini görmek beni mutlu ediyor ve bunu olumlu buluyorum. (Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 2015b)

Ancak geleneksel Türk sanat müziğinin yoruma açık olan bu yapısı, piyasa üslubu ve geleneksel üslubun harmanlandığı senkretik bir üslup içinde seslendirme yapılması ve “nota dışına çıkılması” durumunda özellikle klasikçi şefler tarafından yorum problemi olarak nitelendirilmiştir.

En önemli şey yorum ama problem haline dönüştü. Özellikle piyasa müziği ile karıştığında tabii ki problem halinde ama biz klasik düşünürsek, gelenekseli düşünürsek yorumda şaşırmayacağımızı

düşünüyorum. Ama geleneksel çok düşünmediğimiz için sanırım notanın dışına çok çıkıyoruz. Notanın dışına çıkmalıyız belki; üslup tavrı gereği, tını gereği ama bunun dışında farklı yorumlar katmak bence problem. (Özgen Küçükgökçe ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Bu noktada kişisel yorumun esere ne kadar katkı sağlaması gerektiğini Çakar şöyle dile getirmiştir:

Kutlu Payaslı, ‘Şarkı (eser) avucunuzun içi kadar yorum avucunuzun içinde leblebi kadar kalırsa karşınızdakine bunu hissettirebilirsiniz, tam aksettirebilirsiniz’ derdi. Ben her zaman bunu örnek almışımdır. Bir eseri yorumlarken nağme yapmak istediğinde bunu bir kez yapacaksın. İkinciye yaptığın zaman göze batar. Rahatsızlık verir. (Dilek Şafak Çakar ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Klasikçi şefler için yapılan icrada “geleneksel yorumdan/ klasik üsluptan” ödün verildiğinde ve eserin orijinal haline fazlasıyla katkı yapılmasından dolayı bir eserin birkaç fazla notasının türetildiğini belirten şeflerin sayısı oldukça fazladır.

Türk müziğimizin en büyük dezavantajı, şahısların şarkıları, eserleri ya da şefliklerini ya da sazdaki çalımlarını kendine münhasır kendimce böyle yapıyorum diyerek, yorum kattığını düşünerek çok değiştirmesidir. En büyük sıkıntımız olan aynı notanın dört – beş çeşidinin olması buradan kaynaklanıyor, değiştirme merakı var bizde. Yıllar önce bu konuyu birkaç hoca ile görüştüm. Avni Anıl ile bir anım var bu konu ile ilgili. Avni Anıl hoca müzik hayatına başladığı yıllarda nota bilmediği dönemlerde bestelerini notaya aldırıyor. Sonra eserleri dinler iken bazı bölümlerinin değiştirildiğini fark ediyor. Notaya alan kişiye niye böyle yaptığını sorduğunda ‘hocam buraya do diyez daha çok yakışıyordu koyuverdim’ deme cüreti ile bile karşı karşıya kalıyor. Dedğim gibi bizde çok değiştirme merakı var. Bunu yorum olarak üslup olarak değerlendiren kişiler var. Çok yanlış. (Dilek Şafak Çakar ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Görüşme yaptığım klasikçi şefler, Mesut Cemil Bey’in icra anlayışını örnek almaktadır. Çünkü “Mesut Cemil’in korolarında, disiplinli, sade ve anlaşılır bir icra görülmektedir” (Yıldırım, 2006: 16). Esere bestenin karakteristik özelliklerini bozacak şekilde çok fazla katkı yapılmaması aynı zamanda geleneksel Türk sanat müziğine ve bestekâra duyulan saygı ile de ilgilidir. “Her daim söylenilen bazı şeyler vardır o da; bestekârlara saygı duyarak onların ürettiği eserlere saygı duyarak üzerinde çok çok fazla

nüans yapmadan eserleri süsleyebiliriz, üzerinde yorum yapabiliriz” (Yeşer Karasu ile yapılan kişisel görüşme, 2016). Nitekim Tura yaptığı üslup tanımlamasında buna dikkat çekerek, “Bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelediği makamın özelliklerine uygun olarak, usûl ve formunu bozmadan ve de bestekârın estetik anlayışına saygılı kalma kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek olarak tanımlanabilir” (Tura, 1988b: 83-84).

Yüksel, geleneksel Türk sanat müziğinin aslına uygun olmayan bir şekilde piyasa üslubu ile seslendirilmesini ve geleneksel sanat müziği adı altında bu türe ait olmayan eserlerin seslendirilmesini şu şekilde eleştirmiştir: “Bekir Sıtkı Sezgin Hoca bizzat bana derdi ki ‘Evlat, elmanın kurdu içinde’. Bu söz; Türk müziğine en büyük ihaneti yapanlar sözde Türk müziği yapanlar olmuşlardır demektir” (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2015a). Aslında bu durum bazı Batı sanat müziği yorumcuları ve bestecileri için de farklı değildir. Bu sebeple “Wagner; yorumun ilk kuralının, kompozitörlerin hassas duygularını sadakatle tercüme etmek” (Barut, 2003: 344) olduğunu belirtmiştir. Ancak hemen belirtelim “sunulan müziğin yorum olabilmesi için, bestecinin anlatmak istediği müzikal düşüncelerin, yorumcunun kendi ruhundan geçerek ortaya estetik bir ‘müzikal birleşim’ oluşturması gerekmektedir” (Erengönül, 2013: 3).

Doğru icranın yapılması için doğru bir notaya ihtiyaç vardır. Görüşme yaptığım şefler bazı eserlerin farklı tavrı ve versiyonlarının bulunmasının müziğimizin zenginliği olduğunu ancak bazı notaların bu zenginliğin dışında aslından çok uzak olduğunu belirtmişlerdir. Bir eserin birden fazla notasının bulunması durumunda şefler, doğru notayı bulmak için birtakım yollar izlemektedirler. İzledikleri yollardaki en büyük dayanakları bugüne kadar edindikleri *kültürel sermayeleridir*. Bu yollar aşağıdaki gibidir:

a) Edisyon kritik yöntemini kullanmak.

En eski tarihli notayı bulmak hangi notanın doğru olduğunu belirlemek için kullandığımız bir yöntemdir. Biz buna edisyon kritik diyoruz. Türk müziğinde yapılmamış boş bir alan. Keşke yapılsa. Şu anda konservatuvarlar da bu konuda çalışan öğrenci grupları ve

hocalar var. En eski notayı bulduk ama yazan düzgün yazdıysa bu önemli bir veri olur. Uşşak bir şarkı da içinde segâh yoksa bu düzgün bir şekilde notaya alınmamış demektir. Ya da bayati ama içinde eviç varsa bu da bahsettiğim gibi yanlış notaya alınmış bir örnektir. Hepsinin kökeninde bizim müziğimiz sözlü kültür ortamında varlığını devam ettirir. (Erkan Aydın ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Aydın'ın da belirttiği gibi hem bu çalışmaya ayrılacak yeterli zamanın bulunmayışı, hem de bu alanda kaynakların ve bilimsel araştırmaların yeterli düzeyde yapılmamış olması sebebi ile bu yöntemin işler gözükmediğini söylemek mümkündür.

b) Hocalarından eserleri nasıl 'geçtilerse' o notayı doğru kabul etmek. Hocası ile geçtiği notanın üzerinde hocasının yaptığı düzeltmeler var ise bu düzeltmeleri eseri öğretirken ve yorumlarken dikkate almak.

c) Kendilerine devredilen (çoğunlukla hocalarına ait) el yazması notaları doğru kabul etmek.

d) Geleneksel Türk sanat müziğinde ekol olarak kabul edilen icracıların icraları esas olarak kabul edilmesi ve dolayısıyla varsa o yorum ile örtüşen notanın doğru kabul edilmesi ya da var olan nota üzerinde üstatların icrasını esas alarak gerekli düzeltmelerin yapılarak eserin öğretilme yöntemine gidilmesi. Ancak şefler burada dikkat edilecek bir hususun altını çizmektedirler. Bazen solist bestekârın eserine kendisinden fazla eklemeler yapabilir. Bu noktada şef seslendiren solistin üslup ve tavrını bilirse hangisinin bestekâra hangisinin soliste ait olduğunu ayırt edebilir. "Bir de seslendirene bakarım. Bazen seslendiren çok tril yapmayı seven biridir oradan anlarım ki aslında notada o yok. Yani hem bestekârların, hem solistlerin üslup ve tavrının nasıl olduğu bilgisine sahip olmak gerekir" (Özgen Küçükgökçe ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

Eğer şimdiye kadar sayılan bu dört madde hangi notanın doğru olduğuna karar vermek için yeterli veri edinmemize olanak sağlamıyorsa aşağıdaki yöntemlere başvurulur:

e) Eserin ait olduğu makam seyri ve o makamın kalıp motifine göre tereddütlü yer düzeltilir. “O eserin bazı kısımlarının doğruluğu ile ilgili tereddütlerim varsa biz geleneksel Türk müziğimizin bir seyir çizgisi olduğunu biliyoruz. Her makamın bir seyir karakteristiği olduğunu biliyoruz. Kalıp motifi biliyoruz” (Özgen Küçükgökçe ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

f) Bestekârın diğer eserlerinin şefin repertuarında bulunması, daha önce o bestekâra ait eserleri icra etmesi ile elde edilen ya da günümüze yakın bestekârlara “yetişmiş olmak” ile edinilen donanım ve birikim sonucunda notada gerekli düzeltmeleri yapabilecek *kültürel sermayeye* sahip olmak. Bestekârın üslup ve tavrına hâkim olmak.

Doğru notayı bulurken kullanacağımız yöntemlerin biri de bestekârları tanımaktır. Biz bestekârları tanıyoruz. Hani deriz ya Avni Anıl kokuyor bu eser... Artık motifin o bestekâra mı ait olup olmadığını, o bestekârın çok sayıda eserini daha önce icra ederek, dinleyerek anlayabiliriz. Dolayısıyla diyelim eserin bir yerinde trili yapıyorlar. Diyorum Avni Hoca bu trili burada istemezdi. Ama bakıyorum notada var. Bu biraz da birikimle alakalı. Bu motifi zaten hoca sevmezdi diyorum. Bu bir de bestekârları tanımak, bir kaçına da yetişmiş olmam ile alakalı sanırım. (Özgen Küçükgökçe ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Görüşme yaptığım bazı şefler, eserin okunduğu bağlamın da yorumu ve icrayı şekillendirebileceğini belirtmişlerdir. Çakar konu ile ilgili görüşlerini aşağıdaki gibi ifade etmiştir.

Biraz da öğreticiliği gerçek temiz üslubun, tavrın nasıl yerleşmesi gerektiğini, piyasa dediğimiz biraz daha avamlaşan okuyuşun nasıl olduğunu, her okuyuş tarzının farklı yerlere serpiştirilmesi gerektiğini koroya öğretiyorum. Diyorum ki bir sahne yapıyorsunuz, bir bayi gecesinde sahnedesiniz orada sizin üslubunuzun, tavrınızın çok önemi yoktur. Orada amaç eğlendirmektir, dinletmektir ama AKM gibi bir yerde bir solo yapıyorsanız orada sadece dinliyorlar, dolayısıyla yorumunuza dikkat etmeniz gerekir. (Dilek Şafak Çakar ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Konu ile ilgili Nihat Doğu da Zeki Müren’in radyoda ve gazinolarda farklı bir tavır ile eserleri icra ettiğini şu şekilde ifade etmiştir: “Nihayet bir tavır farkı, üslup farkı oluyordu çünkü eserler yani Zeki Müren’in radyoda okuduğu şarkı da klasik, bizim

orada çaldığımız şarkı da aynı klasik şarkıydı. Tavır ve eda farkı vardır. O eleştiriliyordu yani” (Şenalp, 2012: 75) şeklinde ifade ederek Çakar gibi seslendirme ortamının yorumu etkilediğini ifade etmiştir. Bu durum bize AKM de yapılan bir konser ile açık havada (pazar yeri, şenlik alanları, meydanlar vb. yerlerde) yapılan konserlerde repertuar ve yorum farklılıkları olabileceğini göstermektedir. Alan çalışmam sırasında şefler, huzur evinde gerçekleştirilecek bir konser için orada bulunan huzur evi sakinlerini üzmemek adına repertuarda temposu hızlı, ritmik ve sözel olarak olumlu içerikte, eğlenceli şarkıları tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Hapishanelerde, şenlik alanlarında yapılan konserler için de bu durum geçerlidir.

2.5. Koro Şefinde Bulunması Gereken Unsurlar

Koro şefi olabilmek için şüphesiz bir takım özelliklere sahip olmak gerekmektedir. Her ne kadar geleneksel Türk sanat müziğini oluşturan bazı iç dinamiklerin Batı sanat müziğinden farklı olması sebebi ile Batı sanat müziği şefleri ile geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin alanlarında sahip olması gereken farklı nitelikler olsa da, iki alandaki şeflerde de bulunması gereken bazı ortak özellikler ve uygulanması gereken ortak yöntemler mevcuttur. Her iki koro şefinin de öncelikle koro bütünlüğünü sağlaması esastır. Koro bütünlüğü, şefin, koro üyelerinin her biri ile kurduğu müziksel ve sosyal iletişim ile başlar. Şef, böylece bireyselden yola çıkarak koronun müzikal hazırbulunuşluk düzeyini saptar. Koronun amaçları doğrultusunda hedefler belirler ve bu güne kadar edindiği müziksel bilgi, teknik becerileri ve müzikalitesini kullanarak bu hedeflere ulaşır.

“Orkestra şefliği çok gizemli müzikal bir yolculuktur. Orkestra şefi yeri geldiğinde bir koç, lider, şaman, psikolog veya trafik polisi olmalı ve hepsinin özelliklerini iyi bir armoni içinde tavırlarında özleştirmelidir” (Slatkin’den aktaran, Vural, 2010: 30). Batı sanat müziği şeflerinin başarılı bir koro çalışması yapabilmesi için bir takım belirleyici faktörler vardır. Bastian koro şefinin kişiliği, etkileme gücü, görüntüsü, pedagojik bilgisi, müzikal bilgisi ve yeteneği, birikimini belirleyici faktörler arasında sıralamıştır (Aktaran Öztürk, 2010: 25). Şüphesiz Batı sanat müziği şefleri için geçerli olan bu özellikler geleneksel Türk sanat şefleri için de geçerlidir.

Kul (2006: 59) geleneksel Türk sanat müziği şefinde olması gereken özellikleri şu şekilde sıralamıştır: “İyi bir koro şefinin, mükemmel bir müzik kültürüne, koroyu her bakımdan eğitebilecek bilgi, teknik ve beceriye sahip ve koro elemanlarının sevgi ve güvenini kazanmış olması lazımdır”.

2.5.1. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Şefinde Bulunması Gereken Müzikal Unsurlar

Alan çalışması sonucunda çıkan sonuca göre, çıkan üründen birinci derece sorumlu kişi koro şefidir. Bu denli önemli bir görevi olan şefin, eserlere doğru bir yorum katması ve görevini tam ve eksiksiz yapabilmesi için sahip olması gereken müzikal unsurlar aşağıdaki gibidir:

1) Geleneksel Türk müziğinin nazariyatını iyi bilmelidir:

Bu bölümde şefin yaratı türleri, makamlar, usûller, usûl-güfte ilişkisi, perdeler, çalım teknikleri hakkında sahip olması gereken yeterliliklerden bahsedilecektir.

Geleneksel Türk sanat müziği şefleri, geleneksel Türk sanat müziğinin yaratı türlerini ve bu türlerin icra özelliklerini bilmelidir. Şeflerin geleneksel Türk sanat müziğindeki türleri, türler arasındaki farklılıkları ve türlerin hangi üslup- tavırda, tempo ile icra edildiklerine ait edindikleri *kültürel sermayeleri* yorumu etkiler. Altınköprü bu durumu “Şarkı ile yürük semai, kanto ile nakış beste arasındaki farkı bilmesi lazım. Çünkü bu bilgiler yoruma da yansır. Mesela yürük semainin son mısrası normalden daha hızlı okunur. Şef eserlerin hangi bölümlerinin hangi tempoda, nasıl icra edileceğini bilmelidir” (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016) şeklindeki görüşü ile ifade etmiştir. İzmir’de bazı geleneksel Türk sanat müziği koroları Mevlevi ayinleri icra etmektedirler. Ayin sırasında icra edilecek birçok yaratı türünün doğru bir biçimde sıralanması ve bu yaratı türlerinin doğru bir şekilde icra edilebilmesi için şefin bu alan ile ilgili geniş bir *kültürel sermayeye* sahip olmasını gerekir. Ayrıca şefin, program akışını hazırlaması için de yaratı türlerinin nasıl sıralanacağını bilmesi önem arz eder.

İzmir’deki geleneksel Türk sanat müziği korolarının gerçekleştirdiği konserleri incelediğimizde bu konserlerin repertuarlarında fasıl icrası önemli bir yer tutar. “Fasıl: çalgısal ve sözel bir türdür. Temel öğeleri; aynı makamda peşrev- kâr- beste- ağır semai- yürük semai- şarkı- saz semai türlerinin art arda ve mutlak surette ağırdan hızlıya gidecek şekilde bestelenmesidir” (Akdoğan, 1996: 308). Fasıl içerisinde iki beste bulunması durumunda ikinci bestenin birinci besteye göre temposunun daha hızlı icra edilmesi gerekir. Şef bu *kültürel sermayeye* hâkim olmalıdır. Aksi halde yapılan yorum yadırganır.

Görüşme yaptığım şeflerden Altınköprü konser programı hazırlanırken dikkat edilmesi gereken hususlardan birinin de eserlerin ağırdan hızlıya doğru gitmesi olduğunu ifade etmiştir. Seslendirilen tür fasıl olmasa bile fasıldan gelen bu gelenek eserlerin ağırdan hızlıya doğru sıralanmasını gerektirir. “Eserleri çok iyi sıralamanız lazım ki izleyicide/dinleyicide bir duygu bütünlüğü oluşsun. Ya da önce neşe sonra hüznün olmaz. Önce bir hüznün olur, sonra bir romantizm olur sonra bir fantezi olur sonra da en sonda neşeli bir İstanbul Türküsü veya bir köçekçe ile (neşeli, ritmik bir eserle) konserin bitirilmesi uygun olur” (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016). Ayrıca köçekçe ve köçekçe gibi temposu hızlı formların sona konması fasıl programı hazırlanmasa bile yapılan programlarda bir tür sıralamasının olduğunu gösterir.

Fasılların aynı makamda olması geçmişten günümüze hala devam eden bir özelliktir. Şefler, fasılın sonuna hangi türkülerin konması gerektiğini belirten birtakım kıstaslar olduğunu belirtmişlerdir. Bu kıstaslardan bazıları şunlardır: Fasılın sonuna konan türküler ile fasılın aynı makamda olması, türkünün Türk sanat müziğinin makamsal anlayışı, ezgi anlayışı, usûl ve seslendirme anlayışı ile benzerlikler taşımasıdır. Akdoğan’ın (1996: 151) çalışmasında verdiği örnek bu durumu destekler niteliktedir. “Örneğin, Söğüt, İstanbul, İzmir, Edirne, Urfa, Elazığ, Diyarbakır, Gaziantep türkülerinde gerek ezgi anlayışı, gerek usûl anlayışı, gerek seslendirme anlayışı açısından geleneksel sanat musıkîsinin izlerini sıkça bulmak mümkündür” Bu sebeple bu yöreye ait türküler, İzmir’deki şefler tarafından fasılların sonuna eklenmektedir.

Geleneksel Türk sanat müziği şefleri için bu türe ait makamları, makamların icra özelliklerini, seyir özellikleri, kalıp motiflerini bilmek başarılı bir yorum için çok önem taşımaktadır. Yorumu etkileyen etkenlerden biri de makamı oluşturan dizilerin ve makam içinde yapılabilecek çeşnilerin bilinmesi gerekliliğidir. Daha önce belirttiğimiz gibi sanatsal eserlerin de birer *habitusu* vardır. Burada makamın da bir *habitusu* olduğunu ve bu *habitusa* göre eserin yorumlanması gerektiğini söylemek yanlış olmaz.

Rast makamında bir eser diyelim. Eseri icra ederken neva üzerinde rast vardır. Notada fa natürel gösteriyor ama aslında bütün ustalar bilir ki çıkış cazibesinden dolayı burası fa diyezdir. Yani burada eviç basılacak. Ya da rast makamındaki acemli rast dizisinden dolayı iniş cazibesi ile fa natürel basılması gereken yerler eserin notasında fa diyez (eviç) olarak yer alsa da burasının acem basılacağını bütün ustalar bilir. Ya da diyelim eviçte bir segâh var ama notada ‘mi diyez’ olması gerekirken acem perdesi var. O zaman sen eviçte segâh çeşnisini biliyorsan oraya hemen mi diyez koyarsın hatayı düzeltirsin. (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Yaratı türlerinin doğru icra edilmesinde şefin makam bilmesi çok önemlidir. Geleneksel Türk sanat müziğinin uzun soluklu yaratı türlerinden olan kâr-ı natıklar içerisinde birçok makamı barındırırlar. Hatîb Zâkirî Osman Efendi, Hamamîzâde İsmail, Zekai Dede, Ahmed Avni Konuk, Refik Fersan’ın kâr-ı natıkları bu duruma uygun örneklerdir. Bu kâr-ı natıklarda “Osman Efendi on beş, Dede Efendi ise yirmi dört makamı tarif etmiştir. Zekâi Dede’nin evsat usûlünde bestelediği eserin otuz altı, Ahmed Avni Konuk’un yüz on dokuz beyitlik rast kâr-ı nâtıkında yüz on dokuz makam, Refik Fersan’ın kâr-ı nâtıkın da ise kırk dokuz makam tarifi vardır”²³. Böyle eserleri seslendirecek şeflerin az bilinen makamları da bilmesi gerekir.

Eserlerin konser esnasında doğru bir sıralama ile icra edilmelerinde eserleri oluşturan makamların dizilişi önemli bir yer tutar. “Rast, hüzzam, saba, nihavent makamları icra edilecek ise rastgele dizemezsiniz” (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016). Burada eserlerin sıralanmasında şefler, işitsel olarak birbirlerine yakın olan makamların tercih edilmesini, aynı seste karar veren makamların art arda sıralanabileceğini ve birbirine yakın değiştirici işaret alan makamların art arda

²³ <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3700/kar-i-natik.html>

sıralanabileceği gibi birtakım bilgilere şeflerin sahip olması gerektiğini belirtmişlerdir. Makamların nasıl sıralanacağına dair bilgiler hem geleneksel Türk sanat müziği alanının tarihsel süreç içerisinde şekillenen yapısı sonucu oluşan *habitusun* hem de eğitsel ve toplumsal yolla aktarılan *kültürel sermayenin* etkisiyle belirlenir. Bu kültürel kodlara sahip geleneksel Türk sanat müziği ilgilileri, hangi sıralamanın doğru hangi sıralamanın yanlış olacağına karar verirler.

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinde olması gereken bir başka özellik geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili terminolojiye hâkim olmaktır. Şef perde isimlerini, usûllerin isimlerini ve özelliklerini bilmelidir. Ayrıca geleneksel Türk sanat müziğine ait has olan mansur/beş ses, kız akort/dört ses, müstahzen/bir buçuk ses, bol ahenk/ yerinden, şah/ yedi ses, davut/ altı ses gibi çalım tekniklerini bilmelidir²⁴.

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin sahip olması gereken bir başka nazari/teorik bilgi güfte-usûl ilişkisi yani prozodidir. Geleneksel Türk sanat müziği repertuarının büyük bir çoğunluğunu sözlü eserler oluşturmaktadır. Geleneksel Türk sanat müziğinde hem usûl ile ezgi arasında hem usûl ile güfte arasında sıkı bir ilişki vardır. Görüşme yaptığım şeflere göre, geleneksel Türk sanat müziği eserlerini oluşturan usûllerin kurallarına uygun bir şekilde icra edilmesi “doğru”, “güzel” yorum olarak kabul edilirken, kuralların dışına çıkılması ise bir hata²⁵ olarak kabul

²⁴ Bu çalım tekniklerinin anlamları şunlardır:

Bol ahenk/ Yerinden: Eseri bestelendiği yerden, göçürmeden icra etmek anlamına gelmektedir.

Süperde/Bir Ses: Eseri bestelendiği makamın karar sesinden bir ses aşağı ‘göçürerek’ icra etmek anlamına gelmektedir.

Müstahzen: Eseri bestelendiği makamın karar sesinden bir buçuk ses aşağı ‘göçürerek’ icra etmek anlamına gelmektedir.

Kız akort/Dört Ses: Eseri bestelendiği makamın karar sesinden dört ses aşağı ‘göçürerek’ icra etmek anlamına gelmektedir.

Mansur/Beş Ses: Eseri bestelendiği makamın karar sesinden beş ses aşağı ‘göçürerek’ (transpoze ederek) icra etmek anlamına gelmektedir.

Davut: Eseri bestelendiği makamın karar sesinden altı ses aşağı ‘göçürerek’ icra etmek anlamına gelmektedir.

Şah: Eseri bestelendiği makamın karar sesinden yedi ses aşağı ‘göçürerek’ icra etmek anlamına gelmektedir.

²⁵“Geleneksel Türk sanat müziğinde eserlerin usûl üyle melodisi arasındaki özel ilişkinin icracılar tarafından katiyen bozulmaması gerekiyordu. İcra sırasında da bu ilişki dinleyiciye hissettirmemeliydi. Bu uyumun zedelenmesi (teknik terimiyle ‘usûlün kaçması’ ya da ‘usûlden düşmek’) hiçbir zaman hoş karşılanmadı. Bu uyumsuzluk her zaman haklı olarak ya bir acemilik belirtisi veya affedilmez bir estetik hata olarak görülmüştür” (Behar, 2014: 28).

edilmektedir. Nitekim “1770’li yıllarda Avusturyalı tarihçi ve müsteşrik Franz Joseph Sulzer Türk musıkîsinde usûl vuruşlarının, özellikle büyük usûllerde, esere yeni bir boyut kattığını ve zaman zaman bu usûllerin Batı müziğindeki çeşitli nüans işaretlerinin işlevlerini yerine getirdiğini söylediğinde aynı gerçeğe parmak basar” (Behar, 2014: 26).

“Meşk edilecek eserin melodik örgüsü de dikey olarak eserin usûlüyle ilişki içindedir. Her melodi parçacığı, her nağme, perde ve ya sessizlik (es), zorunlu olarak usûl kalıbının bir ya da birkaç darbına tekabül eder” (Behar: 2014: 19). Çolakoğlu, (Web 7) geleneksel Türk sanat müziğinde melodi, usûl ve vezin arasında ayrılmaz bir bağ olduğunu ve bu üçlünün uyumunun prozodi uyumunu sağladığını belirtmiştir. Ayrıca çalışmada her aruz kalıbının bestelenebileceği belirli usûllerin olduğu gibi her usûlde kullanılabilecek aruz kalıplarının olduğu sonucuna varılmıştır.

“Aruz vezninin kesin kalıplarının eserlerin prozodi uyumunu etkileyip, sınırlamaya çalıştığı bilinmektedir. Aruz kalıplarına uygun yapılan bir eserde, kalıbın öngördüğü yerlerde kelimeleri bölmek gerekecektir. Geleneksel Türk sanat müziğinin özellikle Hacı Arif Bey’e kadar olan dönemindeki eserlerin büyük bir bölümünün melismatique²⁶ tarzda bestelenmesinden dolayı” (Çolakoğlu, 2006: 44) eserin güftesinin anlam bütünlüğünün bozulmaması için uygun yerlerde nefes almak gerekir. Bunun için de hem nefes alınacak yerleri doğru belirlemeyi hem de ses-nefes çalışmaları yapmayı gerekli kılar. Şef bu bilgilere haiz olursa eserde var olan prozodi uyumunu uygun nüansları yoruma yansıtabilir ya da eserde prozodi hatası olan bölümleri uygun nüanslar ve nefes alma yerleri ile kamufle edebilir.

²⁶ “Bilindiği gibi hecenin müziğe uygulanmasında iki yol vardır: ‘Syllabique- Melismatique.’ Syllabique: İnsan sesi için meydana getirilmiş müzik çeşitlerinde, metnin her hecesinin yalnız bir ses ile okunmak üzere bestelenmiş şekli için kullanılmış teknik terimdir. Böylece sözlerin her hecesi, sadece bir ton ile seslendirilmektedir. Melismatique: Syllabique’nin tam tersi bir teknikle meydana getirilen vokal eserler melismatique işleyiş terimiyle nitelenmektedir. Melismatique işleyişle elde edilen vokal müziklerde, melodinin tümü veya bir vokal eserin bazı bölümleri, yalnız bir hece üstünde okunmaktadır. Türk musıkîsinin genel karakteri melismatique işleyişi teşkil eder. Son zamanlarda her yönden değişim içinde; yavaş yavaş güftenin hecelerinin, daha az sayıda notaya dağıtıldığını görüyoruz. Yani günümüzde syllabique uygulama daha çok tercih edilir olmuştur”. (Torun’dan aktaran Çolakoğlu, 2006: 46-47)

Usûl ve ezgi arasında inanılmaz bir ilişki var bu da icraya yansıyor. Nüanslara yansıyor. O her darbın ta demesinin tek demesinin düm demesinin manası var. Türk müziğinde her şey aritmetik ve ölçülü olarak yapılmıştır. Güftekârın anlatabildiğini bestekâr anlatabildiyse, biz de o ikisinin anlatmak istediğini uygulayabiliyorsak o zaman işte zincirin halkalarını tamamlamış oluyoruz. Yoksa bir şeyler eksik kalıyor. Hepsi birbirine bağlı. (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Usûllerin zaman sürelerinin aynı olması sebebi ile diğer bir usûl ile karıştırılması yorumu olumsuz etkileyen bir başka etkidir. Geleneksel Türk sanat müziğinde “Belirli bir usûlle tartılmış bir eser, diğer usûlün zaman süresi aynı olsa dahi, başka bir usûl vurarak öğrenilemez, akılda kalamaz ve okunamaz” (Behar, 2014: 25). Bu bilgidен yoksun olan ya da usûl konusunda yeterliliğe sahip olmayan şeflerin alan çalışmam sırasında sıkıntı yaşadıklarına şahit oldum. Usûlün dokuz sekizlik olması sebebi ile şef, Sadettin Kaynak’ın “Benim Yârım Gelişinden Bellidir” isimli şarkısını icra sırasında aksak usûllü ile bestelenmiş olan diğer eserlerin arkasına yerleştirmişti. Bu eserin raks aksağı usûl kalıplarına göre icra edilmesi gerekirken, ritim çalan sazende bu eseri aksak usûlü vurunca sorun yaşandı. Zaman süresi aynı olması bakımından bu hataya düşülmüştü. Bir başka çalışmada ise müsemmen usûlündeki bir eserin düyek usûl ile yorumlanmaya çalışılması üzerine yaşanmıştır.

Gözlem yaptığım şeflerin tamamına yakını eseri öğretirken usûl vurmamaktadır. Usûl öğreten şefler de geleneksel Türk sanat müziğindeki usûllerden on zamanlıya kadar olan usûlleri öğretmektedirler. Ancak bu çalışmada ‘boş’ usûl diye tabir edilen şekilde yani yalnızca usûlün kendisi eserden önce vurulmaktadır. Eser esnasında usûl vuran şef ve koristlere hiç rastlamadım. Ancak görüşme yaptığım bazı şefler usûl ile öğretimin tam bir meşk öğretimi olduğunu, eseri temposunda okumak için faydalı olabileceğini ifade etmişlerdir.

2) Genel müzikal bilgisi olmalıdır. Müzik ile ilgili temel kavramları bilmeli ve öğretebilmelidir: Bemol, diyez, reprüz, koda, nüans ile ilgili kavramları bilmeli, iyi bir nota bilgisine sahip olmalı ve bu bilgilerini aktarabilmelidir.

3) Geleneksel Türk sanat müziğinin üslup (icrasal) özelliklerini bilmeli ve uygulaya bilmelidir.

Şefler, geleneksel Türk sanat müziğinin, üslubunu, tavrını, yorumunu bilmeli, öğretebilme yeteneğine ve formasyonuna sahip olmalıdır. Şefin geleneksel Türk sanat müziği eserlerine doğru bir yorum katabilmesi için birinci kategoride ifade edilen geleneksel Türk sanat müziğinin nazariyatı ile ilgili gerekli bilgilere sahip olması gerekir. Geleneksel Türk sanat müziğinin icrası ile ilgili bilgi ve deneyimin oluşmasında üslup ve tavır çok önemli bir yer tutar. Üslup tavrın oluşmasında ise şeflerin, geleneksel Türk sanat müziği notasyon sistemini bilip, uygulayabilmesi önem taşır. Bunun için de şef, geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili solfej, deşifre ve dikte yapabilecek düzeyde olmalıdır. Şefler eserleri doğru yorum ve üslup- tavır ile icra edebilmeleri için, eserlerin tempolarını doğru vermek, güzel ve kullanışlı bir sese sahip olmak, sesini iyi kullanan, iyi bir tekniğe sahip olmak, bu tekniği öğretebilme yeteneğine sahip olmak, çalgılarınların akortlarını kontrol edecek düzeyde iyi bir müzik kulağı olmak, çalgı bilgisi ve oturtum bilgisine sahip olmak, iyi bir çalgı çalabilme yeteneğine sahip olmak gibi özelliklere sahip olmalıdır. Bu yeterlikler bu bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.

Bourdieu'nün bir alanda eyleyicinin izleyeceği üç stratejiden biri olan takip stratejisinden daha önce bahsetmiştim. Günümüzde yorumlarını geliştirmek isteyen şeflerin üslup ve tavır edinilebilecek bir yönde “üstat”, olarak nitelendirilen “klasik ekole”, “klasik tavra” mensup icracıları dinlemeleri de bir nevi alanda daha eski olan seslendiricileri takip etmeleridir²⁷. Hangi notanın orijinale en yakın olduğunun bulunmasında kullanılan bu yöntem aynı zamanda var olan yorumlardan yararlanarak

²⁷ Sadece günümüz şefleri değil, 1963 yılından itibaren İstanbul Üniversitesi klasik Türk müziği korosu yani kısa adıyla üniversite korosu şefi olan ve bu görevini kırk iki yıl icra eden Süheyla Altmışdört, Şenalp ile yaptığı görüşmede yorumun oluşmasında üstadları dinlemenin kendi hayatında çok önemli bir yeri olduğunu; “Radyoda çok şey öğrendim. Defterlerimi, lise defterlerimi falan açsan... Bir taraftan ben radyonun kenarına oturdum. Radyo çıktı, tabii hemen evlerimize alındı. Kucağıma çantamı alırdım, hem ders çalışırdım hem radyoyla şarkı söylerdim. Gelirdi ahbablar, şaşırırlardı ‘Ya, nasıl oluyor bu?’ Ben radyonun yanında ders çalışırdım. Radyodan çok şey öğrendim. O Lemi Atlı’nın şarkıları... O zaman tabii öyle. İşte, Münir Nurettin erişilmez bir şey. Sadi Işılray erişilmez. Onlar radyoda konser verecek diye ilan ederlerdi. Allah, ben onları beklerdim” (Aktaran Şenalp, 2012: 36) şeklindeki görüşleri ile ifade etmiştir.

“nev-i şahsına münhasır” bir yorum yaratmak için bu alanda bir *kültürel sermaye* sahibi olmayı gerektirir. Geleneksel Türk sanat müziğinde “klasik ekole” mensup icracıları dinlemek üslup ve tavır kazanmak adına çok önemlidir. “Ses ve görüntü kayıt çoğaltma araçlarının yaygınlaşması ve internet aracılığıyla bu kayıtların giderek daha büyük bir kitleyle paylaşılması sonucu artık bundan sonra gerçek meşkin yanı sıra bir sanal meşkten de söz etmek mümkün olacaktır” (Behar, 2014:191). Bu da bir nevi meşktir. Geleneksel Türk sanat müziğine olan yakınlığın, beğenin, zevkin ve yorumun oluşmasında geleneksel Türk sanat müziğine ait ürünler ile tekrar tekrar karşılaşmak bu ürünlere ait özellikleri anlamlandırmak için çok önemli bir etkidir. Türkiye’de bir dönem radyo sonrasında televizyon, internet vb. medyumlar bu anlamlandırma için gerekli *kültürel sermaye*ye ait kodlara sahip olmak için önem arz ederler.

Daha çok kadın şefler öncelikli olarak kadın solistleri, erkek şefler ise öncelikli olarak erkek solistleri dinlediklerini ifade etmişlerdir. Bunun sebebinin de kadın tavrı ve erkek tavrının aynı olmamasıdır. Şefler, koro üyelerinden solo yapacak olanlara öncelikle (icra edilecek eserin eğer kaydı var ise) kendi cinsiyetlerinden olan üstatları dinleyerek yorumlarını geliştirmelerini tavsiye ettiklerini belirtmişlerdir.

Şefler bu üstatları dinleyerek, bu üstatların yaptıkları nüansların ve eserleri icra ederken bağlı kaldıkları tempoların yorumlarını şekillendirdiklerini belirtmişlerdir. Geleneksel Türk sanat müziğinde şefler, eserlerin doğru yorum ve üslup tavır ile icra edebilmeleri için eserlerin tempolarını doğru vermelidir. Örneğin Mevlevi Ayini icra edilir iken semazenler sema döndükleri için şefin icra sırasında tempoyu semazenlere göre ayarlaması gerekmektedir. Mevlevi ayinlerinde selamların farklı tempolar ile icra edilmesi sebebi ile ayin başlı başına çok iyi bilinmesi gereken bir ritüeldir. Bu nedenle şef, korosunu yönetirken tempoyu net, anlaşılır bir şekilde vererek koroda icra bütünlüğü sağlamalıdır. Çünkü geleneksel Türk sanat müziğinde eserleri yorumlar iken karşılaşılan zorluklardan bir tanesi de geleneksel Türk sanat müziğinde eserin temposunun belirtilmemiş olmasıdır.

Geleneksel Türk sanat müziğinde şefler eseri önceden oluşturduğu birikimi, becerisi, deneyimi ve bugüne kadar edindikleri *kültürel sermaye*leri ile yoğun çalışmalar

sonucunda yorumlayıp öğretmektedir. Bu sebeple aynı eserin farklı şefler tarafından farklı tempolarda, farklı nüanslarla, birbirinden farklı yorumlandığına şahit olmak mümkündür. Bu nedenle eserler, çalıcıların ve koristlerin kulağında farklı hızlardaki şekli ile kalmış olabilir. Bunun için şef eserin temposunu daha önce provalarda çalıştırdığı hızda, net, anlaşılır bir şekilde vermelidir.

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin güzel ve kullanışlı bir sese sahip olması ve geleneksel Türk sanat müziğine ait çalım tekniklerini bilmesi gerekir. Geleneksel Türk sanat müziği eserleri örnekliye bilmek için en az bir buçuk oktav sese sahip olması gerekir. Çalıştırdığı koronun ses yapısına uygun ses grubuna sahip olmalı²⁸, sesini iyi kullanan, iyi bir tekniğe sahip ve bu tekniği öğretebilme yeteneğine sahip olmalıdır. Koroya uygun geleneksel üslup ve tavrı bozmayacak şekilde bu teknikleri uygulatmalıdır. Ses-nefes egzersizlerini bilmeli, doğru örnekleyebilmeli ve öğretebilmelidir.

Şef öncelikle ses guruplarını bilmeli ve her ses gurubunun ses sınırlarına göre yukarıda belirtilen çalım tekniklerden uygun olanını seçip eseri buna göre soliste icra ettirmelidir. Bu oluşacak tınıyı ve yorumu etkiler. Alan çalışmam sırasında birçok koroda şefin ses guruplarına bakmaksızın solistlere eserleri dört ses denilen (kız akort diye tabir edilen) icra tekniği ile icra ettirdiğine tanık oldum. Bu durum yorumu olumsuz yönde etkilemektedir. Tenor seslerin yerli yersiz eserin belirli bir kısmını bir oktav yukarıdan icra etmesi, ses tonundan okumadığı için detone olması gibi sonuçlar doğurmaktadır.

Makamın ses genişliği tiz yönde olduğunda bu sefer bas sesler tiz seslere çıkamamakta veya sirtone olmaktadır. Solist eseri rahat olduğu bir sestten icra edemediği için nüansları da istediği gibi yapamamakta, zorlandığı sesleri verebilmeye odaklandığı için eseri istediği gibi yorumlayamamaktadır. Benzer durum koro icrasında da yaşanmaktadır. Farklı ses guruplarındaki seslerden oluşan koro genellikle eseri kız akort denilen dört sestten yapmaktadır. Bu durumda eserin bazı bölümleri kimi ses guruplarına

²⁸ İzmir'deki geleneksel Türk sanat müziği amatör korolarının çoğunda "dört ses" (kız akort) denilen transpoze bir seslendirme tekniği kullanıldığı için tenor sese sahip bir şefin bu sestten eserleri sağlıklı bir şekilde yapabilmesi çoğu zaman mümkün gözükmemektedir.

pest gelirken, bazı bölümleri de kimi ses gruplarına tiz gelmektedir. Bu sebeple icra sırasında yerli yersiz oktav alan tenor sesleri ya da eserin tiz yerlerini bir oktav aşağıdan seslendiren alto ve bas sesleri icra bütünlüğünün zaman zaman bozulmasına sebep olmaktadır. Bu durumda istenilen yoruma ulaşmada bir mani oluşturmaktadır. Bazı şefler makamın yapısına ve repertuarı oluşturan eserlerin ses genliğine göre soliste ve koro üyelerine uygun çalım biçimlerini kullanarak zorlanmalarının önüne geçmektedirler.

Çalgıların akortlarını kontrol edecek düzeyde iyi bir kulağa, iyi bir çalgı çalabilme, çalgı bilgisi ve oturtum bilgisine sahip olmak yorumu etkiler. Şef, geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan bütün çalgıları tanımak zorundadır. Şefin iyi bir çalgı bilgisine sahip olması yorumu önemli ölçüde etkilemektedir. Bunun yanında nesneleşmiş *kültürel sermaye* araçları olarak görebileceğimiz geleneksel Türk sanat müziği çalgılarını kullanabilmek için *kültürel sermayenin* boyutlarından olan teknik ustalık ve uzmanlaşmış kültürel becerilere sahip olmak gerekir. “Habitusa dayalı beden eğitimi gerektiren uzmanlaşmış faaliyetler arasında, müzik aleti çalmada bulunmaktadır” (Swartz, 2011: 166). Şef geleneksel Türk sanat müziğine ait bir çalgı çalıyorsa, bu yorumu pozitif yönde etkiler.

Geleneksel Türk sanat müziğinde batılı anlamda bir koro kurulmadan önce topluluklarda ritim çalan (kudüm, bendir) kişi topluluğa direktif verirdi²⁹. Geleneksel Türk sanat müziğindeki ilk sistemli koroyu kuran kişi olarak kabul edilen Mesut Cemil’in tanbur, viyolonsel, kemençe, lavta, ud, violin, viyola, bağlama gibi çalgıları icra edebilmesi sonraki TRT ve devlet korosu şeflerinden Nevzat Atlığ’ın keman icracısı olması, İzmir Devlet Korosu kurucu şefi Teoman Öncü’nün ud icracısı olması, İstanbul Radyosu koro şeflerinden Hasan Esen’in klasik kemençe, rebap ve sine kemani icracısı olması ve bu şefler gibi daha birçok örneğin bulunması sebebi ile sazende olan şefler bir şefin muhakkak çalgı çalması gerektiğini ya da en azından çalgılar hakkında belirli bir *kültürel sermaye*ye sahip olmaları gerektiğini belirtmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğindeki eserleri bilmek iyi bir şef olmak için yeterli bir kriter değildir. Şefler

²⁹ Batı sanat müziğinde ise “Eskiden şefin yokluğunda onun yerini birinci kemancı tutardı” (Munch, 2008: 35).

eğer çalgı çalabiliyorlarsa koristlere doğru ses verir. Yanlış ses verme ihtimali azalır. Ayrıca sazandelere perdeleri nasıl seslendireceğini örnekleyebilir. “Diyelim Muhayyer ya da Uşşak makamı geçiliyor. Eğer koro şefi sazende olursa o tiz segâhın bir koma basılacağını hatta natürel bile basılsa yadırganmayacağını bilir. Onu sazandelere de dikte ettirir. Eğer o tiz segâhı bemol basarsa (sümbüle basarsa) olmaz. Çalgısı ile örnekler (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016). Altınköprü’nün yukarıdaki ifadeleri alan çalışmam sonucunda elde ettiğim verilerle de örtüşmektedir.

Şeflerin geleneksel Türk sanat müziği çalgılarının sınırlarını bilmesi gerekir. Şeflerin, çalgılardan çıkacak tınları ve hangi çalgıların hangi tonlarda, hangi makamlarda daha verimli icra edileceğini bilmesi gerekmektedir. Bu hususlar yorumu etkiler. Kendisi de iyi bir tanbur-i olan Yüksel bir şefin çalgı bilgisi olması gerekliliğinin gerekçesini şu şekilde ifade etmiştir:

Diyelim ki Suzidil makamında eserler geçiliyor ve Suzidil makamını dört ses geçiyor isek ben bir neyzenen taksim yapmasını ister isem bu benim bu konuya hâkim olmadığımı gösterir. Suzidil neyzenlere kız akort denen yerden çok rahat gelen bir yer değildir. Perdeler sıkıntılıdır. (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Ses sanatkârı ve aynı zamanda kemani olan Küçükçökçe’nin konu ile ilgili görüşleri ise şu şekildedir:

Şef, bütün sazları, yapılarını, tınlarını bilmelidir. Şef buna göre taksimi verebilir ve doğru bir oturtum yapabilir. Belli makamlar belli çalımlarda o çalgıdan güzel tınlamaz. Mesela klasik kemençe de dört ses hicaz güzel tınlamaz. Şef, çalgıların bu özelliklerini bilirse hangi makamın o sazda iyi tınlayacağını bilir. Şef bu bilgilere sahip olup iyi bir dağıtım yapmalıdır. (Özgen ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

4) Geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili dağıtım çok geniş olmalıdır:

Geniş bir repertuara sahip olmak şefin yorumunu pozitif yönde etkiler. “Hafızanın çok önemli olduğu klasik Türk müziği geleneğinde ezberlenmiş eser sayısı, sanatkârın değerlendirilmesinde ölçü sayılmıştır. Eserin hafızaya alınması, ona uygun yorum ve tavır zenginliğinin belirlenmesi anlamına da gelmektedir” (Gerçek, 2008:

152). “Hafıza Batı müziğinden farklı olarak Türk makam müziği icrası ve aktarımında öncelikli bir yere sahiptir. Bu eserleri icra ederken de yeni bir eser önerirken de taksim ya da gazel yaparken ya da fasılda bağlantıları kurup akıcılığı sağlarken de eserlerin hafızada yer etmiş olması hayati bir öneme sahiptir” (Şenalp, 2012: 33).

Meşk, geleneksel Türk sanat müziğinde yorumu belirleyici unsurlar olan bazı üslup ve tavırların yüzyıllar boyunca aktarılmasını sağlamıştır. Meşk usûlü ile edinilmiş geniş bir repertuara sahip olmak aynı zamanda üslup-tavır ve yorum zenginliğine sahip olmak demektir. Bu da eserin yorumlanmasında şefe çok büyük bir kolaylık sağlar. Ayrıca hazırlayacağı özgün repertuarlarla koro ve izleyici kitlesinin ilgi, beğenisini kazanır. Böylece koro bütünlüğü ve devamlılığı sağlanmış olur.

2.5.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Şefinde Bulunması Gereken Müzik Dışı Unsurlar

“Müzisyen, bilgin, yönetici, iletişimci, eğitmen, diplomat, disipliner, planlamacı, bütçe uzmanı, menajer, rehber, lider, hayalperest vb. gibi özellikler, ideal bir şefte bulunması gereken niteliklerdir” (Demaree ve Moses’den aktaran Yöndem, 2006: 149).

Alan çalışması sonucunda edinilen enformasyonlar neticesinde koro şefinde bulunması gereken müzik dışı unsurları aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

1) Korodaki kişilerin isimlerini bilmesi farkındalığı artırır ve iletişim kurmayı kolaylaştırır. Sabırlı olmak zorundadır. Anlayışlı, uzlaştırıcı, sevilen, güvenilir, saygı duyulan biri olmalıdır. Disiplinli ve tutarlı olmalıdır. Öğretmeyi seven, lider ruhlu, sabırlı, hoşgörülü, duruma göre esnek duruma göre otoriter, akılcı, sağduyulu, paylaşımcı, enerjik, mesleğini seven, güler yüzlü, samimi, insan ilişkilerini seven, uyumlu, sosyal ve demokratik bir kişilik yapısına sahip olması gereklidir. Duyarlı olmalıdır³⁰. Karizmatik olmalıdır³¹, Soğukkanlı olmalıdır³². Kendi motivasyonu yüksek

³⁰ Şeflerin deprem, maden faciası, terör olaylarında konseri iptal etmeleri ya da sosyal sorumluluk projeleri gerçekleştirmeleri bu duruma örnek olarak verilebilir.

³¹ Şefler, geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin sahneye gelmeden önceki salondaki izleyicilerin, koro üyelerinin, sazandelerin hali ile şefin sahneye çıktıktan sonraki halleri arasındaki farkı yaratacak olan şeyin şefin karizması olduğunu belirtmişlerdir. Munch (2008: 15) ise bu durumu batı sanat müziği şefleri için kişiliğinden gelen büyüleme ve etkileme gücü olarak ifade etmiştir.

olmalıdır. Koro üyelerini ve sazandeleri de motive edebilmelidir. Herkese eşit mesafede olmalıdır. Güçlü bir hafızaya sahip olmalıdır. Dikkatini uzun süre koro üyeleri ve eser üzerinde tutabilecek derecede konsantrasyonu yüksek olmalıdır. Vücut dilini iyi kullanmalıdır. Fiziksel olarak uzun süre efor sarf edebilecek bir sıhhate sahip olmalıdır. Gündemi iyi takip etmelidir.

2) Nitelikli bir geleneksel Türk sanat müziği şefinde bulunması gereken diğer özellikler:

- Koronun ve saz sanatkârlarının hangi pozisyonda durması gerektiğini bilmelidir.
- Ses düzeninden ve müzik teknolojilerinden anlamalıdır.
- Organizasyon işinden anlayan sosyal çevresi geniş olması gerekmektedir. Çevresindeki müzisyenler ile diyalog halinde olmalıdır³³.
- Şef, tecrübeli olmalıdır: Şef, müzikal olmanın yanı sıra hayat açısından da tecrübeli olmalıdır³⁴.
- Bağlı bulunduğu kurumun niteliklerini bilmeli repertuarı hazırlarken bunu dikkate almalıdır.
- Dili iyi bilen ve kullanan biri olmalıdır: Koro şefinin diksiyonu düzgün olmalıdır. Ayrıca şefin yorumlayacağı eserin güftelerini anlayacak düzeyde dile hâkim olması gerekir. Eğer gerekiyorsa bilmediği Osmanlıca kelimelerin anlamlarını öğrenmesi şefin eseri yorumlamasında şefe çok büyük katkı sağlayacaktır. Ayrıca etkileyici bir yorum için şefin, kelimelerin anlamalarına göre eserleri doğru diksiyon ve artikülasyon ile telaffuz etmesi gereklidir. Beste-güfte ilişkisinin önemini ve bu önemin koristlere nasıl hissettirilmesi gerektiğini görüşme yaptığım şeflerden Halil İbrahim Yüksel şöyle ifade etmiştir.

³² Konser anında olabilecek aksilikler ve hatalar karşısında bu durumdan olumsuz yönde etkilenmeden ve bu durumu koro üyelerine, sazandelere ve izleyicilere belli etmeden icraya devam edebilmek açısından soğukkanlılık şeflerde olması gereken bir özelliktir.

³³ Nitelikli bir şef olabilmek için bir kriterde sosyal/toplumsal sermayeye sahip olunması gerekliliğidir.

³⁴ Şefin hayat açısından tecrübeli olması kriterini sosyal/toplumsal sermaye kategorisinde değerlendirmek mümkündür.

Kalbim yine üzgün diye bir Selahattin Pınar şarkısı var. Bayati makamında. Ben güfte-beste ilişkisine çok önem veriyorum. Eseri örneklerken güfte- beste ilişkisi ile ilgili koristlere örnekler sunuyorum. Eserde ‘kalbim’ kelimesi bestelenirken ezgi neva sesinden düğâh sesine iniyor, ‘ti-tam’ diye... Buradaki bu ezgi, kalp atışı gibi diyorum. Kalbimiz böyle atıyor diyorum. Selahattin Bey bunu düşünerek bu şekilde adlandırmış eseri. Verdiğim bu örnek aynı zamanda semiyoloji çalışmasına bir örnek bu. Hep böyle örnekler veriyorum ya da işte bir başka eserden örnek vereyim. Hisar buselik bir eser olsun bu sefer eser; ‘Bir Hadise Var Can İle Canan Arasında’ eseri olsun. ‘Bir tir-i kaza var yine müjgân arasında’ bölümünde şunu anlatmak istiyor. Yani öyle bir bakmış ki ezgi bir büyük rakı içmiş gibi sallanarak geliyor. Ben bunları örnek veriyorum. Beste- güfte ilişkisi dediğiniz zaten budur. (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Demirbaş ise “Bir Sabah Bakacaksın ki Bir Tanem” eserinde ben yokum kelimesinde ‘yok olun diyorum’ dediğini belirtmiştir. ‘Yok, olma’ durumunu anlatacak en uygun gürlüğün pianissimo şeklinde icra edilecek bir icra ile mümkün olduğunu ifade etmiştir. (Sedef Demirbaş ile yapılan kişisel görüşme, 2016). Bütün bu anlatılar bize eserin güftesinin, eserin yorumunu etkilediğini hatta en önemli belirleyicilerden biri olduğunu gösterir. Eserdeki sözcüklerin anlamına göre yorum şekillenir. Nüanslar eserdeki sözcüklerin anlamına göre değişmektedir.

Şef, aruz kalıplarını bilir ise, yıllar içindeki aktarım esnasında eserin güftesinde yanlış aktarılan bölümleri belirleyip, uygun vezin kalıplarını güfteye uygulayarak hataları düzeltebilir. Eserde kelimelerin vurgularının doğru icra edilmesinin bir yöntemi de yerinde kullanılan müzikal nüanslardır.

2.6. Kurumsallaşmış Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Şeflik

Günümüzde çok önemli bir yer tutan eğitim ile ilgili edinilen *sermayeler* bu *sermaye* biçiminde yer alır. Bu *sermaye* biçimi diplomalar sertifikalar, katılım belgeleri, ödüller gibi çıktılar ile görünürlük kazanırlar. “Modern toplumlar kişisel başarıya önem verdikleri için eğitsel başarı ve sertifikaların (diplomaların) edinimi, saygınlık ve ödüllerin kazanılmasında çok önemli olmaktadır; gerçekten de bu durum, bazı sosyologların modern toplumu ‘diploma toplumu’ olarak tanımlamalarına neden

olmuştur” (Collins’den aktaran Yazıcı, 2008: 33). Şeflerin sahip oldukları *kurumsallaşmış sermayeler* geleneksel Türk sanat müziği ilgililerince saygınlık kazanmalarına sebep olmaktadır. Aynı zamanda *kurumsallaşmış sermaye* geleneksel Türk sanat müziği eserlerini anlamaya dönük kodlara sahip olmak için de önem arz eder. Bourdieu’ye göre:

Bir sanat çalışması, kültürel yeterliliğe sahip bir kişi için, sanat çalışmasının şifrelerini anlamaya yönelik gerekli kodları bilen kişi için, anlamlıdır ve onun ilgisini çeker. Resim ya da müzik kültürünü içeren algılamının ve takdirin açık veya örtülü şemalarının bilinçli ya da bilinçsiz uygulaması, bir dönemin, ekolün ya da yazarın özelliklerini tanıyabilmek için ve genellikle, estetik zevk almanın gerektirdiği çalışmaların içsel mantığıyla yakınlık için şarttır. Gerekli kodlara sahip olmayan kişi kendini ses, ritim, renk ve çizgi karmaşasında nedensiz bir şekilde kaybolmuş hissetmektedir. (Aktaran Misci Kip 2010: 32)

Geleneksel Türk sanat müziği koro üyelerinin eserlerindeki kodları ve şeflerin direktiflerini anlamlandırmak için, geleneksel Türk sanat müziğinde yer alan bu kod ve direktiflerle karşılaşma sıklıklarının artması ve etkili bir eğitim almaları gerekmektedir. Geleneksel Türk sanat müziğinin öğretildiği eğitimsel alan olan, konservatuvarlarda ve TRT’de verilen eğitim Bourdieu’nün sınıflandırmasındaki *kurumsal sermayeye* işaret eder. “Yapılan çeşitli araştırmalarda eğitim düzeyi ve sanata katılım, kültürel sermaye birikimini belirleyici temel unsurlar olarak vurgulanmaktadır. Eğitimli nüfus arttıkça kültürel ürünlere olan talebin artmakta, artan talebin kültürel üretimi arttırmakta, üreticiler arası rekabetin ise toplumdaki yaratıcılığı tetiklemekte olduğu görülmektedir (Misci Kip, 2010: 50). Şefler uzun zaman amatör koro geçmişine sahiptirler. Görüşme yaptığım bazı şefler ise hem korolarda yetişmiş hem de konservatuvar mezunudur. Ayrıca şeflerin çoğu eğitim almanın yanında bu korolarda çalgı çalarak ve konuk sanatçı olarak (solist, şef, konuk bestekâr olarak) yer almış ve amatör korolar ile profesyonel olduklarında da ilişkilerini sürdürdüklerini ifade etmişlerdir. Şefler amatör ve profesyonel koroların şeflerini (gerek öğretim yöntem ve tekniklerini gerekse koro yönetimi tekniklerini) gözlemleyerek, bilgi ve deneyim kazanırlar. Yani şefler içlerinde eğitim aldıkları ya da konuk sanatçı olarak katıldığı amatör veya profesyonel korolarda, üniversitelerdeki, TRT gibi devlet kurumlarında aldıkları eğitim süreci içerisinde, bu

kurumların kurumsal kimliğini içselleştirme yoluyla bir *kültürel sermaye* kazanırlar. Yaptığım görüşmelerde bütün şefler, geçmişte edindikleri *kültürel sermayelerin* şeflik başarısında çok büyük payı olduklarını ifade etmişlerdir. Görüşme yaptığım şeflerden konservatuvar mezunu olanlar, amatör geleneksel Türk sanat müziği korolarında şef olacak kişilerin Türk sanat müziği eğitimi veren bir konservatuardan mezun olması gerekliliği konusunda görüş birliğindedir. Ancak daha önce meşk usûlü ile kendini yetiştirmiş “büyük hoca” olarak nitelendirilen icracılar bu gruba dâhil edilmemektedir. Çünkü Türk müziği konservatuvarının kuruluş aşamasında yer alan hocalar deneyimli şeflerin yetişmesinde büyük payları olan kişilerdir.

Görüşme yaptığım klasikçi şefler sazendeleri seçerken konservatuvar mezunu olmasına veya TRT ve Devlet Korosu sanatkârı olmasına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir. Buradaki amaç mümkünse çağırılacak konuk sanatkâr ya da sazendelerin bir kurumsal kimliğinin olmasıdır. Ayrıca kurumsal *kültürel sermayeye* sahip olan şefler bu usta isimler için de tercih sebebidir. Yirmi yılı aşkın şeflik yapan Yüksel bu durum ile ilgili şunları ifade etmiştir:

Bizim konserlerimize Münip Utandı, Necdet Yaşar gibi gerçek manada sanat musıkîsi ya da Türk musıkî sanatının gerçek örnekleri gelir. Biz bu gerçek sanatkârları çağırıyoruz. Şunu da söyleyeceğim mütevacılık yapmayacağım. İstanbul’dan bir öğrenci gelecek ise oradaki hocalarımız, ustalarımızın hepsi Halil İbrahim Yüksel’i bul diyorlar. Allah utandırmasın. (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016)

Davet ettiği konuk solistlerin kurumsal bir kimliğinin olması görüşü özellikle klasik üslubu benimsemiş şeflerde ağırlık kazanan görüşlerden biridir.

Halil İbrahim Yüksel’in, şefliğini yaptığı ve mimarı olduğu “Ustalara Saygı Ulusal Türk Müziği Genç Yetenekler Ses Yarışması” isimli ulusal düzeyde ses getiren yarışmada jüri başkanlığını Prof. Erol Deran yapıp, jüride ayrıca Tülin Pekyaşar Koraman, Tülin Yakar Çelik, Meral Uğurlu, Melihat Gülses, Güzin Değişmez ve Münip Utandı gibi geleneksel Türk sanat müziğinde “usta”, “klasik ekolden” gelen isimlerin bulunması ve bu kişilerin Yüksel ile ilgili yukarıda ifade edilen düşünceleri dile getirmeleri kendisinin geleneksel Türk sanat müziği şefliği ile ilgili gerekli teknik ve

nazari bilgilerden oluşan *kültürel sermaye*ye sahip olduğunun referansı gibidir. Ayrıca bu sanatçıların TRT ve devlet sanatçılığı gibi kurumsal yapılardan gelmeleri şeflerin kurumsal *kültürel sermaye* sahip kişileri tercih ettiğinin göstergesidir. Bu yönüyle de kurumsallaşmış *kültürel sermaye* biçiminin birçok şefin şefliğinde önem arz ettiğini söyleyebiliriz.

Tablo 4. Şeflerin eğitim düzeyleri ve cinsiyet profili

	KİŞİ SAYISI	KADIN	ERKEK
Daha önce en az bir geleneksel sanat müziği korosunda eğitim alan	77	27	50
Müzik ile İlgili bir üniversite mezunu olan	42	16	26
Müzik ile ilgili bir yüksek lisans programından mezun olan	15	3	12
Müzik dışı bir bölümden üniversite mezunu olan	14	3	11
Lise mezunu	8	3	5
İlkokul mezunu	1	-	1
Müzik dışı bir doktora programından mezun olan	5	2	3

Yukarıdaki tablo ve anlatılar bize şeflerin çoğunun *kültürel sermaye*ye ulaşma biçimlerinin eğitim yoluyla olduğunu gösterir.

Hâkim sınıfta yer alan eyleyiciler/toplumsal gruplar kendi içlerinde, sahip oldukları kültürel ve ekonomik sermayelerinin hacmine göre iki uçtan birinde yer alırlar. Bourdieu, ekonomik sermayeleriyle karşılaştırıldığında kültürel sermaye açısından daha zengin olan yazarları, sanatçıları ve üniversite öğretim üyeleri gibi meslek

gruplarını bir uçta sınıflandırırken; karşı uca, ekonomik sermaye bakımından oldukça zengin olup kültürel sermayesi çok daha alt seviyelerde olan büyük tüccarları, sanayicileri yerleştirir. (Karagül, 2014: 185)

Tarihsel süreç içerisinde geleneksel Türk sanat müziği alanındaki şeflere baktığımızda *kurumsal kültürel sermayeye* sahip birçok şefin olduğunu görmekteyiz. Babası ünlü tanbur icracısı (aynı zamanda kemençe, lavta, viyolonsel çalgılarını da icra etmektedir) ve bestekâr Tanburi Cemil Bey olan ve bu alandaki (özellikle kemençe) ilk *kültürel sermayesini* babasından alan Türkiye Radyoları'ndaki ilk düzenli koroyu kuran ve şefliğini yapan Mesut Cemil'in "bir süre hukuk fakültesine devam etmiş, Hugo Becker'den Almanya'da viyolonsel dersleri almış, liselerde müzik öğretmenliği yapmış olması, İstanbul radyosunda spiker olarak görev yapması, TRT kurumunda batı müziği ve geleneksel Türk sanat müziği şefliği yapması, bir dönem TRT Ankara Radyosu müdürlüğü yapmış olması" (Web 8), daha sonraki şeflerden TRT ve Kültür Bakanlığı Devlet Korusu şefi Nevzat Atlığ'ın profesör olması, İstanbul Radyosu müdürlüğü ve Radyo Televizyon Yüksek Kurulu üyeliği yapmış olması, İzmir'deki geçmiş dönem koro şeflerinden Atınç Emnalar'ın farmakoloji ihtisası yapmış bir tıp doktoru olması, aynı zamanda TRT sanatçısı olması, Ayhan Sökmen'in tıp doktoru olması, İzmir Devlet Korusu kurucu şefi Teoman Önal'dı'nın dermatoloji ihtisasını yapmış bir tıp doktoru olması ve TRT'de uzun süren bir geleneksel Türk sanat müziği eğitimi almış olması, uzun bir süre Makine Mühendisleri Odası İzmir Şubesi Klasik Türk Müziği Korusu şefi olan Rahime Altınçağ'ın doktorasını yapmış bir ziraat mühendisi olması şeflerin içerisinde Bourdieu'nün sınıflandırmasında *kültürel sermaye* açısından zengin kesimde yer alanların sayısının azımsanmayacak derecede olduğunu gösterir. Bugün içerisinde öğretim üyelerinin de bulunduğu birçok amatör geleneksel Türk sanat müziği korosunda şeflik yapan kişilerin üniversite mezunu olması, bunların içinde yüksek lisansını yapmış birçok kişinin hatta doçent ve doktora gibi unvanlara sahip olan şeflerin olması bazı şeflere ve koro üyelerine göre şeflik müessesesini prestijli bir konuma getirmektedir. Bu durum bazı şeflere göre şeflik için *kültürel sermayenin* çok önem arz ettiğini göstermektedir. Bu anlamda günümüz şeflerinin büyük bir bölümünün sınıfsal konumları ve eğitim *sermayeleri* açısından benzerlik taşımaları dikkat çekicidir.

Konservatuvar eğitimi almamış şefler, geleneksel Türk sanat müziğinin bir meşk müziği olduğunu ve kendilerinin ‘üstat’ sayılan kişilerden meşk ettiklerini belirterek, şeflik için ehil olduklarını, hem görüşmelerim sırasında hem de koro üyelerine zaman zaman ifade etmektedirler. Bu sözler aynı zamanda konservatuvar mezunu olan şeflerin konservatuvar mezunu olmayan şeflere yönelik olan eleştirilerine cevap niteliğindedir. İzmir Kültür ve Musıkî Derneği başkanı ve şefi olan İsmail Özçeltik’in aşağıdaki görüşlerini de bu yönde değerlendirmek mümkündür.

Ben biyoloji mezunu bir biyologum. Zamanında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkîsi Konservatuvarını da, TRT İzmir Radyosu yetişmiş ses sanatçılığı sınavını da kazandım. Biyologluktan kazandığım paranın yeterliliği ve kendi musıkî bilgimin bana verdiği güven ile bu kurumlarda görev almayı tercih etmedim. Şu anda yürütmüş olduğum Türk sanat müziği koromuzun da şefliğini üstlenmekteyim. (Aktaran Doğan, 2012: 61-62)

Burada *kurumsal sermayenin* nereden elde edileceği tartışma konusu olmaktadır. Konservatuvar mezunu şeflerin konservatuvar *habitusundan* gelen ve burada edinilen *sermayeyi* değerli saymaları, korolarda yetişen “alaylı” şeflerin ise amatör korolardaki *habitustan* gelen eğitimi değerli saymaları ayırt edici ve dikkat çekicidir. Bu yönüyle edinilen *sermayenin* nereden edinildiği ve güvenilirliği “kime şef deneceğini” ya da “kime şef denmeyeceğini” belirleyebilmektedir.

2.7. Bedenselleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği Şef Teknikleri

Koro şefi korusu ile bağ kurarken ve istediği yorumu gerçekleştirmek için gerekli direktifleri verirken bedenini kullanır. “Beden, Bourdieu için, çocukluk boyunca sosyalleşme veya öğrenme sürecinde şifrelenmiş ve kondurulmuş kültür temellerini ve *habitusun* uygulama sınıflandırmalarını, hatırlatıcı bir alettir” (Yazıcı, 2008: 37). “Habitus kavramının amacı “toplumsallaşmış bedenin (ki birey ya da kişi olarak adlandırırız) toplumla karşıtlık içinde olmadığını, toplumun var olma biçimlerinden biri olduğunu” göstermektir (Bourdieu’den aktaran Swartz, 2011: 139).

Şefler, şeflik yapmadan önce çalgı çalarak, icrada bulunarak, korolarda görev ve gözlem yaparak *habitus* ve *kültürel sermaye* kazanmışlardır. Swartz, *habitus*a dayalı beden eğitimi gerektiren diğer uzmanlaşmış faaliyetler arasına çalgı çalmayı da katmaktadır. Bu örneklere şeflerin koro yönetimi için yaptıkları her türlü bedensel hareketi de katmak mümkündür. Bourdieu'nün *habitus* kavramına işaret etmek üzere kullandığı ifadelerden bir tanesi de “bedensel algı”dır (Aktaran Swartz, 2011: 144). Dolayısıyla bir şefin, şeflik becerilerini kazanabilmesi için öncelikle bedensel algısının iyi olması ve algısı iyi olan bir şefi gözlemlemesi gerekmektedir. *Kültürel sermayenin* bedenselleşmiş formu olarak karşımıza çıkan bu hareketlerin oluşmasında bir başka etken de şeflerin diğer müzik türlerine ait şefleri gözlemlemeleri sonucundaki edindikleri enformasyonlardır. Bu duruma güzel bir örnek olması bakımından Halil İbrahim Yüksel verilebilir. Kendisi bu durumu aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

Ben öğrenciyken 1993 yılında üniversite korosunun çalışmalarına başladım. Onun öncesinde de gidiyordum. İsmet İnönü Kültür Merkezi'nde fuarın içindeki Senfoni Orkestrası'nın cumartesi günleri saat onda ya da on birde konserleri olurdu. On beş günde bir olurdu o konserler ve hep farklı şefler gelirdi o konserleri yönetmeye. Ben onları takip ederek çok şey öğrendim. Yani o nüanslardan, orkestraya ne alıp vermek istediklerini takip ederek hep onlar benim ileriki yaşantımda şeflik ya da yönetmenlik dönemimde benim için çok öncü roller oldular. Çok etkilendim. (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2015a)

Şeflerin aldıkları eğitim ile ve (kazandıkları *kurumsallaşmış kültürel sermaye* ile) içlerinde bulundukları koroların şeflerini ve başka müzik türlerine ait koro şeflerini gözlemlemeleri sonucunda edindikleri kazanımları sonucunda koro yönetmek için yaptıkları göz hareketleri, jest ve mimikler, el kol ve beden hareketleri Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki bedenselleşmiş (cisimleşmiş) *kültürel sermaye*ye işaret eder.

“Habitusun işleyişini gösteren örnekler, otomatik jestlerden ya da görünürde son derece sıradan olan beden tekniklerinden” soyut kavramsallaştırmalara kadar uzanır (Swartz, 2011: 155-156). Geleneksel Türk sanat müziğinde bir şefin usûl vururken yaptığı hareketler, koro yönetimi ile ilgili yaptığı her türlü jest, mimik, el-kol hareketleri, duruşu geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin *habitusunu* gösteren örneklerdir. Şef bu hareketleri etkin koro yönetimi için yapar. Koro yönetiminin

birtakım işlevleri vardır ve Batı sanat müziği için var olan koro yönetiminin işlevleri geleneksel Türk sanat için de geçerlidir. Batı sanat müziği orkestra yönetiminin bu işlevlerini, Varış (2007: 29) çalışmasında aşağıdaki gibi belirtmiştir:

1. “Orkestranın varlığını sağlama, sürdürme, geliştirme (Orkestranın var olmasını, yaşamasını sağlama),
2. Orkestranın birliğini-bütünlüğünü-eşgüdümünü sağlama (Orkestra da birlik, bütünlük, eşgüdüm sağlama),
3. Orkestranın çalışmasını sağlama (Orkestranın çalışmasını düzenleme, tasarlama-gerçekleştirme),
4. Orkestranın eğitimini sağlama (Orkestraya eğitim verme),
5. Orkestrayı yönlendirme (Orkestraya yön verme),
6. Orkestrayı kılavuzlama (Orkestraya kılavuzluk etme).”

2.7.1. Duruş

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinde Batı sanat müziğinde olduğu gibi duruş önem arz eder. Şef, koro üyelerinin, sazandelerin, varsa multivizyon gösterisi yapacak kişinin rahatça görebileceği bir konumda olmalıdır. Kimi şefler bunun için koro üyeleri ve kendileri için sahnenin uygun yerlerine platform koymaktadırlar.

Şefin duracağı yer ve duruş şekli jest ve mimiklerinin görünür olması bakımından önemlidir. Şef yönetim ve prova esnasında jest ve mimiklerinden yardım alır. “Şefin mimikleri, eserdeki duyguları ve anlamları ifade etmeli, ayrıca şef, icra anında duyduğu herhangi bir yorum veya nota hatasından kaynaklanan hissettiği olumsuz duyguları, icracılara belli etmemelidir” (Şatana, 2015: 53). Alan çalışmam sırasında bazı şeflerin konser anındaki hatalar karşısında hata yapanlara sergiledikleri sert tavırların icrayı olumsuz yönde etkilediğini gözlemledim. Ayrıca bazı şeflerin abartılı hareketleri hem icra bütünlüğünü bozmakta hem de koroyu gereksiz bir gerginliğe sürüklemektedir.

Görüşme yaptığım şefler, nitelsiz olan şeflerin görev başına getirilmemesi gerektiğini ve abartılı jest, mimik, el ve kol hareketlerinin koro yönetirken

kullanılmaması gerektiği görüşünde birleşmektedirler. Birer'in, aksak usûlündeki bir eserde bir kadın şefin “ooooh” diyerek sahnede şakır, şakır göbek attığını, bir başka şefin suslarda ayağını güm diye yere vurup sesin mikrofonda patlaması ile izler kitlenin kulaklarını tıkadığını fark ettiğini, bir başka şefin sahnede suslarda anlamsızca zıpladığını belirtmesi bu duruma örnektir (Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

Akdoğu'nun “Koroyu yöneten şefin ‘tel sarar yavrum tel sarar’ görüntülü, ya da halı silkeler hareketli konser yönetmesi, suslarda elini dudağına götürerek hastanelerdeki hemşire resimlerine benzer ‘sus’ yapmasına ne demeli?” (Akdoğu, 2005: 96) şeklindeki ifadeleri ile Birer'in ifadeleri bazı geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin sergilediği bu tavırların, klasikçi şeflerin “sahne adabı” olarak nitelendirdikleri ortak davranış kalıplarına uyulmaması sonucunda yadırganıp, kabul görmeyeceğine işaret eden beyanlardır. Klasikçi şefler bu bedensel hareketleri “piyasacı” şeflerin yaptıklarını belirtmişlerdir. “Piyasacı” şefler ise koro üyelerinin ve izler kitlenin dikkatini çekmek, eserlere katılımını sağlamak, memnuniyetini sağlamak amacıyla bu hareketleri yaptıklarını, şefin izleyici tepkilerine göre bedensel hareketlerini şekillendirmesi ve bu konuda esnek olması gerektiğini, bu durumun sahne adabı ile ilişkili olmadığını belirtmişlerdir.

“Şefin el hareketleri belirli bir anlam taşısa da, şefin mimiklerinin aynı ifadeleri taşınamaması, el hareketlerinin anlamını yitirmektedir” (Şatana, 2015: 53). Şef gerek duruşu, gerek el- kol hareketleri, gerekse jest ve mimikleri ile bütünlük arz eden bir beden dili kullanmalıdır.

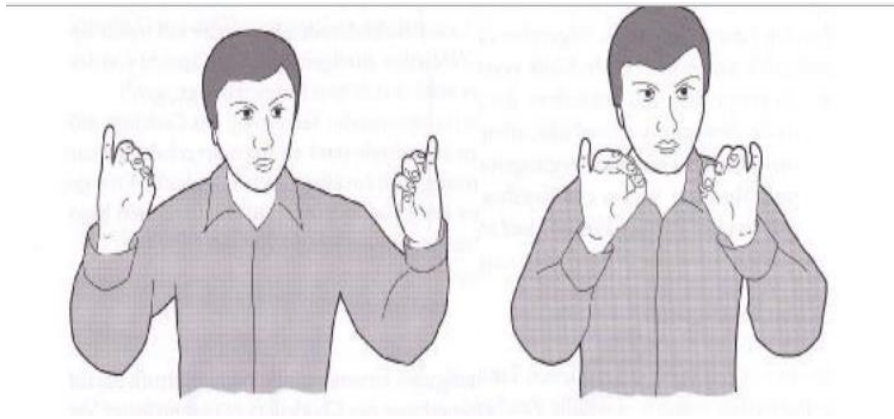
Şefin duruşunda önemli olan bir etken de başın duruşudur. “Şefin başının öne eğik olması olumsuz bir ifade sergilerken, geriye yaslanmış olması olumlu bir ifade sergilemektedir” (Şatana, 2015: 53). Başın geriye yaslanmış olması, hem koroya hâkim olma hem olabilecek sorunları önceden fark edebilmek açısından önemlidir. Ancak başın dik olabilmesi için şefin eserlere hâkim olup notalara çok bakmaması koşulunu beraberinde getirir.

Şefin koro yönetirken en çok yararlandığı uzuvları şüphesiz elleri ve kollarıdır. Bu yüzden el ve kolların duruşu çok önemlidir. Daha etkili bir yönetim için kolların alacağı pozisyon önemlidir. “Dirseklerin gövdeye yapışık durması hareketi engelleyecek, kol kısmının yüksek olması da hem sanatçılara hem de dinleyicilere kötü gözükecektir. Dirseklerin yüksekte bulunması, ön kolların da inmesi şefin hareketlerinin rahat ve ifadeli olmasını engelleyecektir” (Şatana, 2015: 53).

Batı sanat müziğinde şefler eserlerini yönetirken sağ ve sol ellerin ayrı görevleri vardır. “Sağ kol ölçü vurmak, sol kol nüansları göstermek için kullanılır. Sağ kol aklın, sol kol kalbin buyruğu altındadır” (Munch, 2008: 40). Geleneksel Türk sanat müziğindeki şeflere bakıldığında ise durum biraz farklıdır. Sağ kol ve sol ayrımını istisnalar dışında görmek çok da mümkün değildir.

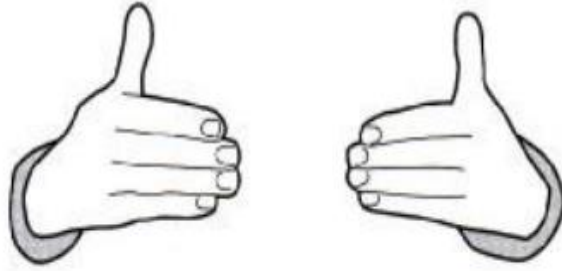
Alanda çok sık karşılaştığım bu hareketleri aşağıdaki gibi belirtmek mümkündür.

2.7.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Yönetiminde El-Kol Hareketlerinin Önemi



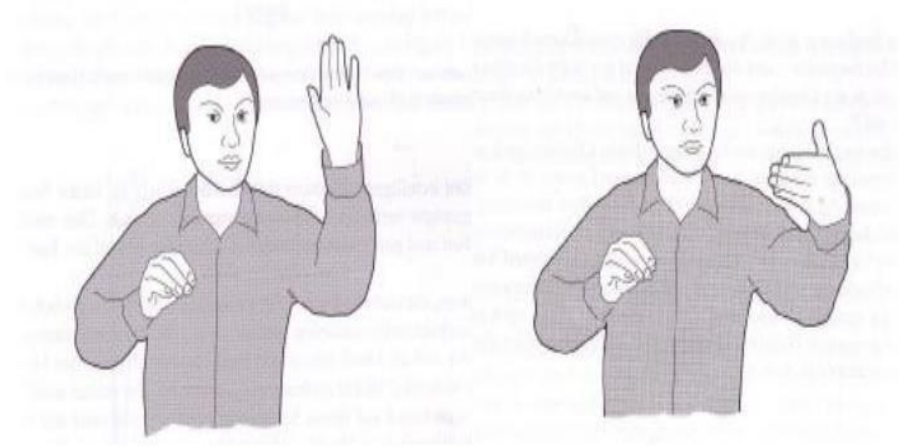
Şekil 1. (Bastian'dan aktaran Öztürk, 2010: 30) Şekil 2 (Bastian'dan aktaran Öztürk, 2010: 30)

- 1) Yukarıdaki şekillerden şekil 1 alan araştırması sırasında Batı sanat müziği şeflerinin başlangıç vuruşunu göstermektedir. Bu sebeple geleneksel Türk sanat müziği ve Batı sanat müziği başlangıç vuruşları benzerlik göstermektedir.
- 2) Şekil 2 Batı sanat müziğindeki Alla-Brave olarak isimlendirilen başlangıç vuruşudur. Bu vuruş geleneksel Türk sanat müziği şefleri tarafından ellerin geriden ileriye doğru itilmesi ile daha çok staccatoyu anlatmak için kullanılmaktadır. Bazı şeflerin bu hareketi yaparak, “kesik kesik okuyun” demesi veya “elim ile kuşun gagalamasına benzer bu işaret yaptığımda kesik okuyun” demesi bu hareketi gören koro üyelerinin aynı anda staccato icrayı gerçekleştirmesi içindir. Amaç icra birliğini sağlamaktır.



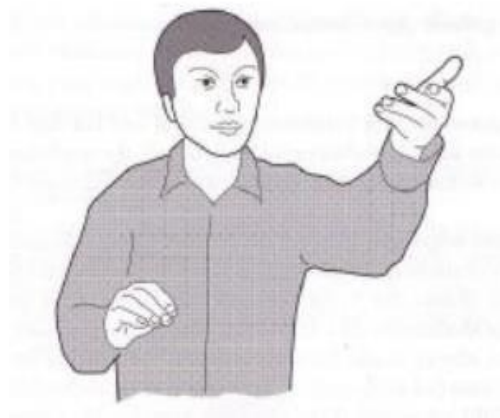
Şekil 3. Bitiriş vuruşu (Bastian’dan aktaran Öztürk, 2010: 32)

- 3) Batı sanat müziğinde bitiriş vuruşu olarak kullanılan bu vuruş bazı geleneksel Türk sanat müziği şefleri tarafından da bitiriş vuruşu olarak kullanılmaktadır.



Şekil 4. (Bastian'dan aktaran Öztürk, 2010: 32) **Şekil 5.** (Bastian'dan aktaran Öztürk, 2010: 32)

- 4) Batı sanat müziğinde kural komutlarından durma işareti geleneksel Türk sanat müziği şefleri tarafından kadınların okuyacağı zaman erkeklere, erkeklerin okuyacağı zaman kadınlara, herhangi bir sazende taksim yapacağı zaman diğer sazendelere yapılarak çalıp, söylememelerini (susmalarını) sağlamak amacıyla kullanılmaktadır (şekil 4). H. İbrahim Yüksel ile yaptığım görüşmede susmasını istediği icracılara dur (kadın ya da erkekler) işareti yaptığını, diğer elini ise seslendirme yapmasını istediği icracılara doğru dört parmak bitişik ve sol el ise avuç sağa bakacak şekilde, sağ el ise avuç içi sola bakacak şekilde salladığını belirtmiştir (şekil 5).



Şekil 6. Girişe davet eden sol el (Bastian'dan Aktaran Öztürk, 2010: 32)

- 5) Batı sanat müziğinde girişe davet eden vuruş olarak bilinen bu vuruş geleneksel Türk sanat müziği şefleri tarafından da girişe davet amaçlı kullanılmaktadır. Bazı şefler girişe davet eden sol elin yanında sağ el işareti ile de dur işareti yaparak eser içinde kimlerin söyleyip kimlerin susacağını belirtmektedirler.
- 6) Şefler, elleri ile iki yapıp, avuç içi kendilerine bakacak şekilde kollarını baş hizasında kaldırıp koro üyelerine doğru işaret verdiğinde bu koro üyeleri için ikinci sözleri okumaları gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca bu işaret sazandelere yapıldığında, aynı kısmı (aranağme, meyanı, ya da nakaratı) iki kez çalın anlamına da gelmektedir (resim 7). Şefler çoğu kez aynı yerin iki kez çalınması gerekliliğini elleri ile iki yaparak kollarını da dairesel hareketlerle dıştan içe doğru artarda hareket ettirerek ifade etmektedirler.



Resim 7. Geleneksel Türk sanat müziğinde tekrar işareti

- 7) Bazı şefler koro üyeleri ya da sazandelere bir bölümü bir oktav yukarıdan seslendirmesini istediklerinde sağ ya da sol ellerinin birini yumruk yapar gibi dört parmaklarını kapatıp başparmağını yukarıya kaldırıp kollarını aşağıdan yukarıya doğru (gökyüzünü gösterecek biçimde) art arda hareket ettirmektedir (resim 8-9).

- 8) Bazı koro üyelerinin geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin meyan bölümlerinde zorlanması sebebi ile eserleri bir oktav aşağıdan okumaya çalıştıklarında şef bu hareketi yapıp kadınları doğru oktavdan okumaları konusunda uyarmaktadır. Bazı şefler ise koronun ortak bir sestten okuması gerekliliğinden dolayı eserlerin bazı kısımlarının (özellikle nakaratların bitiş kısımlarının) erkeklere pest gelmesinden dolayı eserin o kısmının bir oktav yukarıdan seslendirilmesi gerektiğini belirtmek için bu işareti yapmaktadırlar. Şefler başlangıçta bu işaret ile birlikte sözel olarak ‘oktav al’ tabirini kullanmaktadırlar. Şefler icra esnasında sazandelerin ya da koro üyelerinin direkt meyan sazını çalıp meyana geçmeleri gerektiğinde ya da taksimde meyan almaları gerektiğinde (resim 8-9 daki) bu hareketi yapıp kolunu aşağıdan yukarıya doğru hareket ettirmektedirler. Bu noktada şefler önce hangi saz sanatkarı taksim yapacaksa onu işaret parmağı ile gösterip gerekli direktif verip daha sonra da (resim 8-9 daki) bu hareketi yapmaktadırlar.



Resim 8. Geleneksel Türk sanat müziğinde oktav işareti **Resim 9.** Geleneksel Türk sanat müziğinde dönüşsüz icra işareti

- 9) Ayrıca resim 9'daki işareti şefler, eserin bazı kısımlarını (aranağme, nakarat) gibi tek çalıp, söylemelerini istediğinde de kullanmaktadır. Ancak şefler tek çalım yapılmasını istedikleri zaman el aşağıdan yukarıya doğru (gökyüzünü gösterir gibi) hareket ettirilmez, sabit kalır.
- 10) Çoğu şef resim 8'deki işareti her şeyin yolunda gittiğini, icradan çok memnun olduğunu göstermek için ya da proje (konsept) konserle de konserde görevli olan herkesin hazır olduğunu kontrol edip başlama anını belirtmek için, (sunucuya, bilgisayar başındaki multivizyon kullanan kişiye direktif vermek için) kullanmaktadırlar. Bu genellikle icra esnasında değil konserin başlangıcında yapılmaktadır.
- 11) Bazı şefler koro üyeleri ya da sazandelerin eserin bir bölümünü bir oktav aşağıdan seslendirmesini istediklerinde elleri ile ters bir işareti yapmaktadırlar (resim 10). Şefler bu hareketi daha çok erkek koristlerin kendilerine pest gelen kısımları bir oktav yukarıdan seslendirdiklerinde koronun bütünlüğünü bozmaması için yaparlar. Ayrıca şefler kadın koristlere meyanın çok tiz gelmesi sonucunda ya da kadınların “tiz seslere çıkamayacaklarını” düşündüklerinde bir oktav aşağıdan seslendirilebileceklerini belirtmek için, sazandelerin bazılarının kendilerini göstermek ya da seslerinin duyulması için (çoğu zaman ses düzeninden muzdarip olduklarında) bir oktav yukardan seslendirmeye başladıklarında onları uyarıp doğru oktavdan çalmalarını belirtmek bu için hareketi kullanmaktadırlar.



Resim 10. Geleneksel Türk sanat müziğinde yerinden icra işareti

- 12) Şefler resim 10'daki hareketi esere başlamadan önce yaptıklarında, bu eserin yerinden (orijinal tonundan) icra edileceği anlamını taşımaktadır.
- 13) Şef eserin piyano çalınmasını istediği zaman aşağıdaki işareti yapmaktadır. İki el avuç içi aşağıya bakacak şekilde yukarıdan aşağıya doğru indirilir (resim 11).



Resim 11. Geleneksel Türk sanat müziğinde piyano işareti

Bazı şefler bu hareketi yaparken bedenlerini yere doğru eğmekte ve yukarıdaki resimdeki gibi yüzleri ile gürlüğü azalması gerektiğini ifade etmektedir.

- 14) Şef eserin forte çalınmasını istediği zaman aşağıdaki işareti yapmaktadır. İki el avuç içi yukarıya bakacak şekilde aşağıdan yukarıya doğru kaldırılır (resim 12).



Resim 12. Geleneksel Türk sanat müziğinde forte işareti

- 15) Şef eserin belirli bir kısmında decrescendo yapılmasını istediğinde eli ile önce resim 13'deki pozisyonu, daha sonra resim 14'deki pozisyonu ve hemen ardından resim 15'deki pozisyonu yapar.



Resim 13.



Resim 14.



Resim 15.

Resim 13, 14 ve 15. Geleneksel Türk sanat müziğinde decrescendo işareti

- 16) Şef, eserin belirli bir kısmında crescendo yapılmasını istediğinde elini önce resim 16'daki deki pozisyondan resim 17'deki pozisyona daha sonra resim 18'deki pozisyona getirmektedir.



Resim 16 .



Resim 17 .



Resim 18.

Resim 16, 17 ve 18. Geleneksel Türk sanat müziğinde crescendo işareti

Bazı şefler ise eserin belirli bir kısmında crescendo yapılmasını istediğinde elini resim 12'deki pozisyonda tutarak yavaş yavaş yukarıya doğru kaldırmaktadırlar.

- 17) Şefler sazandelerin eserde başa dönmelerini istediklerinde (çoğu zaman eserin başındaki aranağmeyi çalmalarını istedikleri zaman) işaret parmakları ile başlarını göstermektedirler (resim 19).



Resim 19. Geleneksel Türk sanat müziğinde başa dön işareti

18) Şef, eserlerin birbirlerine bağlı icra edilmesini istediğinde iki elin işaret parmaklarını resim 20’deki gibi birbirine bağlamaktadır.



Resim 20. Geleneksel Türk sanat müziğinde bağlı icra işareti

19) Şefler esere girmeden önce ritim sanatçıların “boş ritim” atmalarını istediğinde kaç boş usûl vurulmasını istiyorlarsa öncelikle o rakamı parmakları ile gösterirler. Aşağıdaki resim şefin vurulmasını isteğini usûlün sayısını belirtirken (resim 21), resim 22 ise boş usûl vurulacağını ifade etmektedir.



Resim 21. (soldaki) Geleneksel Türk sanat müziğinde vurulacak olan boş usûl adetini gösteren işaret

Resim 22. (sağdaki) Geleneksel Türk sanat müziğinde boş usûl vurulacağını gösteren işaret

Bu iki hareketin ardından hangi usûlün vurulacağı parmaklar ile ifade edilir. Aşağıda şefin 9/8’lik bir boş usûl vurulmasını istediğinde yaptığı hareket görülmektedir (resim 23 ve 24).



Resim 23. Dokuz sekizlik usûlü gösteren işaret **Resim 24.** Dokuz sekizlik usûlü gösteren işaret

20) Şefler bazen eserin bazı kısımlarının üç kez icra edilerek eserin icrasının sona erdirilmesini istemektedirler. Bu durumda şef, parmakları ile üç işareti yapmaktadır. Örneğin: “Gül Dalında Öten Bülbülüm Olsan” şarkının seslendirilmesi esnasında şef, koro üyelerine bu hareketi yaptığında şarkının nakaratının son kısmı olan “Sar beni kollarında canım diyeyim” (eserin yirmi ikinci ve yirmi üçüncü ölçüleri) kısmının üç kez söylenmesini istediğini ifade etmektedir (resim 25).



Resim 25. Geleneksel Türk sanat müziğinde nakaratın üç kez icra edileceğini gösteren işaret

21) Bazı şeflerin ise tril yapılacağı zaman ellerini Batı sanat müziğindeki Alla-Brave vuruşu şekline getirip kollarını yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirerek elleri ile “z” çizmektedirler. Bazı şefler ise eserlerin belirli bir kısmında tril ya da çarpma yapmalarını istediklerinde resim 26’daki işareti yaptıklarını ifade etmişlerdir.



Resim 26. Geleneksel Türk sanat müziğinde tril işareti

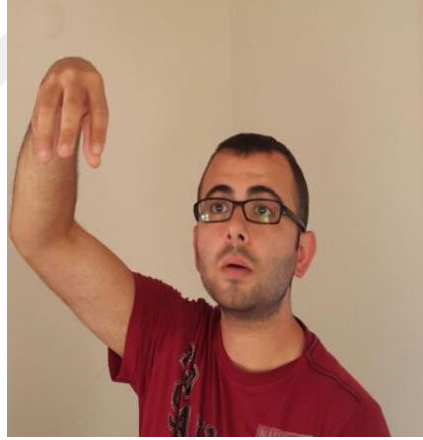
22) Şefler bir eserin belirli bir kısmında (eser içindeki sus işaretlerinde) koro üyelerinin ve sazandelerin susmalarını istediğinde ya da icranın bittiğini göstermek için resim 27’deki hareketi kullanmaktadırlar. Örneğin: “Ağla Gitar” isimli şarkının yetmiş üç, yetmiş beş ve yetmiş yedinci ölçülerindeki “sus”larda şefler bu hareketi sıkça yapmaktadır³⁵.

³⁵ TRT Ankara Radyosu arşivindeki nota baz alınmıştır (Web 9).



Resim 27. Geleneksel Türk sanat müziğinde sus işareti

23) Şef eserin bazı bölümlerinde puandorg yapmak istediğinde aşağıdaki hareketi (resim 28) ya da dur işaretli hareketi (Şekil 4) yapmaktadır.



Resim 28. Geleneksel Türk sanat müziğinde puandorg işareti

24) Bazı şefler sahneye geldiklerinde koronun gülümsemesi için kendileri de gülümserler ya da elleri ile gülümseyen dudaklarını gösterirler. Uzun süren konserlerde koronun yüzünün düşmesi dolayısıyla şefler gülümseme hareketini sıkça yapmaktadır.

25) Şefler sazandelerden dem vermelerini istediklerinde ellerini avuç içleri yukarı gelecek şekilde tutarak, ellerini art arda hızlı hızlı titretmektedirler.

- 26) Şefler eserlerin bazı kısımlarını mızraplı çalgıların (tanbur, kanun, ud) çalmasını istediğinde eli ile mızraplı bir çalgı çalar gibi hareket yapmaktadır (resim 29).



Resim 29. Geleneksel Türk sanat müziğinde mızraplı çalgı için giriş işareti

- 27) Birçok şef “sus” olan eserlerdeki “sus”ları parmaklarını şaklatarak vermektedirler.
- 28) Birçok şef sazandelerin ya da koronun eserin temposuna uygun icralarda bulunmaması durumunda işaret parmağı ile ritim çalan (bendir, darbuka, kudüm icracısını göstererek) kişiyi göstererek ritmi yakalayın, ritmi iyi dinleyin mesajı vermektedir. Şefler, eserin içindeki ritim değişimlerinde ya da hız değişimlerinde de değişen kısım gelmeden önce ritim sanatkârlarını göstererek değişime dikkat edin mesajı vermektedirler.
- 29) Taksimi sazendenin fazla uzatması durumunda sahnenin kenarında bulunan şefin, alkışlayarak sahneye gelmesi taksimin bitmesi gerektiğini işaret eder.
- 30) Şefler yaylı çalgıların pizzicato yapmasını istediğinde aşağıdaki hareketi (resim 30) yapmaktadır.



Resim 30

31) Çoğu şef bazı kısımları kemanların çalması gerekliliğini elleri ile keman çalar gibi yaparak ya da kemanları yan yana oturtup eli ya da gözü ile o grubu işaret ederek göstermektedir (resim 31).



Resim 31. Geleneksel Türk sanat müziğinde yaylı çalgı için giriş işareti

32) Şefler icra edilecek eserin “bir buçuk ses” diye adlandırılan icra şekli ile icra edilmesini istediklerinde sazandelere aşağıdaki işareti yapmaktadırlar (resim 32).



Resim 32. Geleneksel Türk sanat müziğinde bir buçuk ses icra olacağını gösteren işaret

33) Şefler icra edilecek eserin “dört ses” (kız akort) diye adlandırılan icra şekli ile icra edilmesini istediklerinde sazandelere aşağıdaki işareti yapmaktadırlar (resim 33).



Resim 33. Geleneksel Türk sanat müziğinde dört ses icra olacağını gösteren işaret

Bastian’ın “Şef her eser için koro ile kendi arasında, alışılmışın dışında özel bir takım işaret, sembol veya şifre kullanabilir” (Aktaran Öztürk, 2010: 25) şeklindeki saptamasını hem klasik Batı müziği hem de geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin bazılarında görmek mümkündür. Bu duruma Batı sanat müziğinden örnek vermek gerekirse, “Wagner, orkestrada kullandığı vuruş tekniklerini Spontini’den öğrenmiş,

ancak Spontini'nin aksine vuruşlarında, önkoldan gelen hareketleri kullanmak yerine, bilek hareketlerini kullanmayı tercih ederek orkestrasını yönetmiştir" (Şatana, 2015: 42). Geleneksel Türk sanat müziğinde de benzer uygulamalar olduğu gibi az da olsa farklı uygulamaları görmek mümkündür. Ancak çalışmanın sınırlılıkları ve İzmir'de 208 adet koronun var olduğunu hatırlarsak şeflerin kendilerine özgü hareketlerine tek tek bu çalışmada yer vermek mümkün gözükmemektedir.

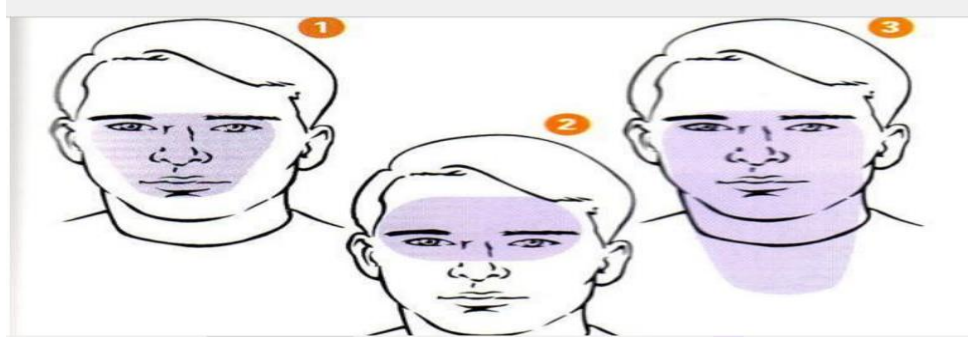
Bedenselleşmiş kültürel sermayenin korolarda kendini gösterdiği ilgili bir başka alan danslardır. Şeflerin gerçekleştirdiği konserlerde halk danslarının yer alması *bedenselleşmiş kültürel sermayenin* bir başka boyutunun sergilendiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Şeflerin, icra esnasında dans eşliği kullanması izler kitlenin beğenisini kazanmaktadır.³⁶ Dans eşliği daha çok semai usûlündeki vals niteliği taşıyan eserlerde, halk türkülerinde ve oyun havalarında görülmektedir.

2.7.3. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Yönetiminde Gözlerin Kullanımı

Şef sahnede iken izleyicilere arkasını dönük olduğundan koro ile kurduğu iletişimde, gözler koro ile şef arasında gizli bir köprü gibidir. Garner'ın da belirttiği gibi, "En etkili iletişim, gözler arasında olanıdır" (Aktaran Öztürk, 2010: 24).

Şef duygularını, gerekli uyarıları, yorumda istediği nüansları karşı tarafa iletirken gözlerini kullanır. Lambert gözler ile kurulan iletişimin inceliklerini şöyle ifade etmiştir:

³⁶ Dansa örnek olarak Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu "Sevgi Şarkıları konseri için bkz. (Web 10).



Şekil 13

Lambert'a göre Gözler/Mağnetik alan (Aktaran Öztürk, 2010: 24)

1. “Birinci resim; gözlerle karşıdaki kişinin kaşlarıyla çenesi arasındaki bölgeye bakılarak kurulan nazik, samimi bir ifade biçimini anlatır.
2. İkinci resim; karşıdaki kişinin göz ve alın bölgesine bakılarak (yukarıdan bakma) kurulan oldukça soğuk, içtenlik ve samimiyetten uzak olumsuz bir ifade biçimini anlatır.
3. Üçüncü resim; gözlerle karşıdaki kişinin yüzünden aşağıya vücuda kadar inen ve cüretli bakışlarla kurulan, ileri derecede samimi, özel yakınlığı ifade eden bir iletişimi anlatır”. (Aktaran Öztürk, 2010: 24)

Şef, koro üyeleri, sazandeler ve izler kitle ile kurduğu ilişkide göz hareketlerinden yararlanır. “Eserlerin icrası sırasında, yapılması istenen yorum, sert ve yumuşak ifadeler ile verilmek istenen duygular, koroya şefin bakışları ile iletilir. Yönetim sırasında gözlerin etkili olabilmesi için, koro elemanları kadar şefin de okunacak eserleri ve eserde yapılması gereken varyasyonları ezbere bilmesi gerekir” (Emnalar, 1997: 69). Görüşme yaptığım şeflerden Büyüköztekir şeflerin koro ile iyi iletişim kurması için eserleri ve nüansları yani eserin trafiğini ezberlemesi gerektiğini belirtmiştir (Sami Büyüköztekir ile yapılan kişisel görüşme, 2015).

Geleneksel Türk sanat müziği korolarında yaptığım gözlemler sonucunda birçok şefin gözlerini koro yönetiminde etkin biçimde kullandığını söyleyebilirim. Koristlerden biri solo yapmak üzere sahneye gelecekse bu zamanlamayı şef gözleri ile belirtir. Bazı eserler icra edilmeden önce şef taksim yapılmasını istemektedir. Solistin sahneye taksim

bitmeden gelmeye teşebbüs etmesi durumunda şef gözleri ile gelmemesi gerektiğini belirtir ve kaşını kaldırarak zamanlamanın yanlış olduğunu, biraz daha beklemesi gerektiğinin mesajını vererek olası bir hatayı önler. Bazen de akış içinde hangi çalgının taksim yapacağını gözleri ve kaşları ile belirtir. Taksim bitirilmesi gerektiği zamanı da bazı şefler gözlerini kapatarak belirtmektedir. Bazen de şef, koristlerin ya da sazandelerden birinin hata yapması durumunda o kişiyi uyaran bakışlarda bulunabilir. Bazen de her şeyin normal gittiğini ve icradan memnun olduğunu gösteren bakışlar ile koroya motivasyon sağlar. Şef çalışmalar sırasında gözlerini kapatarak ve ellerini aheste aheste hareket ettirerek icradan son derece memnun olduğunu jest ve mimikleri ile belli eder. Özellikle klasikçi şefler, bu durumu icranın memnuniyetinden dolayı “huşu” içinde olmak şeklinde ifade etmektedirler.

2.7.4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Şeflerinin Koro İle Olan İletişiminde Kullandığı Dilin Önemi

Görüşme yaptığım şeflerin önceki kuşak geleneksel Türk sanat müziği şef ve sanatçıların konuşma tarzı ve üslubunu benimsemesi de Bourdieu’nün sınıflandırmasındaki *bedenselleşmiş (cisimleşmiş) kültürel sermaye* ile örtüşür. Daha önce belirttiğim gibi Bourdieu’nün sınıflandırmasındaki *bedenselleşmiş (cisimleşmiş) kültürel sermaye*, sunum üslubu ve konuşma tarzını da içine almaktadır. Geleneksel Türk sanat müziğinin kullandığı jargon ve konuşma tarzı bu anlamda önem kazanır. Bu kelimelerin bazıları daha çok klasik üslubu benimseyen şefler ile “piyasacı şefler” arasında farklılık gösterir. Klasikçi şefler “piyasacı” şeflerden kendilerini ayırmak için, bu alanda geleneksel sayılan terminolojiyi kullanırlar. Geleneksel alanda tespit ettiğim bazı kelimeler şunlardır³⁷: bol ahenk, fehmi muhsin, davut, kız akort, mansur, müstahzen, süpürde, sade çalalım, hemhal olmak, çantalık şarkılar, sade çalalım, yürük çalalım, beste-i kadim. Bunun haricinde klasikçi şefler nota ismi yerine perde isimlerini kullanmayı tercih ederler (la yerine düğâh, do yerine çargâh gibi). Klasikçi şeflerin “piyasacı şefler” olarak nitelendirdiği şefler ise usûlü dolduralım, usûlü köşeli çal, keriz

³⁷ Geleneksel Türk sanat müziğinin çalım tekniklerini bilmek ve deneyim sahibi olmak bölümünde bol ahenk, davut, kız akort, mansur, müstahzen, süpürde kavramlarının tanımları açıklandığından burada bir daha tanımlarına yer verilmeyecektir.

atmayın şeklindeki jargon ile klasikçi şeflerden ayrılırlar. Diğer kelimeler ise ortak olarak kullanılmaktadır. Alanda karşılaştığım bazı terimler aşağıdaki gibidir:

Asmak: “Puandorg, bir notayı bir sesi belli bir süre uzatmak” (Çöl, 2012: 178).

Baskı: Seslendirilen notaların entonasyonun tam olmasıdır. Örneğin uşak ile segâh sesini aynı şekilde seslendirmemek.

Beste-i kadim: Eserin bestecisinin belli olmadığı anlamına gelir. Yüksel ile yaptığım görüşmede tasavvuf müziğindeki bazı eserlerde sahiplenmemek adına bestecinin ismini bilinçli yazmadığını ifade etmiştir.

Çantalık şarkılar: Kimsenin bilmediği, çok icra edilmeyen, bilinmeyen eserler/şarkılar.

Dik basmak: Alanda bu terim sesin daha tiz basılacağını ifade etmek için kullanılmaktadır. Örneğin bir icracı segâh perdesini olması gerekenden daha pest (uşak ya da kürdi perdesi gibi) seslendirdiğinde şef tarafından “perdeyi dik bas” şeklinde uyarılmaktadır. Alanda bu terimin daha çok uşak perdesinin olması gerekenden pest basılması durumunda kullanıldığına şahit oldum

Dolaşma: “Herhangi bir makamda taksim ya da seyir yapmak” (Çöl, 2012:178)

Esere girmek: Eseri icra etmeye başlamak için kullanılmaktadır.

Fehmi muhsin: Yüksel bunu şu şekilde tarif etmektedir: “Güzel ağız demektir. Güzel okuma anlamında üsluba gönderme yapan bir yapısı var üslup ile ilgili bir terimdir” (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2015a).

Geçmek: Eserin öğrenilmesi, seslendirmesi anlamında kullanılmaktadır.

Gider: Tempo

Göçürmek: Transpoze etmek anlamında kullanılıyor.

Hemhal olmak: Benzer müzikal zevk ve *habitus*a sahip kişilerin kolektif olarak hedeflediği yorumu gerçekleştirmek üzere bir araya gelmeleriyle aynı tarzda düşünüp, benzer müziksel üslupları benimseyip, benzer jargon ve davranışlarda bulunmaları sonucunda bütünleşmeleri şeklinde tanımlanabilir. Bu tabiri Halil İbrahim Yüksel şu şekilde ifade etmiştir: “Aynı dili konuştuğumuz zaman bu yaptığımız müziğe de yansıyor. Konservatuvar öğrencilerinin, konservatuvar öğretim görevlilerinin, devlet korosu sanatçılarının amatör koroya sazende olarak katılması sonucu istenilen tını ortaya çıkıyor. Hemhal olmak dediğimiz şey bu” (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2015b).

İçinden girmek: Bir eser bitmeden başka bir geçmek.

İniş-çıkış cazibesi:

TSM’de cazibe kelimesi çok yaygın kullanılan bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kelimenin çıkıcı ezgilerde basılan seslerin tiz seslendirilmesi, inici ezgilerde ise pes seslendirilmesini ifade etmektedir. Ancak ne kadar tiz ya da pes seslendirileceği icracıya koma değerleri ile ifade edilmeye çalışılsa da derecelendirilerek ifade edilemez, tizlik ya da pestlik oranı icracının makamının seslerini karakterini bilmesi gerekmektedir. (Çöl, 2012: 175)

Karabatak: “İcra topluluğunda yer alan çalgıların sırayla yaptıkları taksim, soru cevap şeklinde yaptıkları taksim ve karabatak peşrev adı altında bestelenen oturtumu yapılmış peşrev anlamlarında kullanılmaktadır” (Çöl, 2012:177). Alan çalışmamdaki şefler, sırasıyla soru cevap şeklinde taksim yapılmasını istediklerinde bu kelimeyi kullanmaktadırlar.

Kız akort: Eseri dört ses aşağıya göçürerek icra etmek anlamına geliyor.

Kokmak: Bestekârın üslup, tavır ve besteleme tekniklerini kapsayan eser ya da eserin bir bölümü için kullanılabilir. Örneğin bu eser Avni Anıl kokuyor.

Koşma: Eseri metronomundan daha hızlı çalmamak gerektiğinde söylenen bir kelimedir.

Köşeli çalmak: Ritim çalan sanatkâra yöneltilir. Eserin usûlünü velveleli çalalım ama ana usûlün darplarını baskın duyuralım anlamındadır.

Laedri: Anonim

Mansur: Eseri beş ses aşağıdan göçürerek icra etmek anlamına gelir.

Meyan almak: Şef, eser arasında ya da fasıl içerisinde herhangi bir sazendenin ritme uyarak taksim yapmasını istediğinde bu tabiri kullanmaktadır. Ayrıca bu terim taksim sırasında makamın tiz bölgelerinde dolaşmak anlamındada kullanılmaktadır.

Müstahzen: Eseri bir buçuk ses aşağıya göçürerek icra etmek anlamına gelir.

Müşterek: Ortak demektir. Türk müziğinde daha çok iki çalgının ortak yapacağı taksim anlamında müşterek taksim diye kullanılır.

Sade çalmak: Ritim çalan sanatkâra yöneltilir. Usûlü olduğu gibi vur. Gereksiz süsleme yapma. Bazen de velveleli çalma anlamına gelmektedir. Görüşme yaptığım ritim sanatçıları bu tabiri ‘klasikçi’ şeflerin kullandığını belirtmişlerdir.

Söz çakmak: “Bugün solfejden sonra eserin ezgisi beyine yerleştirilip daha sonra sözlerin okunması olarak kullanılmaktadır” (Çöl, 2012: 177). Amatör koro şefleri bu sözü direkt sözleri ile okuyalım anlamında kullanmaktadır.

Süpürde: Eseri bir ses aşağıya göçürerek icra etmek anlamına gelir.

Şah: Eseri yedi ses göçürerek icra etmek anlamına gelir.

Şarkıyı/Eseri 2212 olarak icra etmek:

Şarkıyı 2212 icra etmek tabiri, eserin trafik denilen belirlenmesi, eserin bölmeleri olan giriş bölmesi 2, nakarat bölmesi 2, meyan bölmesi 1 ve nakarat bölmesinin 2 kez çalınarak eserin bitirileceğini ifade eder. Ancak müzik terimi olarak herhangi bir kaynakta ifade edildiğine rastlanmamıştır. Bu ifadenin ortaya çıkış sebebi, eskiden nota kullanılmadığı için, ezbere bilinen eserlerin çalınacak düzenini ifade etmek olarak düşünülmektedir. (Çöl, 2012: 174)

Usûlü çekmek/ kasmak: Ritim çalan sanatkâra yöneltilir. Eseri daha yavaş bir tempoda çalalım. Burada usûl metronom anlamında kullanılmaktadır.

Usûlü doldurmak: Ritim çalan sanatkâra yönetilen bir cümledir. Bu tabiri klasik icraya sahip şefler kullanmamaktadır. Usûlü velveleli çal anlamına gelir. “Bu sözü şefler süslemeli, velveleli çal anlamında kullanır. Örneğin ‘düyek’ usûlündeki bir eseri ‘arap’ çal demek. Düm- teek-tek-düm-tek değil de düm- düm-tek-tek-düm-tek-tek-teke gibi” (Hüseyin Yamaç ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

Trafik: “Trafik bir eserin biçimini yani çalınacak eserin bölme, dönem, bölüm gibi kısımlarının çalınacağı sıranın düzenine bir başka deyişle dönüş işaretleri, dolapların ya da çalgısal sözel bölmelerin düzenine denir” (Çöl, 2012: 173).

Yürük çalmak: Eserin daha hızlı bir tempoda çalınması gerektiğini ifade eder.

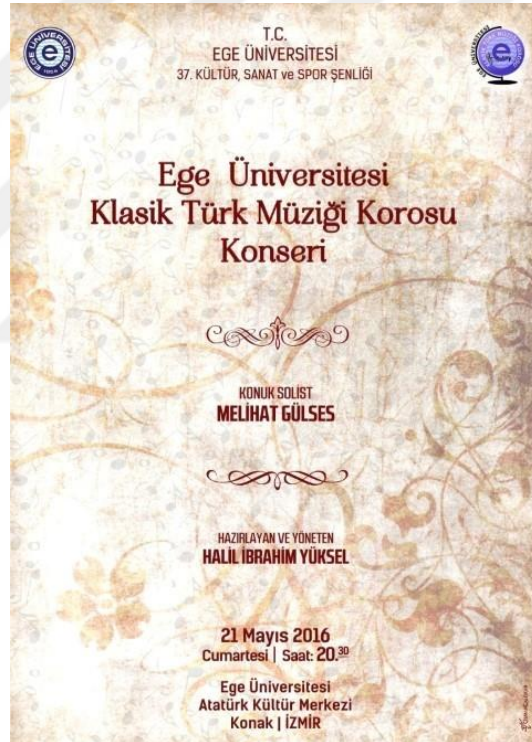
Çalışmanın bu bölümüne kadar klasikçi şefler ve “piyasacı” şeflerin repertuar anlayışları, icra anlayışları ve sahip oldukları *kurumsallaşmış sermaye* ve *bedenselleşmiş sermaye* ile birbirinden nasıl ayrıldıkları ifade edilmeye çalışılmıştır. Yukarıda verilen örnekler neticesinde şeflerin ayrışmasında *bedensel sermayenin* içerisinde yer alan dili kullanma biçimlerinin de yani kullandıkları jargonun da etkili olduğu görülmektedir.

2.8. Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Şeflik

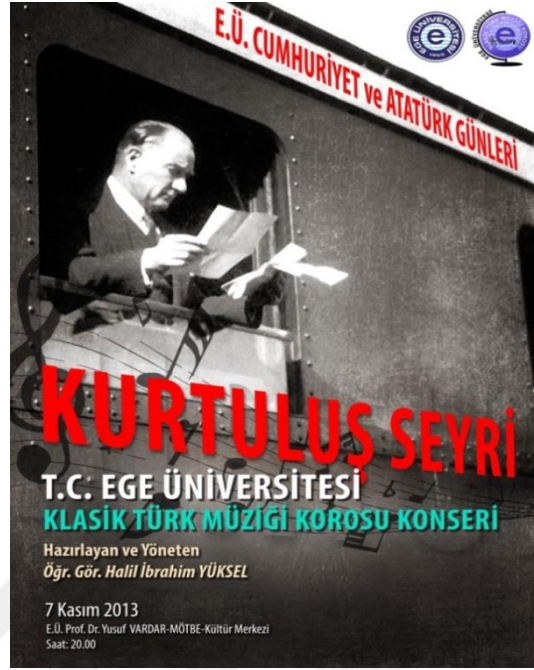
Daha önce nesneleşmiş halde *kültürel sermayenin* resimler, kitaplar, makineler, binalar vb. gibi belirli bir çerçevede bilgi sahibi olmak olduğunu belirtmiştim. Buradan hareket ile sahip olunan plaklar, kasetler, cd’ler, dvd’ler, çalgılar bize sahip olan kişinin müzikal anlayışı ile ilgili *kültürel sermayesi* hakkında fikir verir. Bu sebeple *nesneleşmiş kültürel sermaye* geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin çözümlenmesinde önemli bir analitik araçtır.

Şefler ile yapılan görüşmeler sonucunda birçoğunun evinde nota, plak ve cd arşivi olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Görüşme yaptığım şeflerden kendilerine ait odası, bürosu ya da müzik merkezi olanlarda bu durumu daha açık görmek mümkündür.

Görüşme yaptığım şeflerden Halil İbrahim Yüksel'in Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikîsi Konservatuvarı'ndaki odası adeta ses ve nota arşivi niteliğindedir. Konservatuvardaki odasının duvarlarında yer alan geleneksel Türk sanat müziği bestecilerine ve seslendiricilerine ait fotoğraflı biyografiler, Mevlevî ayini seslendiren mutrip heyetinin ve sema dönen semazenlerin fotoğrafları, konser afişleri, geleneksel Türk sanat müziğine ait çalgı koleksiyonu buna güzel bir örnektir. Bu noktada odada yer alan resimlere ait seslendiricilerin “klasik üsluba” sahip olmaları ve odadaki konser afişlerinde, topluluğun isminin Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Topluluğu olarak yer alması içselleştirilmiş olan *kültürel sermayenin* nesneleşmiş halde dışavurumudur.



Resim 34. Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Korosu Konser Afişi



Resim 35. Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Korusu Konser Afışı

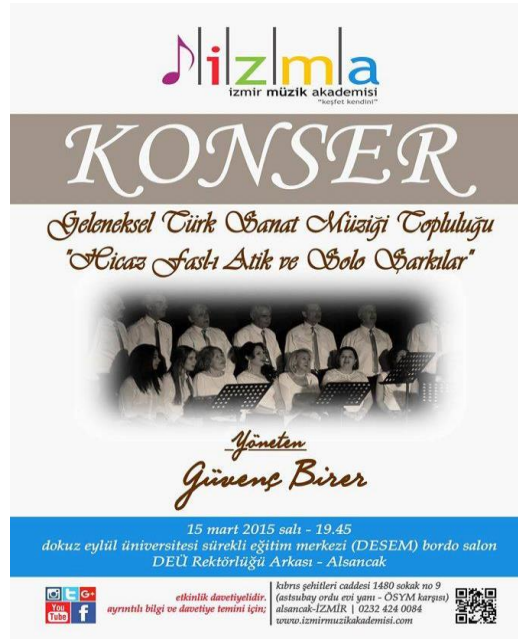
Yani Yüksel benimsediği müzik üslubu ve anlayışı hakkında bilgiyi nesneler üzerinden vermektedir. 17.06.2014 tarihinde Yüksel'in yönetimindeki Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Korusu'nun konser sunumunu yapan Ufuk Demirbaş konser sunumunda şu ifadeleri kullanmıştır: "Koromuz birinci bölümde klasik icra anlayışının örneklerinin sergileneceği klasik bir takım seslendirilecektir". Demirbaş'ın sunumunda söylemsel olarak ifade edilen icranın "klasik" olacağı vurgusunu topluluğun isminde ve afişte de nesneleşmiş olarak görmek mümkündür. Demirbaş, takımın nasıl icra edileceğine ve hangi alt türlerden oluştuğu hakkındaki bilgilere de yaptığı sunumda vermektedir. Ayrıca konser broşürlerinde kullanılan jargonun da geleneksel olması dikkat çekicidir. Koro üyeleri hanende ve saz sanatkârları sazende olarak nitelendirilmektedir. Yüksel, klasik anlayışta bir şef olduğunu hem söylemsel, hem icrasal, hem de nesneleşmiş olarak belirterek kendisini klasik olmayan şeflerden ayırmaktadır.

Görüşme yapılan birçok şefte, nesneleşmiş *kültürel sermayenin* bir ifade aracı olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Güvenç Birer'in İzmir Müzik Akademisi'ndeki odası da buna güzel bir örnektir. Birer'in kurucusu olduğu İzmir

Müzik Akademisi'nde, aynı zamanda Birer'in hocası da olan eski dönem şef ve bestecilerinden olan Onur Akdoğu ve Atınç Emnalar'ın ismini taşıyan bir müzik kütüphanesi ve bu kişilerin fotoğrafları vardır. Ayrıca Birer, eski dönem TRT ve amatör geleneksel Türk sanat müziği koro şefi Yılmaz Yüksel'in nota arşivinin de içinde bulunduğu geniş bir nota arşivine sahiptir. Birer ayrıca Türk müziği çalgılarından oluşan bir koleksiyona sahiptir ve bunu derneğin koridorunda sergilemektedir. Bütün bunların yanında Birer'in konser afişlerindeki "fasl-ı atik" vurgusu yine belirli bir müzikal anlayışın nesne üzerinde belirtilmesini içerir. Bu müzikal anlayışını Birer facebook'daki grubunda aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

İzmir Müzik Akademisi Geleneksel Türk Sanat Müziği Topluluğumuz, yeni dönemde de çalışmalarına Güvenç BİRER yönetiminde devam ediyor. Repertuvarını geleneksel fasıl anlayışına dayandıran topluluk, geçmiş dönemde sürdürdüğü 'Fasl-ı Atik' anlayışını yeni dönemde de sürdürüyor ve buna ek olarak her konserin 2. bölümünde solistler geçidine yer veriyor. (Web 11)

Birer'in yukarıda ifade ettiği müzikal anlayışın nesne üzerinden ifadesini aşağıdaki afiş örneğinde görmek mümkündür.



Resim 36. İZMA Geleneksel Türk Sanat Müziği Topluluğu Afiş Örneği

Ayrıca derneğin koridorunda kendisinin daha önce yönettiği konserlerin afişleri mevcuttur. 2015 yılında Birer, geleneksel Türk sanat müziği bestekâr ve resimlerinden oluşan bir fotoğraf sergisi açmıştır. Bu fotoğraflar hala İzmir Müzik Akademisi'nin Alsancak'taki binasının giriş katında sergilenmektedir. Ayrıca Yılmaz Yüksel'in şu an kapalı durumda olan Alsancak'taki bürosunda nota, plak ve kasetlerden oluşan bir arşiv mevcuttur. Halil Altınköprü'nün Bayraklı'daki müzik merkezindeki odası da yukarıdaki anlatılardan farksızdır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Şefler, teknolojinin gelişimi ile birlikte *nesneleşmiş kültürel sermayeyi* daha geniş çapta kullanmaya başlamışlardır. Alan araştırmam sırasında bazı şefler öğrenilen eserlerin unutulmaması için ses kayıtlarını koro üyelerine dağıtmaktadırlar. Bu yöntem iki şekilde olmaktadır. Birincisi şef, eseri benimsenmesini istediği yorum tarzı ile icra eder, bir görevli, şef eseri ya da eserleri icra ederken şefin ses kaydını alır. Bu ses kaydını koro üyelerinin mail adreslerine atar ya da cd'ye çekerek dağıtır. İkinci yöntemde ise şef, benimsenmesini istediği “usta seslendiricilere” ait ses kayıtlarını cd halinde dağıtarak, mail adreslerine atarak, ya da sosyal medyadan paylaşarak koro üyelerine ulaştırır. Koro müdürlerinin olduğu korolarda bu görevleri, nota çoğaltma ve dağıtma görevlerini genellikle koro müdürleri yapmaktadır.

Klasikçi koro şeflerin koro üyelerine dinlemeleri için tavsiye ettikleri kişiler arasında en çok tercih edilenler: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Serap Mutlu Akbulut, Ayla Ataman, Meral Uğurlu, Sabite Tur Gülerman, Perihan Altındağ Sözeri daha günümüze geldikçe Münip Utandı, Güzin Değişmez, Melihat Gülses, Çiğdem Kırömeroğlu Yarkın, Elif Güreşçi gibi isimler yer alır. Çoğu şefin koroya dinlemeleri için önerdiği isimler ortaktır. “Piyasacı” şefler ise repertuarlarını popüler eserlerden oluşturduklarından dolayı eserlerin dinlenilmesi için daha geniş bir yelpaze sunarak, popüler isimlerden de eserlerin dinlenebileceği yönünde görüşlerini belirtmişlerdir. Zaten “piyasacı şeflerin” repertuarlarında bulunan bazı eserleri yukarıda isimlerini belirttiğimiz isimler icra etmemektedir.

Bazı şefler ise öğrenme aşamasında kendisi haricinde hiç kimsenin dinlenmemesini tavsiye etmektedirler. Birer'in “Ben hiçbir şekilde eser öğrenilinceye

kadar zerresini dinlememelerini istiyorum” (Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 2015b) ifadesi bu görüşte olan şeflerin görüşlerine örnek teşkil etmektedir. Bu görüşte olan şefler icra birliğinin sağlanması amacıyla böyle bir uygulamada bulunduklarını ifade etmişlerdir. Ancak Birer ve Birer gibi düşünen diğer şefler de, eserleri öğrettikten ve icra birliği sağladıktan sonra koroya “usta icracıları” dinlemelerini tavsiye etmektedir. Büyüköztekir de çok kısıtlı bir zamanda konser verme çabasında olduklarında eserleri dinleyip gelmelerinin zaman kaybını önlediğini belirtmiştir. Şeflerin bu örnek isimleri dinlemelerini tavsiye etmeleri yönündeki davranış biçimlerini “Bourdieu’nün estetik söylemde değerli olan insanlığın tekelleştirilmesinden başka bir şey durumu değildir çerçevesine yerleştirmek mümkündür” (Aktaran Erol, 2002: 64).

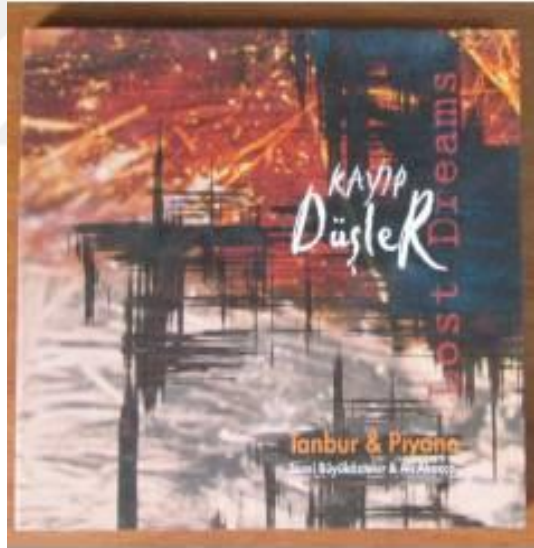
Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korusu’nun önceki dönem şeflerinden olan, hala Konak Atatürkçü Düşünce Derneği Türk Sanat Müziği Korusu’nun şefliğini yapan Yaşar Ceylan’ın Menderes’teki evinde de geniş bir nota arşivi, geleneksel Türk sanat müziğine ait plak, cd ve kaset arşivi mevcuttur. Ayrıca Ceylan geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili eğitici kitaplar hazırlamaktadır. Ceylan’ın hazırladığı kitapçıkların içinde makamlar ve geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili temel bilgiler yer almaktadır. Ceylan, güfteleri aruz vezni ile yazılmış eserlerin notasında güftenin yazıldığı bölümde güftenin altında vezin kalıplarının yazmaması durumunda kendi el yazısıyla bu vezinleri eklemektedir. Beste türü gibi büyük usûller ile yazılmış eserlerin notalarının üzerinde usûlün ismi yazılmamış olması durumunda Ceylan, el yazısı ile usûllerin isimlerini usûlü belirten rakamlarının tam üzerine yazmaktadır. Eserlerin sözleri eserlerin notalarının altına genelde dörtlükler halinde yazılmaktadır. Eğer bu dörtlükler notaya yazılmamış ise şef Ceylan’ın bu dörtlükleri yazdığı, eğer terennümler yazılmamış ise terennümleri el yazısı ile eklediği tarafımdan tespit edilmiştir. Ceylan’ın hazırladığı kitapçıkta yer alan eserlerde günümüzde kullanılmayan kelimeler olması durumunda, Ceylan bu kelimelerin anlaşılması için notanın en altına bu kelimelerin anlamlarını el yazısı ile yazmaktadır. Ayrıca Ceylan’ın hazırladığı kitapçıkların sonunda lügatçe bölümü yer almaktadır. Bu bölümde günümüzde çok kullanılmayan kelimelerin anlamları yer almaktadır. Kitapçıkta Atatürk’ün müzik hakkındaki görüşleri de yer almaktadır. Kitapçıkta bazı eserlerde (özellikle peşrev, beste gibi büyük usûllerden

oluşan) usûllerin darblarını gösteren ve hangi usûllerden meydana geldiğini gösteren şekiller yer almaktadır. Bazı eserlerin altında şefin el yazısı ile yazdığı aranağmeler göze çarpmaktadır (özellikle eserler fasıl düzeni içerisinde seslendirilecekse bu aranağmeler kullanılmaktadır). Eğer icra edilen eserin aranağmesi yoksa (ya da bu çok kullanılmayan bir makam ise ve bu makamda bir beylik aranağme yok ise) veyahut sürekli aynı aranağmenin çalınmasının monotonluk yaratacağını düşündüğünde Ceylan, kendi bestelediği bir aranağmeyi eserin sonuna yazmaktadır. Kitapçıkta usûllerin geniş çaplı anlatıldığı bir bölüm ve geleneksel Türk sanat müziği solfej öğrenimi için şefin kendi yazdığı etütleri içeren bir bölüm de yer almaktadır. Bunun için ise fotokopi ücreti harici bir ücret talep edilmemektedir. Ayrıca Ceylan'ın, programda icra edeceği makamda geleneksel Türk halk müziğine ait eserler var ise bu eserlerin notasına bu kitapçıkta yer vermektedir. Ceylan, eğer bu eserler geleneksel Türk sanat müziği nota yazım sistemi ile yazılmamış ise bu eserleri geleneksel Türk sanat müziği nota yazım sistemi ile notaya alıp kitapçığa eklemektedir. Bunların dışında Ceylan, koro üyelerine kendi yazdığı buselik makamında solfej etütlerinden oluşan solfej kitabını fotokopi ile çoğaltıp dağıtmaktadır. Ceylan'ın yaptığı var olan *kültürel sermayenin* gelişmesine katkıda bulunmaktır. Ceylan, *nesneleşmiş kültürel sermayeden* yararlanarak geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin içinde yer alan kodları anlamlı hale getirerek kültürlenme sağlamayı hedeflemektedir.

Bazı şefler ise sazende veya solist olarak, albümlerde yer alarak, var olan *kültürel sermayenin* gelişimine ve nesneleşmesine katkıda bulunurlar. Sami Büyüköztekir, Halil İbrahim Yüksel, Seher Dilmaç, Halil Altınköprü gibi isimlerin içerisinde yer aldıkları müzikal projeler, albümler buna örnek olarak verilebilir.



Resim 37. Şef, Seher Dilmaç'ın “Bir Sevdâ Olmalı” isimli albüm fotoğrafı



Resim 38. Şef, Sami Büyükoztekir'in “Kayıp Düşler” isimli albüm fotoğrafı



Resim 39. Şef Seher Dilmaç'ın Zamanın Kıyısında Klasikten Günümüze Seslenenler isimli albüm fotoğrafı



Resim 40. Şef Halil Altınköprü'nün "Munis" isimli albüm fotoğrafı.

2.9. Şeflerin Gerçekleştirdiği Projeler ve Bestekârlık Ekseninde, Var Olan Kültürel Sermayenin Genişletilmesi

Yapılan görüşmelerde şefler, hem bugünün izleyici kitlesine hitap edecek geleneksel Türk sanat müziği eserlerini üretmek, müziğe yeni bir soluk getirmek, hem de yeni eserler üreterek geleneksel müziğin devamına sağlamak gibi gerekçeler ile

bestekârlığın önemine dikkat çekmişlerdir. Yılmaz Yüksel kendisi ile yaptığım görüşmede “bestekârlığın fitraten olduğunu, eğitim ile geliştiğini”(Yılmaz Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016) ifade etmiştir. Ayrıca Yüksel ve beste yapan bazı geleneksel Türk sanat müziği şefleri, eser yorumlamada bestekâr olmanın önemli etkileri olduğunu belirtmişlerdir. Batı sanat müziğinde de benzer örneklerle rastlamak mümkündür. Wagner, “Opera besteleme yetisine sahip olmadan opera yönetmek üzerine fikir sahibi olunamayacağını iddia etmiştir (Tura’dan aktaran Şatana, 2015: 42).

Akdoğu (1996, 307) İzmir’deki ünlü amatör koro şeflerinden Yılmaz Yüksel’in “Çağırın Özlemi Bir Beste Hicaz Oluyor” isimli şarkısının Kâr-ı Natık’ın tüm özelliklerini taşıdığını ifade etmiştir. Bir koro şefinin böyle eserler meydana getirmesi makam ve eser öğretimi açısından eğitici unsurlar taşımasının yanında şefin tür bilgisinin yaratıcılık düzeyinde olduğunu, türlerin icrası konusunda bilgili olduğunu gösterir. Ayrıca burada şefin bir eser meydana getirmesi özgün bir eser üretmenin yanında geçmiş eserlerden farklılığını ayırt edebilecek geniş bir *kültürel sermayeye* sahip olunduğunun bir göstergesi olması bakımından da konumuz açısından önem arz eder. Bu *kültürel sermayeye* sahip bir şefin, koro üyeleri tarafından yeterliliği sorgulanmadığı ve bu tarz şeflere inançları ve saygılarının arttığı sonucuna ulaşılmıştır.

Şef Yaşar Ceylan kendi bestelediği peşrev, saz semaisi, şarkı, beste türündeki eserleri koroya icra ettirmektedir. Beste yapan şefler Ceylan ile sınırlı değildir. Selim Öztaş, Güvenç Birer, Yılmaz Yüksel, Tunca Yüksel, Halil Atıncöprü, Seher Dilmaç, Barış Doğan gibi şeflerinde beste çalışmaları bulunmaktadır. Geçmiş dönemdeki şefleri de işin içine kattığımızda sayının bir hayli artacağı açıktır. Bu şeflere örnek olarak İzmir Kültür Bakanlığı Klasik Devlet Türk Müziği Korosunun kurucu şefi Teoman Önalı’yı, Avni Anıl’ı, Sadi Hoşses’i vermek mümkündür. Bu isimlerin içinde besteleri ile ödüle layık görülen şefler de mevcuttur³⁸.

³⁸Teoman Önalı’nın, “Mevlana Ulu Sesi” eseri ile 1991 yılında ‘Devlet Sanatçılığı’ unvanı alması (Web 12), Halil Altıncöprü’nün 2004 yılında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumunun açmış olduğu ‘Alaturka Beste Yarışması’nda ve 2006 yılında Karşıyaka Belediyesi, 2007 Konak Belediyesi Kurumu’nun Avni Anıl adına düzenlenmiş beste yarışmalarında birincilik ve mansiyon ödülleri alması, İkinci Avni Anıl beste yarışmasında Seher Dilmaç Meriç’in, Güneş isimli bestesiyle ikinci olması bu duruma örnek olarak verilebilir.

Kimi şefler bestelerini konuk ses sanatkârlarına kimi şefler ise koristlere okutmaktadır. Alan araştırmalarım sırasında bazı şeflerin koro üyelerinin yazdığı şiirleri besteleyerek konserde koristlerle düet yaptıklarına da şahit oldum. Şeflerin besteledikleri bu eserlerin notalarının ve ses kayıtlarının günümüz geleneksel Türk sanat müziği örnekleri olması bakımından, var olan *kültürel sermayenin* gelişimine katkı sağlanması açısından önemlidir. Ayrıca bu nota ve ses kayıtlarının *nesneleşmiş kültürel sermaye*ye örnek teşkil ettiğini söylemek mümkündür.

Yüksel'in bir başka çalışması ise Interkulturelle Begegnung- Bach Akademie 'Kültürlerarası Doğaçlama Müzik" çalışmasıdır. Bu çalışmada Halil İbrahim Yüksel, Bernhard König ve Andreas Eckhardt ile birlikte Proje liderliği görevini üstlenmiştir.

Ulusal düzeyde yer alan projelerden ses getiren projelerde mevcuttur. Halil İbrahim Yüksel'in "Sosyoloji, Müzik Teorisi ve Göstergebilim Perspektiflerinden Türk Mûsikî Sanatı Klasik Dönem Büyük Bestekârlarının, Klasik Formlarda Bestelemiş Oldukları Lâdinî Sözlü Eserlerin Karşılaştırmalı Bir İncelemesi" isimli TÜBİTAK projesi buna en güzel örnektir. Bu projede Yüksel sanat yönetmenliği görevini gerçekleştirmiştir. Proje kapsamında 10 bestekâr 109 klasik eser incelenmiştir. Bu projenin çıktıklarının var olan *kültürel sermayeyi* geliştirmeye katkıda bulunmasının yanında proje çıktılarını *nesneleşmiş kültürel sermaye* içerisinde değerlendirmek mümkündür. Şeflerin *nesneleşmiş kültürel sermaye* ile ilgili bağları bu kadarla da sınırlı değildir. Akademik anlamda çalışmalar yapan Doç. Özgen Küçükgökçe, Dr. Halil Altinköprü, Halil İbrahim Yüksel, Dilek Şafak Çakar, Erkan Aydın gibi şeflerin geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili tez çalışmaları da var olan *kültürel sermayenin* genişletilmesi adına önemlidir.

"Bourdieu'ye göre sanatı anlamak, eğitim ve toplumsallaşma sürecinde kazanılan yeteneklere dayanmaktadır. Bir sanat çalışması, kültürel yeterliliğe ya da sermayeye sahip olan kişiler tarafından anlamlı ve ilgi çekici bulunur"(Aktaran Misci Kip 2010: 41). Geleneksel Türk Sanat Müziği şeflerinin sayısı, koro üyeleri, izler kitle, yerel yöneticiler gibi bu müzik türü ile ilgili kültürel yeterlilik ve *sermayeye* sahip kişilerce desteklendiği için her geçen gün artmaktadır. Alan çalışmam sırasında birçok

koro üyesinin, şarkının icrası ile ilgili şefi yönlendirdiğine şahit oldum. Koro üyelerinin “Hocam şarkının bu kısmını erkekler bu kısmını kadınlar okusun”, “Hocam bu şarkının aranağmesine klarnet çok yakışır. Yalnızca klarnet ile şarkıya girelim”, Bir sevgi istiyorum şarkısını seslendiren bir solistin “Ben, ‘deli gibi sevecek’ dedikten sonra koro ‘sevecek’ diye vokal yapsın” şeklindeki örnekler bize koro üyelerinin bugüne kadar edindikleri *kültürel sermayelerini* gösterebildikleri, paylaştıkları yerin amatör korolar olduğunu göstermektedir. Koro üyelerinin edindikleri bu *sermayeler* öğrenilen eserleri çekici ve anlamlı bulmalarını sağlamaktadır.

Ayrıca koro üyeleri geleneksel Türk sanat müziğinde çok kullanılan ancak günümüzde kullanımını yitirmiş bazı (Osmanlıca) kelimelerin anlaşılmasında var olan *kültürel sermayeleri* ile şefe yardımcı olmaktadır. Sazendeler de var olan *kültürel sermayelerini* şefin daha etkili bir yorum çıkarması için ortaya koymaktadır. Edinilen *kültürel sermaye* korolar vasıtasıyla kullanıma sunulmaktadır. Böylece koro üyeleri dil ve müzik alanlarda da edindikleri *kültürel sermayeyi* sergileyerek haz duymakta ve motive olmaktadır.

Amatör koro şeflerinin yeni ürünler meydana getirmeleri ve gerçekleştirdikleri projelerin gerek *kültürel sermayenin* aktarılması gerek var olan *kültürel sermayenin* genişletilmesine katkı sunduğu açıktır.

SONUÇ

Geleneksel Türk sanat müziği şeflik alanının oluşum, değişim ve dönüşüm süreci incelediğinde toplumsal yapı ve toplumsal sürecin bu alan üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Bu nedenle Bourdieu sosyolojisine ait *alan*, *habitus*, *kültürel sermaye*, *strateji*, *güzergâh*, *uzam* gibi kavramların bu alanı anlamlandırmada önemli analitik araçlar olduğunu söylemek mümkündür.

Bourdieu'nün bir alan incelenirken yapısal tarih incelemesi yapılması hakkındaki görüşleri şeflik alanı için de önem arz eder. Cumhuriyet dönemi öncesinde başlayan ve Cumhuriyet dönemi politikaları ile meşruiyeti sorgulanan ve tarihsel süreç içerisindeki önemini giderek kaybetmeye başlayan geleneksel Türk sanat müziğinin, bu müziğin ilgilileri tarafından ayakta kalmasını sağlamak ve Batı sanat müziği gibi sanatsal bir müzik olduğunu kabul ettirmek için uygulanan stratejilerden bir tanesi de Batı sanat müziğine ait bir figür olan şefliğin geleneksel Türk sanat müziğine temellük ettirilmesidir. Bu strateji sonucunda geleneksel Türk sanat müziği alanının varlığını devam ettirebilmesi için geleneksel Türk sanat müziği şefleri önemli toplumsal eyleyicilerden birisi haline gelmiştir.

Bourdieu'cü bakış açısıyla ifade edersek Geleneksel Türk sanat müziği şefleri, şefliklerini icra ederken, estetik bir değerlendirmede bulunurken, yaptıkları tercihlerde ne özgürdürler ne de toplumsal yapının pasif katılımcılarıdır. Şefleri, şefliklerini yaparken ve bir tercihte bulunurken izler kitle, verili yapı (toplumsal yapı) etkiler. Şeflerin sahip oldukları *habitus*, *kültürel sermaye* ve *toplumsal güzergâh*larından şeflik pratiklerini icra ederken yararlandıkları görülmektedir. Şeflerin sanat için mi toplum için mi sanat ürettiğine dair düşüncelerinin oluşmasında, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, klasik üslup, piyasa üslubu gibi üsluplardan birini seçme eğilimlerinin etkisinde, bu üsluplar için yaptıkları tanımlamalarda ve üsluplara atfettikleri değerlerin oluşmasında, repertuar tercihlerinde, şeflik yönetim teknik ve becerilerinin oluşmasından, seyirciyle kurdukları diyaloglardan şeflerin sahne adabının şekillenmesine kadar şeflerin (geleneksel Türk sanat müziği icracılarının) *habitusunun*,

toplumsal güzergâhının ve sahip oldukları *kültürel sermayelerinin* etkileri görülmektedir

Şefler, geleneksel Türk sanat müziğini, *kültürel sermaye* kazanmada ve onu ortaya koymada önemli bir gösterge olarak kabul etmekte ve kendilerini geleneğin aktarılmasında görevli kişiler olarak görmektedir. Görüşme yaptığım bazı şefler, geleneksel Türk sanat müziğinde şeften önce serhanendelerin fasıl gruplarını yönettiğini ve bir nevi şeflik yaptıklarını belirtse de “Zaman, mekân, sahne düzeni, icracı sayısı, kıyafet ve müziksel davranış açısından bakıldığında, tamamen farklı bir bağlamda işlerlikleri olduğu açıktır” (Öztüfekçi, 2006: 22). Serhanendelerin yönetmenliklerinde daha çok ritim, tempo, giriş ve bitirishlerde etkin rol oynadıklarını, şeflerin görevlerinin sadece bunlarla sınırlı kalmadığını belirtmek isterim. Şeflerin, koronun uyumunu sağlamak, icra birliğini sağlamak, eserlerin hangi gürlükte ve nasıl bir oturtum ile icra edileceğini belirlemek gibi görevleri de vardır. Şefin ayakta olması, serhanendenin müzisyenler ile birlikte oturuyor olması sahne duruşu açısından da farklılık arz etmektedir. Ayrıca şef figürü ile birlikte sahne düzeni ve dekor anlayışı da geleneksel Türk sanat müziğinde önem kazanmıştır.

Görüşme yaptığım şeflerin tamamına yakını şef tabirinden çok geleneksel Türk sanat müziği şefleri için “hazırlayan ve yöneten” tabirinin kullanmasının daha doğru olacağını belirtmişlerdir. Şeflerle yapılan görüşmeler neticesinde şeflerin tamamına yakını geleneksel Türk sanat müziğinin en çok dinledikleri müzik türü olduğunu ifade etmişlerdir.

Çalışmada şeflerin şefliklerini icra ederken *kültürel sermayenin* biçimleri olan *kurumsallaşmış, nesneleşmiş ve bedenselleşmiş kültürel sermayelerden* yararlandıkları görülmektedir. Günümüz şefleri sahip oldukları *kurumsallaşmış, nesneleşmiş, bedenselleşmiş kültürel sermayeleri, habitusu* ve *toplumsal güzergâhları* ile farklılıklarını ortaya koymaktadırlar. Bu farklılıklar klasikçi, “piyasacı” şef ayrımını görünür kılmaktadır. Klasikçi ve “piyasacı” şefler, yorum, repertuar, icra (üslup), mekân seçimi, jargon, çalgı, sazende ve koro üyeleri tercihleri konusunda birbirinden ayrılmaktadır.

Şeflerin sahip oldukları kültürel sermaye biçimlerinden biri olan kurumsallaşmış *kültürel sermaye* şeflik pratiklerini icra ederken onlara hem kolaylık sağlamakta hem de kendi aralarındaki farklılıkları ortaya koymalarını sağlamaktadır. *Kurumsal sermayenin* nereden elde edileceği alanda tartışma konusu olmaktadır. Konservatuvar mezunu şeflerin konservatuvar *habitusundan* gelen ve burada edinilen *sermayeyi* değerli saymaları, korolarda yetişen “alaylı” şeflerin ise amatör korolardaki *habitustan* gelen eğitimi değerli saymaları ayırt edici ve dikkat çekicidir. Bu yönüyle edinilen *sermayenin* nereden edinildiği ve güvenilirliği “kime şef deneceğini” ya da “kime şef denmeyeceğini” belirleyebilmektedir. Görüşme yaptığım klasikçi şefler sazandeleri seçerken konservatuvar mezunu olmasına veya TRT ve Devlet Korosu sanatkarı olmasına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir. Buradaki amaç mümkünse çağırılacak konuk sanatkar ya da sazandelerin bir kurumsal kimliğinin olmasıdır. Konuk sanatçıların seçimi bile şefin benimsediği sanat anlayışı ve üslubu hakkında bilgi vermektedir. Bir şefin Kültür Bakanlığı ses sanatkarlarını davet etmesi, Münip Utandı, Meral Uğurlu, İnci Çayırılı gibi sanatkarları davet etmesi, klasik üslubun taşıyıcısı olduğu düşünülen bu isimler ile halkı buluşturmayı amaçlamakta, koro üyelerinin ve izler kitlenin bu eserleri anlamlandıracak *kültürel sermayeye* ve bu *sermayenin* taşıyıcısı olan zevk ve beğenilere sahip olduğunu göstermektedir. Öte yandan piyasacı şeflerin piyasa üslubuna sahip ses sanatkarlarını davet etmesi klasikçi olan şefler ile olmayan şeflerin ayrımında bir kriter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şeflerin içerisinde Bourdieu’nün sınıflandırmasında *kültürel sermaye* açısından zengin kesimde yer alanların sayısının azımsanmayacak derecede olması, içerisinde öğretim üyelerinin de bulunduğu, şeflik yapan kişilerin üniversite mezunu olması, bunların içinde yüksek lisansını yapmış birçok kişinin hatta doçent ve doktora gibi unvanlara sahip olan şeflerin olması bazı şeflere ve koro üyelerine göre şeflik müessesesini prestijli bir konuma getirmekte ve İzmir’deki amatör Türk sanat müziği koro şeflerinin çoğunun *kültürel sermayeye* ulaşma biçimlerinin eğitim yoluyla olduğu görülmektedir. Bu anlamda günümüz şeflerinin büyük bir bölümünün sınıfsal konumları ve *eğitim sermayeleri* açısından benzerlik taşımaları dikkat çekicidir.

Şeflerin aldıkları eğitim ile ve (kazandıkları *kurumsallaşmış kültürel sermaye* ile) içlerinde bulundukları koroların şeflerini ve başka müzik türlerine ait koro şeflerini gözlemlmeleri sonucunda edindikleri kazanımları sonucunda koro yönetmek için yaptıkları göz hareketleri, jest ve mimikler, el kol ve beden hareketleri Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki *bedenselleşmiş (cisimleşmiş) kültürel sermayeye* işaret eder. Yapılan alan çalışması sonucunda şeflerin, şefliklerini icra ederken *bedenselleşmiş kültürel sermayelerden* oldukça faydalandıkları görülmektedir. Geleneksel Türk sanat müziği literatüründe koro yönetimi ile ilgili öneri mahiyetinde birkaç kaynak yazılmış ise de üzerinde fikir birliğine varılmış, şeflik teknik ve becerilerini içeren bir standartlaşma henüz yoktur. Konservatuarlarda geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili koro şefliği bölümünün olmaması, okutulan derslerin de yönetimden çok toplu çalıp söylemeye dayalı olması bu standartlaşma için ciddi bir çabanın olmadığını göstermektedir. Bu nedenle geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik yapabilmek için şeflerin aldıkları eğitim ile kazandıkları *kurumsallaşmış kültürel sermaye* yeterli olmamaktadır. Bu durumda şefler, içlerinde bulundukları koroların şeflerini ve başka müzik türlerine ait koro şeflerini gözlemleyerek Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki *bedenselleşmiş (cisimleşmiş) kültürel sermayeyi* kazanma yoluna girmektedirler. İncelenen korolardaki şeflerin geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin gerek Batı sanat müziği şeflerinden kendilerine mal ederek, gerekse geleneksel Türk sanat müziği şeflik alanı içinde üretilmiş birtakım alana has bedensel hareketlerden oluşan *bedenselleşmiş kültürel sermayeye* sahip oldukları sonucuna varılmıştır. Şefler bu hareketleri eserin temposunu, eser içindeki ritim değişikliklerini, nüansları, kimi zaman oturtumu, başlangıç ve bitiş anını, eserin hangi çalım tekniği ile çalınacağını, solo ve koro bölümlerindeki direktifleri, sahneye geliş anını, kimin taksim yapacağını, tekrarları, konserde multivizyon var ise onun ile ilgili direktifleri, solistlere mikrofon kullanma ile ilgili direktifleri, sunucu ve dansçı var ise onların giriş ve çıkış anındaki direktifleri belirtmek için kullanırlar. Günümüz şefleri *bedenselleşmiş kültürel sermayeler* üzerinden farklılıklarını ortaya koymaktadırlar. Bu farklılıklar klasikçi, “piyasacı” şef ayrımını görünür kılmaktadır. Klasikçi şefler yumuşak, estetik el- kol ve beden kullanımını tercih ederken “piyasacı” şeflerde ise böyle bir düşünsel ve davranışsal duruma görüşmeler ve gözlemler sonucunda rastlanmamıştır. Klasikçi şefler için “sahne adabı” denilen

birtakım kurallar zinciri mevcuttur. Örneğin bu kurallara göre şefin taksim sırasında ya da ritmik bir eserde oynaması asla kabul edilemez. Klasikçi şefler çok sert, keskin beden hareketlerinden kaçınırlar. Sahnede koro yönetimi esnasında zıplamak, sus verileceği zaman ayağını yere sertçe vurmak gibi davranışlar klasikçi şefler için “gözü yoran”, “sahne adabına” uymayan, ancak “piyasacı şeflerin yapacağı davranış kalıplarıdır. Piyasacı şefler arasında izleyicilerden alkış isteme, eserlerin arasında sohbet etme, espri yapma hoş karşılanırken, klasikçi şefler bu davranışlara olumlu bakmamaktadır. Klasikçi şefler, koro üyeleri ve sazandeler için de birtakım uyulması gereken kurallar koymaktadır. Gerek sahne dizilişi, gerek sahnede sergilenen davranışlar “piyasacı” şeflerin korolarına göre daha ciddi ve kurallara bağlıdır. Klasikçi şeflerin yönettiği korolarda görev alan koro üyeleri ve sazandelerin icra edilen esere uygun hareket ettikleri ve şefin direktiflerine piyasacı şeflere göre daha sıkı sıkıya bağlı kaldıkları görülmüştür.

Çalışmada şeflerin, şefliklerini yaparken alanda izledikleri stratejiler ve konumları, alandaki süreleri dikkate alınarak karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Şefler Bourdieu’nün belirttiği koruma (muhafaza), takip etme (izleme) ve alt üst etme (bozguna uğratma, yıkma) stratejilerini kullanma biçimleri ile de birbirinden ayrılmaktadırlar. Klasikçi şeflerin daha çok koruma (muhafaza) ve takip etme (izleme) stratejisini kullandıkları, alana yeni giren klasikçi şeflerin takip etme (izleme) stratejisini kullandıkları, piyasacı şeflerin ise birçoğunun daha çok alt üst etme (bozguna uğratma, yıkma) stratejilerini kullandıkları görülmüştür. Alana yeni giren ve alanda eski olan şeflerin izlediği stratejilerin *kültürel sermaye* ile ilgili bağlantılı olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Klasikçi şefler kendilerini Mesut Cemil Bey ile başlayan ekol ile örtüştürerek, bu ekoldeki şeflerin icra pratiklerini ve müzik anlayışlarını benimsemekte yani takip etme stratejisini uygulamaktadırlar. Bu anlamda “klasik üslup” klasikçi şefler için tercih edilen bir icra şekli iken “piyasacı” şefler bu üslubu tercih etmezler.

Yapılan görüşmelerin sonucunda şefin iyi bir repertuar oluşturmasında şefin donanımlı olmasının ve alana hâkimiyetinin önem arz ettiği sonucuna varılmıştır. Buradan, şeflerin sıklıkla dile getirdiği “donanımlı olmak, alana hâkim olmak” sözlerinin bu alana ilişkin habitüel davranışları kazanmış olmak ve bu alanda kabul

gören *kültürel sermayeye* sahip olmak ile ilintili olduğu yapılan görüşmelerde anlaşılmıştır. Şefler, geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin yüksek bir *kültürel sermaye* içerdiğini düşündükleri için bu eserleri öğretme ve yorumlama eğilimindedirler. Şeflere göre bu ürünler ciddi, arı, saf, sanatsal, geleneksel ve bize ait kültürel ürünlerdir. Bu noktada klasikçi şefler için klasik eserler, “piyasacı” şefler için ise popüler Türk sanat müziği eserleri öğrenilmesi gereken kültürel ürünlerdir. Klasikçi şeflerin repertuarında makam çeşitliliğini görmek mümkündür. “Piyasacı” şeflerin repertuvarları ise belirli makamlarla sınırlı kalmaktadır. Bu makamlar genelde Kürdi, Muhayyer Kürdi, Nihavend, Hicaz, Rast, Uşşak gibi kolay algılanabilen makamlar olmaktadır. Klasikçi olan şeflerin repertuvarlarında tür çeşitliliğini görmek mümkün iken “piyasacı” şeflerin repertuarı ise genellikle şarkı formu, peşrev ve sazsemai türleri ile sınırlı kalmaktadır. Klasikçi şefler için sadece klasik döneme ait eserler değil çok bilinmeyen günümüz bestekârlarının eserlerini seslendirmek de önem arz eder. Alanda çok bilinmeyen eserler klasikçi şefler tarafından “çantalık şarkılar” olarak isimlendirilmektedir. Alana yeni giren klasikçi şeflerin daha deneyimli klasikçi şeflerin repertuarlarını örnek aldıkları, deneyimli şeflere repertuar hazırlattıkları yani takip etme stratejisini uyguladıkları görülmektedir. Piyasacı şefler için izler kitlenin beğenisine odaklanan popüler Türk sanat müziği eserleri tercih sebebidir. Piyasacı şefler klasikçi şeflerden repertuar hazırlamalarını isteseler de bu repertuardaki klasik eserleri seslendirmemektedirler.

Klasikçi şefler geleneksel çalgıların ağırlıklı olarak kullanıldığı ve arı bir üslup/klasik üslup ile icra gerçekleştirdiklerini belirtmişlerdir. Bu icra tarzında vurma çalgılar ön planda değildir. Klasikçi şeflerin ağırlıklı olarak kullandıkları çalgılar; kanun, ney, klasik kemençe, ud, tanbur, kemandır. “Piyasacı” şeflerin konserlerinde ise yoğun bir yaylı grubu, klavye, gitar çok sayıda vurma çalgıları görmek mümkündür. Çünkü bu şefler için temposu hızlı olan eserleri icra etmek ya da eserlerin icra edileceği tempoyu hızlandırmak tercih sebebidir. Ayrıca icra sırasında kemanların, klarnetin ve kanun gibi çalgıların ses ayarlarının yüksek gürlükte olmasının yanında bir oktav yukarıdan yaptıkları icralar dolayısıyla diğer çalgıların seslerinin neredeyse duyulmaması, klavye, gitar gibi kullanılması, piyasada çalışan sazencelerin ağırlıklı

olarak kullanılmasından dolayı sazandelerin farklı farklı “kerizler” atmaları, piyasacı şeflerin icralarında göze çarpar.

Klasikçi şefler ekonomik getiri ile arasına mesafe koyup, küçük salonlarda konser vermeyi tercih ederken “piyasacı” şeflerin ekonomik getiri ile aralarına böyle bir mesafe koymamaları ve geniş kitlelere hitap etme isteklerinin olması, bize klasikçi şeflerin prestij ve sanatı ön plana alan söylemlere ağırlık verirken, “piyasacı” şeflerin ise ekonomik getiri ve popülerliği ön plana aldığını gösterir. Bu tercihlerin hepsi bizim şefleri sınıflandırmamıza olanak tanır. Aynı durum koro üyeleri ve sazandeler için de geçerlidir. Klasikçi bir şefin seçtiği repertuarı bazı koro üyelerinin beğenmesi bazı koro üyelerinin beğenmemesi “piyasacı” bir şefin hazırladığı popüler repertuarın bazı koroları tarafından sanatsal bazıları için basit ya da bayağı bulunması kişilerin *habitusu*, *sermayesi* ve *toplumsal güzergâhının* sonucunda edinilen yargılardan kaynaklanmaktadır.

Bütün bu ayrımlar şeflerin genel düşünsel ve davranışsal kalıpları üzerinden yapılmak ile birlikte, klasikçi ve piyasacı şeflerin zaman zaman duruma göre davrandıklarını belirtmek gerekir. Klasikçi şeflerin nadir de olsa popüler eserlerden oluşan bir repertuar tercih ettikleri, bu repertuarlarda çok bilinen makamları kullandıkları, büyük salonlarda konser verdikleri, popüler olmuş konuk sanatçıları davet ettikleri, geleneksel çalgıların yanında piyano, gitar gibi Batı sanat müziği çalgıları kullandıklarını görmek mümkündür. Aynı şekilde piyasacı şeflerin de nadir de olsa bir takım projeler için (bağlı bulunduğu kurumun, koro üyelerinin ve izler kitlenin isteğiyle) klasikçi şeflerin repertuarlarından eserler icra ettikleri, küçük salonlarda konser verdikleri, geleneksel çalgılar kullandıkları, klasik ekole sahip konuk sanatçılar davet ettikleri görülmektedir. Ancak bu durumun nadiren olması genel kanıyı değiştirmedikten “klasikçi”, “piyasacı” şef ayrımını yapabilmemize olanak tanımaktadır. Ayrıca şeflerin konjonktürel tavır almalarında kültürel sermaye gibi sosyal ve ekonomik sermayenin de etkili olduğunu göstermektedir.

Şeflerin birbirinden ayrılmasında kullandıkları bir başka parametre de şeflerin kullandıkları dildir. Klasikçi şefler “piyasacı” şeflerden kendilerini ayırmak için daha çok geleneksel sayılan terminolojiyi kullanırlar.

Şeflerin geleneksel Türk sanat müziğine karşı korumacı bir tutum izlediği görülmüştür. Bu durumu başka bir çalışma konusu olacak düzeyde kültürel korumacılık kavramı ile irdelemek mümkündür.

Şeflerin büyük bir çoğunluğu geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin birçoğunda eserin temposunun belirtilmemesinin, nüans işaretleri olmamasını zenginlik ve çeşitlilik olarak görmektedir. Bu sebeple geleneksel Türk sanat müziğinin diğer müzik türlerine göre yoruma daha müsait bir yapısı olduğu konusunda hem fikirdirler. Geleneksel Türk sanat müziğinin yoruma açık olan bu yapısı, piyasa üslubu ve geleneksel üslubun harmanlandığı senkretik bir üslup içinde seslendirme yapılması ve “nota dışına çıkılması” durumunda klasikçi şefler için yorum problemi olarak görülürken, piyasacı şeflerin çoğu için ise özgün bir yorum anlamı taşır. Klasikçi şefler, yapılan icrada “geleneksel yorumdan/ klasik üsluptan” ödün verildiğinde ve eserin orijinal haline fazlasıyla katkı yapılmasından şikâyet ederken piyasacı şefler ise bunu yorum zenginliği olarak tanımlamaktadırlar.

Bu çalışmanın, geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin, şeflik teknik ve becerilerinin oluşmasında ve sürdürülmesinde şeflerin, eserlerin *habitus*ları ve izleyici *habitus*larını dikkate aldıkları, çalgı çalarken edindikleri *habitus*larının onlara kazandırdığı yatkınlıkları kullandıkları, kendilerinden önceki şefleri örnek alarak şeflik *habitus*undan faydalandıkları dolayısıyla şeflerin, sahip oldukları *kültürel sermayeleri*, *habitus* ve *toplumsal güzergâh*larının etkisinde şefliklerini icra edebildiklerini görünür kılması bakımından önem arz edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Müzik Ansiklopedisi (2005). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Kitaplar

AKDOĞU, Onur (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir: Ege Üniversitesi

_____ (2005). *Müziğin mi Var Derdin Var*, İzmir: Sade Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret.

AKSOY, Asu ve ENLİL, Zeynep (2010). *Kültür Ekonomisi Envanteri, İstanbul 2010*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

AREL, Hüseyin Sadettin (1991), *Türk Musıkîsi Nazariyatı Dersleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

AYAS, Güneş (2014). *Musikî İnkılabı'nın Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

_____ (2015). *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

BEHAR, Cem (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul: Afa Yayıncılık.

_____ (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BOURDIEU, Pierre (1999). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: YKY Yayınları.

_____ (2006). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Hil Yayınları.

_____ (2013), *Seçilmiş Metinler*, çev. Levent Ünsaldı, Ankara: Heretik Yayınevi.

_____ (2015). *Bilimin Toplumsal Kullanımları*, çev. Levent Ünsaldı, Ankara: Heretik Yayınları.

BOURDIEU, Pierre ve WACQUANT, Loic (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press.

BOURDIEU, Pierre ve WACQUANT, Loic (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları.

CALHOUN, Craig (2014). *Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, çev. G. Çeğin, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÇEVİK, Suna (2014). *Koro Eğitimi Yönetimi ve Teknikleri*, Ankara: Yurtrenkleri

EMNALAR, Atınç (1997). *Türk Müziğinde Koro*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

FEATHERSTONE, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FIELD, John. (2006). *Sosyal Sermaye*. çev. Bahar Bilgen ve Bayram Şen, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

FORNEY, Kristine ve MACHLIS, Joseph (2007). *The Enjoyment of Music*, New York: Norton & Company.

KAPLAN, Ayten (2008). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

MUNCH, Charles (2008). *Ben Bir Orkestra Şefiyim*, çev. Üner Birkan, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ORANSAY, Gültekin (1976). *Mûsikî Tarihi*, Ankara: Yaykur Yayınları.

_____ (1990). “Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi I” (haz. Serhad Durmaz-Yavuz Daloğlu), İzmir: Güven Ofsed Ltd.

ÖZALP, M. Nazmi (2000). *Türk Musikîsi I*, İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.

ÖZKAN, İ. Hakkı (2006). *Türk Musikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.

SWARTZ, David (2011). *Kültür ve İktidar*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

ŞEN, O. HASAN (1998). *Alâeddin Yavaşca*, Ankara: Ankara Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.

TURA, Yalçın (1988a). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

UNGAY, M. Hurşit (1981). *Türk Mûsikîsi'nde Usûller ve Kudüm*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.

UZ, Kazım (1964). *Musikî Istılâhatı* (haz. Gültekin Oransay), Ankara: Küğ Yayını.

YEKTA, Rauf (1986). *Türk Musikîsi*, İstanbul: Pan Yayıncılık,

Makaleler

ALDEMİR, Turgut (2010). “Çağdaş Müzik ve Çağdaş Yorumcu”, *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 5-9 Kasım 2009, ss. 33.

BARUT, Zeynep (2003). “Türk Müziğinde Enstrümantal İcra-Yorum”, *Cumhuriyetin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, 30-31 Ekim 2003, ss. 341-344.

BEŞİROĞLU, Şehvar (1997). “Türk Musikîsinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk”, 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*, 15-16 Mayıs 1997, ss.136-142.

ÇELİK, S. Kadir (2005). “Estetikten ‘Est-Etik’e: 90’ların ‘Takılma Kültürü’ Üzerine Bazı Gözlemler”, *Pasaj*, 2, 36-53.

ÇOLAKOĞLU, Gözde (2006). “Alman Gebrauchsmusik Akımı, Türk Müziği Ve Selahattin İçli”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 5, Sayı 16, ss. 37-49.

_____ (2009). “Türk Müziği Ses Sistemi’ndeki Ana Dizi, Tanini Aralık - Oktavın Bölünmesi ve Makam Sınıflaması ile ilgili Sorunlara Genel Bakış ve Çözüm Önerileri”, *Orkestra Dergisi*, Sayı 409, ss. 24-45.

ÇÖL, Cenk (2012). “Türk Müziğinde Uygulama ve Teori Arasında Farklılıklar” , *III. Uluslar Arası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, 24-25-26 Mayıs 2012, ss. 164-179.

ERSOY, İlhan (2012). “Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği”, *Ege Üniversitesi Konservatuvarı Dergisi*, Sayı 2, Mart 2013, ss 91.

GERÇEK, İ. Hakkı (2008). “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı. 38, ss.151-158.

GÖKER, Emrah (2000). “Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu’nün Sanat Sosyolojisi”, *Ocak Ve Zanaat, İletişim Yayınları*, ss.525-558.

HATİPOĞLU, Vasfi ve ATİLLA, Sağlam (2013). “Türk Musıkîsinde Usûl Geleneğinin Değerlendirilmesi”, *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, Sayı, 9 Cilt: 2, ss.113-34.

KARAKAYA, Oğuz ve YİĞİT, Nalan. (2010). “Türk Müziği Ana Sanat Dallarında Koro Eğitimi ve Yönetimi Uygulamaları”, *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı. 29, ss. 29-47.

KARAMAN, Sibel (2014). “Türk Mûsikîsi’nde Kullanılan 9 Zamanlı Usûllerde Adlandırma ve İcra Hataları”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 35, ss. 461-478.

ORANSAY, Gültekin (1973). “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musıkîmiz”, *A.Ü. İlahiyat Fak. 50.yıl kitabı, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi yayınları*, Sayı. 107, ss. 227.

TURA, Yalçın (1988b). “Müzikte Standardizasyon,” Birinci Müzik Kongresi Bildirileri, 14-15 Haziran, s, 83-84.

UÇAN, Ali (2001). “İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri”, *I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu*, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Sayı 12, 1-3 Kasım 2001, ss.7-56.

USLU, Mustafa (2013). “Nitelikli Bir Koro Şefinde Bulunması Gereken Yeterlilikler, *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, Cilt: 2, Sayı 4, Nisan/Mayıs/Haziran 2013, ss.119-129.

YÖNDEM, Ömer (2006). “Orkestra Ve Orkestra Şefliği’nin Tarihsel Gelişimi”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 8, Sayı. 1, Haziran 2016, ss. 145-151.

Kitap İçi Bölüm

EROL, Ayhan (2002). “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren”, *Biyografya 3 Zeki Müren*, Bağlam yayıncılık, Ankara, ss. 43-98.

BARAN, A. Görgün - ÖZSÖZ, Cihad (2011). “Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu,” *Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler*, (Ed.:S. Suğur ve A.G. Baran), Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Ankara, ss. 4.

BOURDİEU, Pier (1986). “The Forms of Capital.” in *Handbook of Theory and Research for the Sociology Education*, edited by John G. Richardson. *New York: Greenwood Press*. pp.241-258

KAYA, Ali (2000). “Pierre Bourdieu’nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı, *Ocak ve Zanaat*”, *İletişim Yayınları*, İstanbul, ss. 397-419.

Basılmamış Kaynaklar

ALBAYRAK, Umut (2015). “*Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği*”, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ARUN, Özgür (2010). *“Türkiye’de Televizyon Alanının Sosyal Yapısı ve Televizyon Alanında Kültürel Tüketim Pratikleri”*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Abdullah Koçak, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

AYDOĞDU, Çağkan (2010). *“Kalkınma Ajansları ve Toplumsal Sermaye İlişkilerinde Stratejik Yaklaşım (İzmir Kalkınma Ajansı Örneği)”*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Zerrin Toprak Karaman, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

COŞKUN, Fatih (2007). *“Sosyalleşme Bağlamında İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri”*. Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

DOĞAN, Barış (2012). *“İzmir’de Kültür, Sanat ve Folklor Derneklerinin Müzik Etkinlikleri ve İzmir Müzik Yaşamına Etkileri”*. Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Fatma Reyhan Altınay, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

DURMAZ, Serhat (1991). *“1750 den Günümüze Geleneksel Türk Sanat Musikisinin Makam Dağarındaki Değişmeler”* Doktora Tezi, dan. Doç. Necati Gedikli, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

EKŞİOĞLU, Z. Şefika (2012). *“Kültürel Sermaye ve Ekonomik Kalkınma Arasındaki İlişkinin Girdi Çıktı Analizi ve Fayda Maliyet Analizi Yöntemleri İle Türkiye İçin Değerlendirilmesi”*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Orhan Şener, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ERDOĞAN, Melike (2011). *“Yerel Yönetimlerde Toplumsal Sermaye, Teori ve Katılımcı Pratikler”*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Zerrin Erdoğan, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

ERENGÖNÜL, Gamze (2013). *“P. I. Tchaikovsky Keman Konçertosu’ nun Yorumu Yönelik İncelenmesi”*. Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Zeynur Erengönül, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.

GÖZEN, G. Asena (2010). “*Amaçları Bakımından Farklı Yapılanmış Çok Sesli Korolarda Koristlerle Koro Şefi Arasındaki İletişimin İncelenmesi*”, Doktora Tezi, dan. Doç. Sadık Özçelik, Gazi Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

KARAGÜL, Cansu (2014). “*Bourdieu’cü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000’li Yıllarda İstanbul’da Alternatif Tiyatrolar*”. Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Derya Fırat, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

KARDEŞ, Tuba (2013). “*Mesleki Müzik Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarındaki Klâsik Türk Müziği Üslûp ve Repertuvar Eğitiminin İçerik ve Yöntem Bakımından İncelenmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Yavuz Tutuş, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

KAYA, Ali (2005). “*Din Sosyolojisi Bağlamında, Fransız Sosyolog Pierre Bourdieu-Klasik Sosyoloji İlişkisi*”, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Besim Dellaloğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

KUL, Burhan (2006). “*Mesleki Müzik Eğitimi Veren Konservatuvarlarımızın Klasik Türk Müziği Bölümlerinde Verilmekte Olan Koro(Topluluk) Yönetim Dersinin Niteliği*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Uğur Türkmen, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

KUTAY, Uğur (2012). “*Habitus Kavramı Çerçevesinde Belgesel Sinemada İzleyici Alışkanlıkları ve Gerçeklilik Yanılsamaları*”, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Muammer Bozkurt, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

MERİÇ, Tolga (2012), “*XVII. Yüzyılda Makamlar*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. M. Hakan Cevher, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikîsi Anasanat Dalı, İstanbul.

MİSCİ KİP, Sema (2010). “*Kültürel Sermaye ve Televizyon İzleme Alışkanlıkları*”, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Demet Gürüz, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

ÖZER, İhsan (1995). “*Türk Müziği İcrasında Yönetim*”, Sanatta Yeterlilik Tezi, dan. Prof. Ercüment Berker, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZTÜFEKÇİ, Y. Mücahit (2006). “*Geleneksek Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü: İzmir Fasıl Mekânları Örnek Olayı*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ÖZTÜRK, Oğuz (2010). “*Şefin Koro İle iletişimi ve Şef Davranışlarının Koro Üyesi Algılarına Göre Değerlendirilmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Rusko Vasilev Rusev, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

SÖNMEZ, O. Yılmaz (2012). “*Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ŞATANA, E. Burak (2015). “*Orkestra Şefliğinde Yönetme Teknikleri Üzerine Bir İnceleme*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Onur Nurcan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

ŞENALP, Togay (2012). “*1950’lerden Bugüne Türk Makam Müziğinin Değişimi Sözlü Tarih Çalışması*”. Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TOHUMCU, Ahmed (2012). “*Türkiye’nin Müziklerinde ‘Makam’ Kavramının 1980 Sonrasındaki Kültürel Anlamı*”, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

VARIŞ, A. Yakup (2007). “*Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalları Orkestra ve Yönetimi Dersi Öğretim Sürecinin Betimlenmesi ve Değerlendirilmesi*”, Doktora tezi, dan. Prof. Dr. Ali Uçan, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

VURAL, Timur (2010). “*Lider Olarak Orkestra Şefi*”, Doktora Tezi ,dan. Prof. Nezihe Şentürk, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

YARMAN, M. A. Ozan (2007). “Türk Makam Müziği İçin 79- Sesli ve Kuram Hazırdaki Model İle İcra Arasındaki Örtüşmezliğe Yönelik Bir Çözüm Denemesi”, Doktora Tezi, dan. Prof. Şehvar Beşiroğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YAZICI, S. Emine (2008). “*Türk Sinemasında 1983-1991 Yıllarında Çekilen Filmlerde Yeni Orta Sınıf Habitusu*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. N. Aysun Yüksel, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

YEDEK, Burak (2014). “*Ney Meşkinde Sözlü Gelenek ve Nesiller Arası Değişimi: Niyazi Sayın, Salih Bilgin ve Hüseyin Özkılıç Özelinde*”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YILDIRIM, Faruk (2006). “*Yükseköğretim Kurumlarındaki Geleneksel Türk Sanat Müziği Korolarının Çalışma Yöntemleri ve Genel Yapılarının İncelenmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Sabri Yener, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

YÜCE, Erman (2007). “*Simgesel Seçkinler ve Habitus: Hürriyet Gazetesi’nde Köşe Yazarlığı*”, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Haluk Geray, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ZEYBEK, Özge (2013). “*Türk Makam Müziği’nde Üslup Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi*”. Yüksek lisans Tezi, dan. Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu; Yrd. Doç. N. Özgül Turgay, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Web 1

http://www.kulturportali.gov.tr/Common/DownloadFile.aspx?f=9.turkiyecumhuriyete_turkmuziktarihi_20160120134940061.pdf [26 Şubat 2016].

Web 2 <http://www.musikidergisi.net/?p=1232> [22 Mart 2016].

Web 3 <https://www.turksanatmuzigi.org/sanatcilarimiz/bestekarlarimiz/sadi-hosses> [15 Ocak 2016].

Web 4 <http://www.musikidergisi.net/?p=954> [20 Mart 2016].

Web 5 <http://www.kultur.gov.tr/TR,96569/unison-koro-ve-sefle-idare-tarzi.html> [21 Mart 2016].

Web 6 <http://www.izmirkulturmusikidernegi.com/> [20 Mart 2017].

Web 7 <http://www.musikidergisi.net/?p=1607> [19 Mart 2016].

Web 8 <http://www.musikidergisi.net/?p=700> [20 Mart 2016].

Web 9 <http://sarkilarnotalar.blogspot.com.tr/2011/07/icimde-nice-uzun-yillarin-ozlemi-var.html> [21 Mart 2016].

Web 10 <https://www.facebook.com/esen.can2/videos/10154016197084301/> [26 Şubat 2016].

Web 11 <https://www.facebook.com/events/319644368390586/> [25 Aralık 2016].

Web 12 <http://www.izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/52-28inci-sayi/724-teoman-onaldi-turk-muziginin-unlu-bestekari> [22 Mart 2016].

Kişisel Görüşmeler

Barış Doğan ile yapılan kişisel görüşme, 08.02.2016, Bornova-İzmir.

Dilek Şafak Çakar ile yapılan kişisel görüşme, 20. 02. 2016, Bornova- İzmir.

Erkan Aydın ile yapılan kişisel görüşme, 02. 03. 2016, Bornova-İzmir.

Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 17.03.2015a, Alsancak- İzmir.

Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 13.02.2015b, Alsancak-İzmir.

Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 15.03.2016, Alsancak- İzmir.

Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 22. 03. 2015a, Bornova- İzmir.

Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 01. 04. 2015b, Bornova- İzmir.

Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 16. 02. 2016, Bornova- İzmir.

Halil Altıncöprü ile yapılan kişisel görüşme, 15. 02. 2016, Bayraklı- İzmir.

Hüseyin Yamaç ile yapılan kişisel görüşme, 15.03.2016, Alsancak- İzmir.

İsmi vermek istemeyen şef a ile yapılan kişisel görüşme, 02.03.2017, Bornova-İzmir.

İsmi vermek istemeyen şef b ile yapılan kişisel görüşme, 04.03.2017, Bornova-İzmir.

Murat Kas ile yapılan kişisel görüşme, 16.03.2016, Alsancak- İzmir.

Özgen Küçükgökçe ile yapılan kişisel görüşme, 14.02.2016. Bornova-İzmir

Sedef Demirbaş ile yapılan kişisel görüşme, 19.03.2016, Kemalpaşa- İzmir.

Sami Büyüköztekir ile yapılan kişisel görüşme, 02.04.2015, Bornova- İzmir.

Yaşar Ceylan ile yapılan kişisel görüşme, 17.02.2016, Konak-İzmir.

Yeşer Karasu ile yapılan kişisel görüşme, 10.02.2016, Güzelyalı-İzmir.

Yılmaz Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 18. 11. 2016, Alsancak- İzmir.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında İzmir’de doğdu. İlkokulu Pınarbaşı İlkokulu’nda, ortaokulu Suphi Koyuncuoğlu Ortaokulu’nda, liseyi Cem Bakioğlu Lisesi’nde okudu. 1998 yılında şef Yaşar Ceylan yönetimindeki Bornova Belediyesi Tük Sanat Müziği Korosu ile başladığı müzik yolculuğu 2000 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkîsi Konservatuarı Ses Eğitimi bölümün’ü kazanması ile profesyonel bir boyut kazandı. Lisans eğitimini 2005 yılında bölüm ikincisi olarak tamamladı. Lisans eğitimi boyunca Atınç Emnalar yönetimindeki Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı İcra heyeti ile birlikte “Bir Efsane Zeki Müren”, “Türk Müziğinde Bir Dev Yıldırım Gürses”, “623 Yıllık Osmanlı İmparatorluğunda Müzik”, “Atatürk” projelerinde yüzün üzerinde konserde, Halil İbrahim Yüksel yönetimindeki Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkîsi Konservatuarı Klasik Türk Müziği korosunun gerçekleştirdiği “Münir Nurettin Selçuk Özel Konseri”, Selahattin Pınar Özel Konseri, “Ferahnak Takım”, Nihavent Fasil”, “Suzidil Takım”, “Tasavvuf Müziği” konserlerinde, Nuri Mahmut’un yönetimindeki Altaylardan Anadolu’ya projesinde solist ve korist olarak yer aldı. Birçok amatör koroya tanburu ile eşlik etmiştir. Başta TRT olmak üzere, çeşitli radyo ve televizyon programlarına solist olarak katılmıştır. 2005 yılında girdiği Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaöğretim Alan Müzik Öğretmenliği bölümünden 2007 yılında mezun oldu. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı’nda müzik öğretmeni olarak göreve başladı ve hala bu görevine devam etmektedir.