



T.C.

TOKAT GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS

**TİYATRO OYUN MÜZİKLERİNDE KÜLTÜREL ÖGELER VE
TİYATRO BESTECİLİĞİNE YANSIMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Bilge Veli KUZU

Danışman

Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI

TOKAT-2024

ETİK SÖZLEŞME

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre, Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI danışmanlığında hazırlamış olduğum "TİYATRO OYUN MÜZİKLERİNDE KÜLTÜREL ÖGELER VE TİYATRO BESTECİLİĞİNE YANSIMALARI" adlı Yüksek Lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

20 / 05 / 2024

Bilge Veli Kuzu

JÜRİ KABUL VE ONAY

Bilge Veli Kuzu tarafından hazırlanan “Tiyatro Oyun Müziklerinde Kültürel Ögeler Ve Tiyatro Besteciliğine Yansımaları” adlı tez çalışmasının savunma sınavı 29.04.2024 tarihinde yapılmış olup aşağıda verilen Jüri tarafından Oy Birliği ile Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi (Türk Müziği) olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı Soyadı)

İmzası

Üye (Başkan) : Doç. Dr. Mehmet Söylemez

Üye :Doç. Dr. Gamze Köprülü Yazıcı

Üye :Doç. Dr. Tolga Karaca

ONAY

...../...../.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans sürecimde desteklerini esirgemeyen ve engin bilgileriyle akademik anlamda gelişimime katkı sağlayan değerli danışman hocam Doç. Dr. Gamze Köprülü Yazıcı'ye teşekkürlerimi bir borç bilirim. Tez komitemde yer alan ve bu süreçte motivasyonumu yükselten Doç. Dr. Tolga Karaca ve Doç. Dr. Mehmet Söylemez'e ve tezin yöntem bölümünde katkı sağlayan Doç. Dr. Emel Özmutlu hocalarıma teşekkür ederim. Yüksek Lisans sürecimde desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, hep yanımda olan, motivasyon kaynağım, biricik eşim Ekin Su Kuzu'ya; sürecin en güzel armağanı olarak hayatımıza gelen biricik oğlum Ege Kuzu'ya minnet, sevgi ve teşekkürlerimle bu tezi armağan ediyorum.

ÖZET

TİYATRO OYUN MÜZİKLERİNDE KÜLTÜREL ÖGELER VE TİYATRO BESTECİLİĞİNE YANSIMALARI

Kuzu, Bilge Veli

Yüksek Lisans, Türk Müziği Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI

Nisan 2024, x + 110 sayfa

Bu çalışmada, tiyatro oyun müzikleri kültürel ögeler üzerinden, müzik disiplini bağlamında incelenmiştir. Tiyatro, metnin üzerine inşa edilen ses, ortam, dekor, ışık ve müzik gibi yardımcı elemanlar ile izleyiciye daha etkili ve duyulara hitap ederek ulaşmaktadır. Müzik, tiyatronun içerisinde kullanılan bir disiplin olarak dramaturji çalışmaları kapsamında ele alınmaktadır. Bir tiyatro oyunu sergilenirken, oyuna yönelik dramaturji çalışmalarının içerisinde bestecilik çalışmaları da bulunmaktadır. Bu açıdan, tiyatro oyunlarında kullanılan müziklerin / bestelerin kullanımı oyuna sağladığı katkı bakımından oldukça önem arz etmektedir.

Kavramsal çerçeve kapsamında öncelikle, Tiyatro kavramının tarihsel ve kültürel gelişimi ele alınmıştır. Bunun yanında, bestecilik kavramı ve beste yapma sürecinde kullanılan yapı ve elemanlarla konu güçlendirilmiştir. Tiyatro oyunlarında besteciliğin yeri ve önemine değinilmiş; tiyatro müzikleri üzerinden besteleme teknikleri, bestelemeye kültürel ve yöresel farklılıklar yöntem çalışması üzerinden ele alınarak konunun özgün araştırması gerçekleştirilmiştir. Araştırmada yöntem olarak nitel araştırma yönteminin, fenomenolojik araştırma modeli kullanılmıştır.

Tiyatro kavramı, oyun müzikleri üzerinden bestecilik bağlamında kültürel bir öge olarak ele alınmış olup; çalışma gerek disiplinler arası yaklaşımıyla gerekse konuya farklı bir perspektif sunması bakımından özgün bir değer edinmektedir. Konu, tiyatro oyun müziği besteciliğini, Devlet Tiyatroları oyun müzikleri besteleri üzerinden incelemiş, bir kültür ögesi olarak müziği tiyatro üzerinden ele almıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro Müziği, Tiyatro Oyunu, Türk Müziği, Sahne Müziği, Besteleme.

ABSTRACT

CULTURAL ELEMENTS IN THEATER PLAY MUSIC AND REFLECTIONS ON THEATER COMPOSITION

Kuzu, Bilge Veli

Master's Thesis, Turkish Music Department

Advisor: Assoc. Prof. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI

Apr 2024, x + 110 pages

In this study, theater play music is examined in the context of music discipline through cultural elements. Theater reaches the audience more effectively and by appealing to the senses with auxiliary elements such as sound, environment, decor, light and music built on the text. Music, as a discipline used in theater, is handled within the scope of dramaturgy studies. While a theater play is being performed, composition studies are also included in the dramaturgy studies for the play. In this respect, the use of music / compositions used in theater plays is very important in terms of its contribution to the play.

Within the conceptual framework, firstly, the historical and cultural development of the concept of theater is discussed. In addition, the concept of composing and the structures and elements used in the process of composing have been strengthened. The place and importance of composition in theater plays has been mentioned; the original research of the subject was carried out by addressing the composition techniques through theater music, cultural and regional differences in composition through method study. Phenomonological research model of qualitative research method was used as a method in the research.

The concept of theater has been handled as a cultural element in the context of composition through play music, and the study has a unique value both with its interdisciplinary approach and in terms of offering a different perspective on the subject. The subject examined theater play music composition through State Theaters play music compositions and discussed music as a cultural element through theater.

Keywords: Theater Music, Theater Play, Turkish Music, Stage Music, Composition.

İÇİNDEKİLER

ETİK SÖZLEŞME	ii
JÜRİ KABUL VE ONAY.....	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ.....	1
Problem Durumu	2
Problem Cümlesi.....	2
Alt Problemler.....	2
Araştırmanın Amacı.....	3
Araştırmanın Önemi.....	3
Sayıtlar.....	3
Araştırmanın Yöntemi	4
Evren ve Örneklem.....	5
Sınırlılıklar	6
BÖLÜM 1: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
1.1.Tiyatro Kavramı ve Tiyatro Kültürü.....	7
1.1.2. Tiyatro Nedir?.....	8
1.1.3. Tiyatro Tarihi.....	10
1.1.4. Türk Tiyatrosu ve Müzik	13
1.1.4.1. Karagöz.....	15
1.1.4.2. Meddah	18
1.1.4.5. Orta Oyun ve Tuluat	19
1.1.5. Modern Türk Tiyatrosu ve Müzik	23
1.1.6. Devlet Tiyatroları.....	26
1.2. Tiyatro Müziğinin Kültürel Gelişimi	27
1.3.Tiyatroda Dramaturji Kavramı	29
1.4. Besteleme Kavramı ve Tiyatro Müziği Besteciliği	31
1.4.1. Bestecilik ve Besteleme Teknikleri	32
1.4.2. Tiyatroda Besteciliğin Yeri ve Önemi.....	34
1.4.3. Tiyatroda Bir Dramaturji Elemanı Olarak Oyun Müzikleri	35

1.4.4. Modern Türk Tiyatrosunda Oyun Müzikleri ve Besteciler	37
1.4.4.1. Kemal Günüç.....	37
1.4.4.2. Cem İdiz.....	38
1.4.4.3. Tolga Çebi.....	38
1.4.4.4. Yalçın Tura.....	39
1.4.4.5. Can Atilla.....	39
BÖLÜM 2: BULGULAR VE ANALİZ	41
2.1. Araştırma Kapsamında Yer Alan Bestekarlar	41
2.1.1. Cumhur Bakışkan.....	41
2.1.2. Tarkan Erkan.....	46
2.1.3. Dengin Ceyhan	49
2.1.4. Orhan Enes Kuzu.....	51
2.1.5. Serpil Günseli	52
2.1.6. Fırat Akarcalı	53
2.1.7. Erşah Gülerbaşı	57
2.2. Araştırmanın Birinci Alt Problemine Yönelik Bulgular	74
2.3. Araştırmanın İkinci Alt Problemine Yönelik Bulgular.....	77
2.4. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine Yönelik Bulgular	80
2.5. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine Yönelik Bulgular	84
2.6. Araştırmanın Beşinci Alt Problemine Yönelik Bulgular	86
2.7. Araştırmanın Altıncı Alt Problemine Yönelik Bulgular	90
2.8. Araştırmanın Yedinci Alt Problemine Yönelik Bulgular	94
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	97
Kaynakça	97

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1. Görüşme Soruları	64
-----------------------------------	----



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Barut Fıçısı Tiyatro Oyunu Sahne Görseli, İzmir Dt.....	9
Şekil 2 Antik Yunan, Dionysus Tiyatrosu.....	11
Şekil 3. Aspendos Antik Roma Tiyatrosu (Antalya, Türkiye).....	12
Şekil 4. Karagöz Oyunu Seyri Ve Karagöz Oynatıcılığı.....	15
Şekil 5. Meddah Sahnesi.....	19
Şekil 6. Ortaoyun Esnasından Bir Sahne.....	21
Şekil 7.Güllü Agop Tiyatrosuna Ait El İlanı	22
Şekil 8. Grande Marche, Sultan Abdülhamit İçin Dikran Çuhancıyan Tarafından Bestelenen Marşın Bir Bölümü.....	23
Şekil 9. Tanzimat Dönemi Tiyatrosu	24
Şekil 10. Darülbeyadai Tiyatrosu.....	25
Şekil 11. Küçük Tiyatro, İlk Devlet Tiyatrosu.....	26
Şekil 12. Müzikli Oyun Sahnelenmesi Örneği	34

GİRİŞ

Sanat, bir ifade biçimi olarak toplum içerisinde var olan ve topluma dair yaşantıları, sorunları, olayları anlatan bir disiplindir. Aynı zamanda, görsel, işitsel ve performansa yönelik, içerisinde bulunduğu döneme ait olguları aktaran kültürel bir yapı taşıdır. Sanatın her alt dalı toplumun bir yansıması olarak görüldüğü için, bu disiplinler birbirleriyle etkileşim ve iletişim halinde olabilmektedir. Müzik, bir disiplin olarak kendi başına bir kültür aracı ve taşıyıcısıdır. Müziğin, sanatın bütün dallarıyla bir şekilde ilişkisi bulunmaktadır. Bunun sebebi, müziğin insanın duyularına ve duygularına hitap eden güçlü bir yapısının bulunmasıdır.

Tiyatro, Antik Yunan'dan günümüze var olan, insanın topluma ve toplum içerisindeki yaşamına dair duygularını, davranışlarını performansa yönelik bir anlatımla sunmaktadır. Bu doğrultuda, duyguları aktarırken bazen mizah bazen ise dramatik faktörlerle desteklenmektedir. Antik Yunan'da müzik ve dans duyguların bir aktarım aracı olarak ifade edilmiştir. Tiyatro bu duygu akışını gerçekleştirmek amacıyla dramaturjik bağlamda sahneyi, müzik, dans, ses, ışık, dekor vb. yardımcı gibi elemanlarla güçlendirilmektedir. Bu bağlamda, müziğin tiyatronun içerisindeki yeri ve önemi elzem görülmektedir.

Türk tiyatrosunun gelişimine bakıldığında, gelenekselden moderne bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Bu dönüşüm, toplumun geçirdiği dönüşümle aynı doğrultuda gerçekleşmiş ve kültürel açıdan önemli bir yere sahip olmaktadır. Geçmişten gelen tiyatro kültürüne bakıldığında, nesnel bağlamda tiyatroların bir gösteri olarak müzikle ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Müziğin, tiyatro üzerinde olan etkisinden, duyguları ve metni güçlendirici yapısından faydalanılmaktadır. Bu bağlamda, tiyatro oyun müziklerinin yeri ve öneminin ele alınarak; bestecilik ve besteleme süreçleri açısından incelenmesi gereklilik göstermektedir.

Bu araştırmada literatür kapsamında, tiyatronun gelişimsel süreci ele alınarak müzikle olan ilişkisi değerlendirilmiş; tiyatro oyun müziği beste ve bestecilik kavramları üzerinden temellendirilmiştir. Çalışma, disiplinlerarası bir yaklaşımla tiyatro ve müzik kavramlarını ilişkisel bağlamda ele almaktadır. Araştırmanın yönteminde, devlet tiyatrolarında bestecilik yapmış ve yapmakta olan bestekarlara açık uçlu sorular sorularak

veriler elde edilmiştir. Bu veriler neticesinde Bulgular ve Yorum bölümünde fenomenolojik analiz yapılmış, sonuç bölümünde araştırmanın sorunsalına yönelik çözümlerle veriler sentezlenerek sunulmuştur.

Problem Durumu

Kültür toplumdan topluma farklılıklar gösteren bir olgudur. Doğum, ölüm, düğün, ibadet, sanatsal olgular her topluluk için ait olduğu kültür öğeleri ile ortaya konduğunda anlam kazanır.

Araştırmanın problemini, tiyatro oyun müziklerinde bestekarların yararlandıkları tiyatro oyununun geçtiği ve sergilendiği yer, oyunun orijinal metnin önemi, enstrüman seçimleri, bestelemeye bölgesel ve yöresel farklılıklar gibi kültürel öğelerin besteleme sürecine nasıl etki ettiği oluşturmaktadır.

Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi “Tiyatro Oyun Müziklerinde Kültürel Öğeler ve Tiyatro Besteciliğine Yansımaları” nasıldır? şeklinde belirlenmiştir.

Araştırmanın temel problemi; tiyatro oyun müziği besteciliği süreci bestekarların gözünden nasıl bir görünüme sahiptir?

Alt Problemler

1. Katılımcıların tiyatro besteciliğine başlama serüvenleri nasıl bir görünüme sahiptir?
2. Katılımcıların bir tiyatro oyununa beste yaparken önceliklerinin ne olduğuna ilişkin yaklaşımları nelerdir?
3. Katılımcıların besteledikleri eserin müzik türünü, form ve güçlük seviyesini belirleme konusundaki yaklaşımları nasıldır?
4. Katılımcıların bir tiyatro oyununda müziğin katkısına ilişkin yaklaşımları nelerdir?

5. Katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken bölgesel ve yöresel farklılıkların tiyatro besteciliğine yansımalarına ilişkin yaklaşımları nasıldır?

6. Katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken tiyatro ekibiyle (yönetmen, oyuncular, sahne, ses, ışık) nasıl bir etkileşimde bulunduğuna ilişkin yaklaşımları nasıldır?

7. Katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken enstrüman seçimlerini neye göre belirliyorsunuz? Oyunun sergilendiği bölge seçimlerinizde etkili oluyor mu?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma ile, kültürel öğeler ışığında bestecilerin tiyatro oyun müziği besteleme deneyimlerinin ortaya konması ile birlikte tiyatro oyun müziği bestelerinin tiyatro oyunlarına olan katkısının incelenmesi amaçlanmıştır. Ayrıca araştırma ile, kavramsal çerçeve kapsamında kültürel bir değer olarak tiyatro oyun müzikleri ve besteleme süreçleri ele alınarak alan yazına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma ile; tiyatro oyun müzikleri, bestecilik bağlamında kültürel bir öge olarak ele alınacak olup; çalışma gerek disiplinler arası yaklaşımıyla gerekse konuya farklı bir perspektif sunması bakımından önem arz etmektedir. Konu, tiyatro oyun müziği besteciliğini, Devlet Tiyatroları oyun müzikleri besteleri üzerinden inceleyerek, bir kültür ögesi olarak müziği tiyatro üzerinden ele alması ve özgün bir yaklaşım sergilemesi bakımından önemli görülmektedir.

Sayıtlar

1. Bu çalışmada sorulan soruların çözümü için taranan kaynakların ve verilerin içerdiği bilgiler açısından gerçeği yansıttığı kabul edilmiştir.
2. Tiyatro oyun müziklerinde bestelemenin önemli bir yer edindiği ve kültürel açıdan etkilenmenin görüldüğü varsayılmıştır.
3. Araştırma kapsamında Devlet Tiyatrolarında oyun müziği bestesi yapan ve yapmakta olan bestekarların varlığı kabul edilmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma temelinde nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik araştırma deseni ile gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, olguların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma" olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 19). Nitel araştırma, sürece yönelik bir yöntemdir. Gerçekleşen olay ve davranışların nedenlerini belirleme üzerinde odaklanmaktadır. Bu araştırma; tarama modelinde yapılan fenomenolojik bir araştırmadır. Fenomenoloji, insanların belirli bir fenomen veya kavramla ilgili anlayışlarını, duygularını, bakış açıları ve algılarını ifade etmelerini sağlayan ve bu fenomeni nasıl deneyimlediklerini tanımlamak için kullanılan nitel bir araştırma yöntemidir (Rose, Beeby & Parker, 1995, s. 1124). Fenomenolojik bir çalışmada, araştırma soruları, çalışmanın ortaya çıkarmaya çalıştığı fenomeni özetlemelidir. En kapsamlı anlamıyla fenomenoloji, tek bir kişiye ait olan yaşanmış deneyimlerin toplamına atıfta bulunur (Giorgi, 1997, s.236). Fenomenoloji özellikle sosyal ve sağlık bilimlerinde, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve eğitim gibi birçok alanda yaygın olarak kullanılmaktadır. Nitel araştırma yaklaşımlarından fenomenoloji desenini tercih eden bir araştırmacının en önemli rolü ve sorumluluğu, araştırma sorusunun katılımcıların "yaşanmış deneyimleri" üzerindeki etkisini anlamak, araştırmak ve ortaya çıkarmaktır (Alase, 2017). Fenomenolojik çalışmalarda, araştırılan fenomenle ilgili yaşanmış deneyimleri, tecrübeleri olan kişiler veya bu kişilerle ilgili gözlemleri olan, yaşanmışlıkları olan kişilerin katılımcı olması gereklidir. Bu sebeple fenomenolojik çalışmalarda belirli bir özelliğe sahip katılımcılar araştırmaya davet edilmelidir (Strauss & Corbin, 2014). Bu araştırmada Tiyatro müziği olgusunu devlet tiyatrolarında oyun besteciliği yapmış / yapmakta olan müzisyenlerin deneyimleri temelinde ele almak amaçlanmaktadır. Araştırmada incelenecek olan fenomen tiyatro müziği olup, bu olgu devlet tiyatrolarında oyun besteciliği yapmış / yapmakta olan müzisyenlerin deneyimleri temelinde incelenecek olmasından dolayı fenomenolojik desenin benimsenmesine karar verilmiştir.

Bu araştırmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniği kullanılmıştır. Patton (2014), belli ölçütleri sağlayan tüm durumların seçimi olarak bu örnekleme türünü

tanımlanmıştır. Araştırma örnekleminin seçiliminde, Türkiye’de devlet tiyatrolarında oyun müziği besteciliği kriterleri belirlenmiştir. Maxwell’e (2005) göre amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme, kişilerin ya da olayların başarılı bir şekilde temsil edilebilirliğini sağlamak için kullanılabilir. Burada araştırmacının ölçüt örneklem kullanması, fenomenin ortaya çıkarılması açısından önem arz etmektedir. Fenomenolojik desen çalışmalarında katılımcı seçiminde önemli olan, fenomeni deneyimleyen, deneyimleri doğrultusunda anlamlandıran, gerçeği fenomenle kurduğu ilişki ile ortaya koymaya çalışan bireylerdir. Bu nedenle, çalışmada katılımcılar seçilirken belirlenen ölçüt, tiyatro oyun müziği besteciliği deneyimi yaşamış olmak olarak tanımlanmaktadır.

Bu çalışmada, mevcut araştırma konusuna dayalı olarak konuyla ilgili ulusal ve uluslararası ilgili tez ve makaleler, süreli yayınlar, kaynak kitaplar ve internet üzerinden taranmış, süreçte güncel yayınlar da izlenerek gerekli verilere ulaşılmıştır. Yapılan taramada benzer bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi, gerekli literatür taramalarıyla elde edilen içeriklerle oluşturulmaktadır. Nitel araştırmalarda, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi farklı kaynaklardan elde edilen büyük miktarlardaki veriler önce incelenerek kodlanır ve sonra kodlamalar dikkate alınarak sentezlenerek bulgulara ulaşılır (Büyüköztürk, 2008: 236).

Araştırma verilerinin analizinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Veri analizi sürecinde araştırmanın katılımcılarından görüşmeler ile elde edilecek olan veriler deşifre edilmiştir. Deşifre edilen metin üzerinden açık kodlama, eksen kodlama ve sürekli karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu sayede fenomen detaylı olarak kategorik yapılar temelinde incelenebilmiştir. Araştırma kapsamında elde edilen veriler Max QDA programı kullanılarak analiz edilmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini tiyatro müzik bestecileri oluştururken; araştırmanın örneklemini Türkiye’de bulunan Devlet Tiyatroları’nda beste yapmış bestekarlar oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Tiyatro oyun müziklerinde kültürel ögeler ve besteciliğe olan yansımaları ile,
2. Tiyatro oyun müziklerinde yer alan müzikler ile,
3. Türkiye’de mevcut Devlet Tiyatroları’nda yer alan / eser üretmiş – üretmekte olan bestekarlar ile sınırlandırılmıştır.



BÖLÜM 1: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Tiyatro Kavramı ve Tiyatro Kültürü

Tiyatro kavramı en geleneksel tanımıyla, dramatik bir eserin konusunu oluşturan bir dizi eylemdir. Bu tanım teolojiktir ve yalnızca tanımlayıcıdır; çünkü eylem yerine söylemleri koyar ve bu dönüştürücü eylem sürecinin doğasını ya da olayların dramatik metinde veya sahnede nasıl düzenlendiğini göstermez. Tiyatro, diğer insanları temsil etme oyunu oynayan insanları göstermesi ve onların toplumda nasıl davrandıklarını analiz etmeyi ve göstermeyi amaçlayan bir simülasyon olması bakımından deneysel bir alan sunmaktadır (Pavis, 1998). Tiyatro ve tiyatro antropolojisi, insanları deneysel bir duruma yerleştirerek mikro toplumları yeniden inşa edebilir ve bireyin ilişkilerini değerlendirebilir.

Tiyatronun çok boyutlu yönleri aynı zamanda temel kavramların anlaşılmasını da beraberinde getirmektedir. Temel düzeyde bir tiyatro sahnesinde, bedenler, nefes alma, ışık, ses, hareket, jestler, dil ve o oyunun ayrıntıları bulunmaktadır. Bu tür elemanların aralığı ve bunların bileşimi birçok bakımdan bir sanat formu olarak tiyatroya özgüdür ve kültürel fenomen olarak görülmektedir (Varopoulou, 2002). Tiyatro, toplumu yönlendiren ve şekillendiren bir kültür olarak görülmektedir.

Tiyatroda kültüre değinmeden önce kültür kavramına açıklık getirmek gerekmektedir. Kültür, insan yaşamına yönelik ihtiyaçları, istekleri, davranışları ve yaşama biçimi gibi yapıları şekillendiren bir olgu olarak bilinmektedir. Mciver'e göre kültür; edebiyata, sanata, topluma ve gündelik yaşama dair düşünüş biçimini belirleyen ilişkiler ağıdır (Pavis, 1977: 272). Kültür kavramının gelişim sürecindeki tarihsel nitelikteki en gözle görülür farklılık somut konuların zamanla düşünce biçimindeki değişimlerle soyut içerik kazanması olmuştur (Oğuz, 2011: 137). Kültürel şekillenmeler ile toplumsal gelişmeleri bir ilişki içerisinde ve birbirlerini tetiklemektedir.

Camilleri'ye göre kültür (1982), temsillerin, duyguların, davranış tarzlarının, genel olarak ruhun ve hatta biyolojik organizmanın tüm yönlerinin etkisi altında olan, öngörülebilir olguların bir ifadesidir (16).

Tiyatro, kültür olarak toplumun dinamikleri içerisinde yer almakta, aynı zamanda kültürü de içerisinde barındırmaktadır. Çünkü tiyatro, toplumsal olayların ve olguların performatif bir yansımasıdır. Bu durumun sanat olarak ifade edilmesi, onu gerçeklikten kurtarmaktadır. Bunun yanında, kültürün sahneye aktarımında, performansın canlı veya cansız her ögesinin (kültürel bir biçim olarak yansımasının) benzer bir izlenim yarattığı gözlemlenebilmektedir. Kültür, 'sosyal kalıtım' olarak adlandırılan şeyle aktarılmaktadır. Dramatik metinler, bu tespitlerin bir o kadar da izi olan sayısız birikim içermektedir. Oyuncuların bedenleri, eğitim veya performans sırasında sanki kendi kültürlerine, performans geleneğine veya kültürleşmeye ait beden teknikleri tarafından nüfuz edilmiş gibi görünmektedir. Bu bağlamda, tiyatrodaki görülen kültürel düzen kelimenin tam anlamıyla yapaydır, yani insan sanatı tarafından yapılmıştır. Doğal düzenden farklı görülmektedir (Camilleri 1982:16).

1.1.2. Tiyatro Nedir?

Tiyatro, gösteri sanatları içerisinde en tutarlı ve sistematik yöntemlerden biri olarak görülebilmektedir. Tiyatronun henüz derlenmiş açıklamaları ve analizleri, onun her şeyden önce bir gösteri olduğunu sunmaktadır. Tiyatro, oyuncular tarafından sunulan ve seyircilere yönelik olan kısa süreli bir performans sanatıdır. Bu, çoğunlukla belirli bir yerde ve benzersiz bir ortamda, izleyiciye yönelik bir vücut çalışması, bir ses ve jest egzersizi olarak görülmektedir. Tiyatro, özünde oyuncu performansına ve yazılı bir metne dayalıdır. Uygulanması ve izleyiciye ulaşması bu çoklu durumu da hesaba katmak anlamına gelmektedir. Tiyatro, aynı zamanda okunabilir yazılı bir metni de canlandırmak, performansa dönüştürmek demektir (Triaü ve Biet, 2019).

Tiyatro, yaşadığımız hayata bir ayna tutar çünkü sözcüklerden, müzikten veya görsel işaretlerden çok daha fazlası aracılığıyla iletişim kurar. Tiyatro, temsili ifadesi ile gerçek hayat kadar karmaşık olan ve performanslarını belirli bir noktadan sonra basitleştiremeyen yapıları içerir. Tam olarak ne kadar gerçekçi oldukları, becerilerine ve oyun yazarı ile yönetmenin sağladığı malzemeye bağlı olarak değişmektedir. Hayatın sahnedeki yansımasını göstermesinin nedenlerinden biri de, araçların ve malzemenin temel özgünlüğünün insani mesajları derinlemesine iletebilmesidir (Brown, 1997).

Tiyatro, karakterlerin davranışları yoluyla aksiyon, hem sahnede somut düzeyde gözle görülür dönüşümlerin tüm sürecidir (teatral süreç), hem de karakterler düzeyinde onların psikolojik veya ahlaki gerilemelerini karakterize eden süreçtir. Tiyatroda bir performansı oluşturan farklı parçalara bakmadan önce, çok daha geniş bir açıdan bakıp tiyatronun izleyici için ne yaptığını, tam anlamıyla işlediğinde neler başardığını anlamak gerekmektedir.



Şekil 1. Barut Fıçısı Tiyatro Oyunu Sahne Görseli, İzmir DT.

Brown’a göre (1995), tiyatro, drama, trajedi ve komedi kelimelerinin kökeni Yunancadır; sahne, bölüm, müzik, koro, karakter, mim ve diyalog kelimelerinin kökeni de Yunancadan gelmektedir. Dolayısıyla bu disiplinlerin tarihi de Antik Yunana dayanmaktadır. Bu öncelik göz önüne alındığında, Yunan tiyatrosunun kökenlerinin bazı ilkel ayinlerden kaynaklandığını iddia edebilmek doğru olabilir.

Tiyatro her zaman melez bir sanat formu olmuştur. Konuşmayı, şarkıyı, müziği ve dansı birleştiren tiyatro; Antik Yunan'daki başlangıcından itibaren, çok disiplinli ve çok yönlü gösterilerin farklı sanatsal pratiklerin, estetik malzemelerin ve etkilerin sürekli değişen ilişkilerinin ve etkileşimlerinin tarihi olarak görülmektedir. Zaman içerisinde tarihsel ve kültürel olarak farklı teatral gelenekler ve hiyerarşiler gelişmiştir (Roesner, 2014).

Tiyatronun oluşumunu ve gelişimini çözümleyebilmek için tiyatro tarihini incelemek gerekmektedir. Tiyatro, insanın en ilkel güdülerinden taklit etme, eğlenme ve hikaye anlatma eylemlerinin birer uzantısı olarak da görülebilmektedir. Bu durum, tiyatronun özüne ve oluşumuna dair bir çok ipuçları barındırmaktadır. Tiyatroyu anlayabilmek adına Antik Yunan tiyatrosuna bakılması ve 21. yy. tiyatrosunun durumuna dair bilgiler edinilmesi önem arz etmektedir.

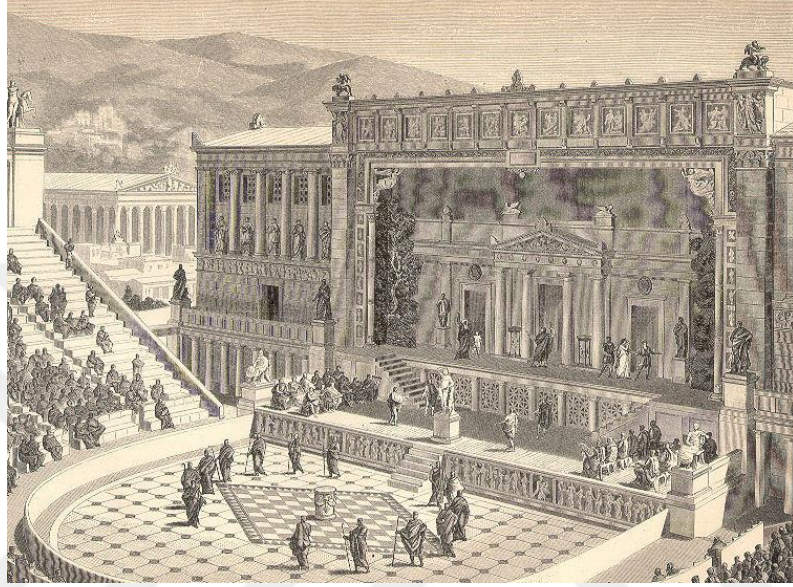
1.1.3. Tiyatro Tarihi

Tiyatro basılı oyun metinleriyle temsili içerdiğinden ve bu metinler yeni senaryoların oluşumuna destek olduğundan tiyatronun tarihle olan ilişkisi özel bir yer edinmektedir. Tiyatro tarihi, özellikle de cömertçe resmedilmiş bir tarih, miras alınan oyun repertuvarının gelecek yaşamında aktif bir etken olabilmektedir. Tiyatroda her bir oyun izleyiciler için yeniden tasarlanıp dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, toplumun tiyatro diliyle anlatısıyla mümkün kılınmaktadır. Çünkü, tiyatro toplumun kültürüne ve tarihine ışık tutarken aynı zamanda onu bir drama anlatısı olarak sunarak gerçek hayatın yansımalarını izleyiciyle bütünleştirmektedir (Brown, 1995).

Antik Yunan'da müzik, yaşamın içerisinde vazgeçilemez bir konumda yer alan, sadece bir terim olmanın ötesinde şiir ve dans gösterilerini de içeren bir kavramdır. Festivaller, cenaze ve düğünler, dini törenler, özel içkili partiler, spor etkinlikleri gibi çeşitli faaliyetlerde müzik çok sayıda enstrümanlar kullanılarak icra edilmektedir. Antik Yunan'da müzik, ayrıca tiyatrolarda yer alan oyunlar vb. etkinlikler için drama gösterileri ve eğitiminde kullanılan önemli bir yapı olarak öne çıkmaktadır (www.worldhistory.org). Yunan müzik kültürü, performansı şarkı ve dansı birleştiren, kült şiirinin çeşitli biçimlerini karakterize eden ve koro liriklerinin dramayla paylaşıldığı bir özelliğe sahiptir (Henrichs, 1994).

Etnomüzikolojide kaydedilen büyük ilerlemeler, müzik ile ilgili araştırmaların genel olarak genişlemesine yol açmıştır. Yunanlılar müziğin değerini, çalışmaya ve bedensel harekete, özellikle de tekrarlayan veya ritmik karaktere sahip olana yardımcı olarak görmekteydi. Antik Yunan müziği, yerel, Batı Avrupa, Rönesans sonrası gibi geleneğin bir parçası olarak değil, dünya müziğinin bir parçası olarak görülmesi gerekmektedir.

Müzik enstrümanları ve melodik tarzlar, bin yıllara yayılan ve tek bir ulusun topraklarından çok daha geniş coğrafi bölgelere uzanan bir geçmişe sahiptir (West, 1992). Antik Yunan müziği, dünya üzerinde gelenekselleşmiş ve bölgesel olarak adlandırılan tüm müzik türlerinin çıkış noktası olarak görülebilmektedir .



Şekil 2 Antik Yunan, Dionysus Tiyatrosu

Trajedi ve komedi tarihsel olarak, ilkel olmaktan uzak belirli bir topluluğun, yeni siyasi gelişmelere ve Yunanlılar arası kültürel prestij rekabetine tepki olarak doğmuştur. MÖ 6. yüzyılda Atina, çevresindeki ülke ve Attika köyleriyle birlikte 200.000'i aşan toplam nüfusuyla en büyük ve en güçlü şehirlerden biri haline gelmiştir. MÖ 511-508'de "Zorbalar" (veya hükümdarlar) hanedanı devrildiğinde, eski kabile ve yerel bağlılıkları kesen ayrıntılı bir sistem kurularak eski toprak sahibi ailelerin (oligarşi, aristokrasi) yeniden kurulması önlenmiştir. Bu olaylar iktidarı, bir bütün olarak halka - yani 40.000 kadar özgür doğmuş erkek vatandaşa devretmiştir. Bu radikal bağımsız 'demokrasi' durumu yaklaşık 200 yıl sürmüştür ve birçok şehre yayılmıştır. Bu süre zarfında Atina, bir tür 'koruma fonu' sağlayan şehirlerden oluşan bir imparatorluk kurarak; Yunanistan'ın en ünlü şehri olmuştur. Bu durum, sanatsal ve entelektüel faaliyetlere büyük miktarda enerji ve para harcanmasına yol açmıştır. Sofistler Sokrates ve Platon; Herodot ve Thukydides; aynı dönem zarfında dramayı ilk doğuşundan altın çağına kadar geliştirmişlerdir. Bu durum, tiyatronun sonraki 700 yıl boyunca varlığını sürdürmesini

sağlamış; ve bu Avrupa'da, Shakespeare'in Londra'sına kadar uzanmıştır. Tragedya, Dionisos'da kurulmuş; tamamen Atina'ya özgü bir sanat formu olarak bilinmektedir. Yunan festivallerinin çoğu, (Olimpiyat Oyunlarında olduğu gibi) olağan atletizm yarışmalarının yanı sıra müzik, şarkı ve dans yarışmalarını da içermekteydi (Brown, 1995).

Romalılar, İmparatorluk aracılığıyla kontrol ettikleri ülkelerdeki en iyi ve en faydalı fikirleri özümseme konusunda başarılı olmuşlardır. Yunanlıların tiyatro geleneklerinin Roma toplumsal standartlarına uyarlanması kolay gerçekleşmiştir. Komedi, en popüler dramatik biçim olarak; üçüncü yüzyılın ortalarında ortaya çıkmıştır. Roma tiyatrosu, Yunan modeli gibi, ip-te yürüyüş ve gladyatör dövüşleri benzer, sunulan diğer eğlencelerin yanı sıra seyircilerin dikkatini çekmek için yarışan, tiyatro gösterileriyle tanrıları onurlandıran bir “festival tiyatrosu” olarak oluşmuştur (Wilson, 2008).



Şekil 3. Aspendos Antik Roma Tiyatrosu (Antalya, Türkiye).

Roma İmparatorluğu'nun çöküşü sırasında Hristiyanların pandomim ve oyunlarda ahlaksızlığa karşı itirazları halka açık gösterilerin cesaretini kırmıştır. Batı Avrupa'nın sosyal dünyası feodal sistemle ayrışmalara yol açmıştır. Hukukun üstünlüğü çökmesi, tiyatro ya da en azından tiyatrodaki tutarlı halk hareketlerini durdurmuştur. Klasik oyunların yazılı kayıtları Avrupa'da yalnızca edebiyat olarak varlığını sürdürmüştür; aktörler, dansçılar, akrobatlar ve müzisyenler gezici sanatçılar olarak yaşamaya devam

etmiştir. Bunun yanında, çalışmalarına ilişkin çok az kayıt bulunmaktadır. Katolik Kilisesi, MS 900 civarında ayinle ilgili drama kurumu aracılığıyla tiyatroyu canlı tutmuştur. Kilise, Paskalya törenlerinde Diriliş hikayesini canlandıran dramatik performanslar sunmaktaydı (Pipino, 2022). İronik bir şekilde, Roma'nın çöküşü sırasında tiyatronun cesaretini kıran kurum, tiyatronun Batı'da yeniden doğuşunun sorumlusu haline gelmiştir. Roma Tiyatrosuna özgü uygulamaların ambiyans ve çekicilik açısından sürdüren oyunlar 21. yüzyılda da sahnelenmektedir.

15. yüzyıl, Rönesans'ı yönlendiren temel itici güç olan Hümanizmin yükselişine tanık olmuştur. Ortaçağ sosyal hiyerarşilerinin katılığı ve ilahi olana odaklanma, yerini hoşgörü felsefesine ve insan niteliklerine ve başarılarına duyulan hayranlığa bırakmıştır. 1453'te Konstantinopolis'in düşmesiyle birlikte, Batı Avrupa'ya geri dönen eski el yazmalarının "yeniden keşfedilmesi" nedeniyle klasik metinler ortaya çıkmıştır (Pipino, 2022: 165-166).

20. yüzyılın büyük bölümünde gerçekçilik tiyatronun en yaygın biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Müzikal tiyatro, âşık gösterileri ve vodvil geleneğinden doğmuş ve ticari açıdan en popüler tiyatro biçimi haline gelmiştir. Bu yüzyılın başlarında Afro-Amerikan Tiyatrosu'nun kurulmasına tanık olunmuştur (Thompson, 1998).

Tiyatronun tarihsel süreçte geçirdiği serüven, onun insanın doğasına ve özüne dair bir çok ipuçları barındırmaktadır. Tiyatro, içerisinde bulunduğu toplumun karakterini, dönemin özelliklerini taşıyan ve oyun metinleriyle 21. yy'a kadar taşınmasını sağlayan bir disiplin olmuştur.

1.1.4. Türk Tiyatrosu ve Müzik

Türk tiyatrosu kavramına bakıldığında yüz yıllık bir geçmiş algılansa da, aslında daha geniş bir yapıya sahiptir. Türk tiyatro tarihi incelendiğinde, batılılaşma eğilimiyle oluşan bir tiyatro kültürü ortaya konmaktadır. Öncesinde ise, tiyatro kavramını dar bir bakışla görmeden yer alan karagöz, meddah, ortaoyun gibi kültürümüze taşınan eğlence oyunları bulunmaktadır. Fakat bu sürece gelinmesinde Türk topluluklarının geçtiği evrimler ve Anadolu Türklerinin etkileri bulunmaktadır (Fuat, 1982: 251).

And'a göre (1969: 18); Türk tiyatrosunun gelişimi üç aşamalı bir süreçten geçmektedir. Tiyatronun gelişim süreci 'Geleneksel Türk Tiyatrosu' olarak tanımlanırken; kısa bir süreç içerisinde (1839- 1908) yeni eserlerin üretildiği, yeni tiyatro binalarının yapıldığı ve oyuncuların yetiştiği geçiş dönemine de Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu denilmektedir. 1923'te başlayan ve günümüze kadar uzanan üçüncü dönem ise 'Cumhuriyet Tiyatro'su olarak geçmektedir. Bu dönem tiyatronun temellerinin olduğu ve yerine oturduğu, devlet desteğinin ve denetiminin tiyatroya sağlandığı dönem olarak bilinmektedir.

Batılı anlamda modern tiyatro kavramının dışında yer alan, Türk toplumunun geleneksel yapısı temeli üzerine yerleştirilen gösterim türleri Geleneksel Türk Tiyatrosu terimi ile karşılık bulmaktadır. Başlarda Türk Temaşası olarak tanımlanan bu sanat dalı, Metin And'ın Geleneksel Türk tiyatrosu terimini kullanımı ile birlikte yaygın hale gelmiş; zamanla literatürde yer edinmiştir (Düzgün, 2014: 143). Türk tiyatrosu, batılı anlamda gelişmelerin sağlanmadığı, alaylı ve doğaçlama tekniklerle sürdürülen, halkın içerisinde güldürü ve gösteri niteliği taşıyan oyun türlerinden oluşmaktadır.

Pekman (2002) tarihli kitabında, Türk tiyatrosunun kimlik sorunu üzerine değinmiştir. Türk tiyatrosunun batılılaşma eğilimi üzerinden yapılandırılan modernleşme bu sorunun temel kaynağını oluşturmaktadır. Modernite'nin gelenekselden doğan bir kavram olması ve Türk tiyatrosunun modernleşme yolunda bu eğilimden uzaklaştığı durumu ortaya çıkmıştır. Bu durum, Türk tiyatrosunun modern tiyatroya geçişinde yaşadığı asimilasyon ile ilgilidir.

Tanzimatla birlikte tiyatroda batılılaşma eğilimi başlamadan yüzyıllar önce de Türk kültürüne ait geleneksel tiyatro bulunmaktaydı. Seyir bakımından iki farklı gelenekle günümüze kadar süregelen geleneksel tiyatro biçimlerinden biri 'köylü tiyatrosu geleneği' diğeri de 'halk tiyatrosu geleneği' olarak tanımlanmaktadır (And, 2016).

"Türk Musikisi'nde çağlar boyunca çeşitli çalgıların kullanıldığı, dönem dönem bunlardan kimilerinin terk edildiği kimilerinin rağbet gördüğü bilinmektedir" (Yaman, 2007: 7). Türk Tiyatrosunda müzik ele alındığında; sahnelenen oyunlarda ve gösterilerde yer alan enstrümanlar ve şarkılar ön plana çıkmaktadır. Bu bakımdan, özellikle Karagöz

müzikli bir oyun biçimi olarak bilinmektedir. Türk Tiyatrosuna özgü oyun türlerinde Türk müziğine rastlanmaktadır.

Türk Müziğinin bir sahne müziği olup olmadığı tartışması başlamadan önce, zaten bu müzik kendi melodik yapısı içinde bu amaç için bir ölçüde kullanılmaktaydı. Türk toplumu kültürel ve geleneksel bir döngüde bugün bile Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yaşamakta olan müzikli oyunları barındırmaktadır. Tiyatro tarihini inceleyen değerli araştırmacılar tiyatro sayılabilecek (Karagöz, Ortaoyun, Meddah gibi) birçok oyun türünde müziğimizin kullanıldığını ortaya koymuşlardır (Yaman, 2007: 55).

1.1.4.1. Karagöz

Tarihi oldukça eskiye dayanan Karagöz sanatı müziğin kullanıldığı oyun türü olarak ortaya çıkmaktadır. Karagöz oyunu aynı zamanda bir kültürel miras olarak günümüze kadar taşınmıştır. Hayal Oyunu da denen bu sanatın, tarihi efsanelere dayandığı bilinmektedir. Karagöz toplum yapımızın alt ve üst kesiminde bulunan tiplerini bir mizah sanatı içinde müzik ile süsleyerek çağlar boyu her kültür düzeyindeki insanlara kendini sevdirmiş bir değer olarak görülmektedir. Hacivat, bilgili geçinen üst düzey insanların, Karagöz ise cahil sayılan, gerçekte ise hiç bir olayı gözden kaçırmayan, bıyık altından gülerek Hacivat'ı eleştiren halktan tiplerini simgelemektedir. Bu oyunu ilgi çekici bir yapıya dönüştürmek için müzikten sıklıkla faydalanılmaktadır. Karagöz oyunu müziği, mizansen, dekoru, konuşmaları, tipleri ile başlı başına müzikli bir oyundur. Programlarında Raks tan da yararlanılmıştır; hatta bir operet yapısında olduğu da söylenebilir.



Şekil 4. Karagöz Oyunu seyri ve Karagöz oynatıcılığı.

“Gölge oyununun Karagöz adıyla anılmaya başlaması ancak XVII. yüzyılda olur. Önceleri tasavvufi bir karakter taşıdığı söylenen Karagöz, daha sonra sosyal bir hiciv görevi üstlenir. İmparatorluğun çeşitli milletleri kendi hükümdarlığı altına almaya başlamasıyla tiplerinde çeşitlemeler artar. Karagöz oyunu dört bölümden oluşur: 1. Mukaddime (Giriş/Öndeyiş) 2. Muhavere (Diyalog/Söyleşme) 3. Fasil 4. Bitiş. Hacivat perdenin solundan içeri girip bir semai okur. Semai bitince “Hay! Hak!” nidalarıyla perde gazeline başlar. Bu gazellerde dünyanın faniliği, dış görüntüye aldanmayıp onun ardındaki gerçeği görmenin gerekliliği üzerine öğütler verir. Tasavvufi düşünceyle örtüşen bir anlayışla hayal perdesinin bir ibret perdesi olduğu anlatılır. Artık izleyici mumla aydınlatılmış, hayal ürünü olduğu bilinen bir perdeyle sınırlanmış bir dünyada görünenin ardındaki gerçeği arayacaktır” (Akın, 2013: 37).

Karagöz'ün toplumun her kesiminden ustalıkla seçilmiş kalabalık bir kadrosu bulunmaktadır. Toplumda dile getirilmek, söylenmek istenen sözler bu karakterlere söyllettirilmiştir. Bu tipler çoğu zaman birbirlerinin dilinden anlamazlar. Hikâyelerin konusu bu ters anlamadan kaynaklanan güldürü temeli üzerine oturtulmuştur. Bu tiplerin sanat zevk ve anlayış farkı olduğundan herkes beğendiği müziği icra eder. Bunun için Karagöz müziğinin tür ve formu çok çeşitlidir. Karagöz'ün sahne mizansenini müzik üzerine kurulmuştur (Özalp, 2000: 233-234). Resim’ de verilen ‘On Kere Demedimmi Sana Sevme Dokuz Yar’ eseri Türk müziğine ait Yürük Semai usulü üzerinden yazılmış bir Hacivat Karşılması olarak bestelenmiştir.

Üngör’e göre, Karagöz’de kullanılan müziğin bir özellik katması sebebiyle kuşkusuz Karagöz müziği diye bir kavram olabilmektedir (1989: 2, akt. Çolakoğlu, 2006: 549). Karagöz’de müziğin yeri çok önemlidir ve neredeyse müzik üzerine yapılandırılmış bir kültürdür. Karagöz üzerine çalışmaları olan bazı araştırmacılar ise Karagöz’de bir tür olarak Karagöz müziğinin bulunmasında söz edilemeyeceğini; Karagöz’de müziğin yer aldığını söylemektedir (<http://www.karagoz.org.tr/>).

ON KERRE DEMEDİMİ SANA SEVME DOKUZ YAR
E V C



ON KERRE DEMEDİM Mİ SANA SEVME DOKUZ YAR
SEKİZDE SEFÂ, YEDİDE VEFÂ, OLMAYA ZİN HÂR
ALTI İLE BEŞ, DÖRT İLE HİÇ BAŞA ÇIKILMAZ
UÇUN İKİSİN TERKEDE GÖR TÂ KALA BİR YAR

Resim 5. Karagöz Müziği ‘On Kere Demedimi Sana Sevmek Dokuz Yar.

“Karagöz, Meddah ve Orta oyunu, aynı ortamın türleridir. Orta oyunu, genellikle içyapı unsurları bakımından (tipler, konu, oyun tekniği vb.) benzerlikleri nedeniyle, Karagöz’ün

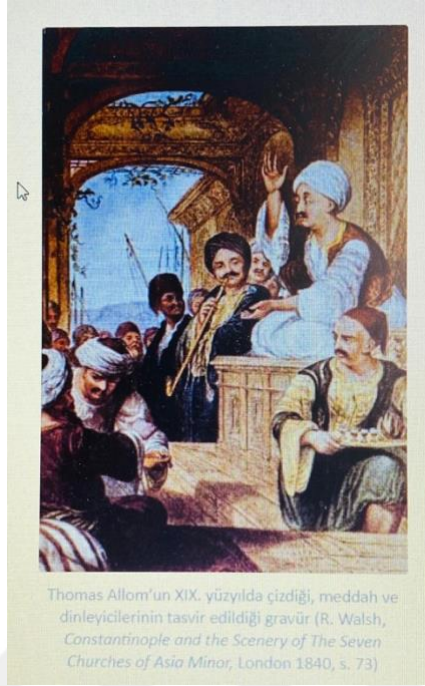
sahneye inmiş şekli olarak tanımlanmıştır. İcracıları aynı kişiler olup farklı türleri icra ederler” (Saadati ve Aras, 2017: 15).

1.1.4.2. Meddah

Meddah kelimesinin kökeni Arapça ‘methetmek’ kelimesine gelmekte; kahramanları ve kutsal kişilikleri öven kişi anlamını vermektedir. Meddahlık, şamanlığa uzanan ve özellikle Müslümanlığın yaygınlaşması sürecinde dini karakterleri övmeye ve yüceltmeye yönelik yapısıyla öne çıkmıştır. Bu bakımdan, konularını başlangıçta dinden alan meddahlar, zamanla dönemin hikaye anlatıcılarına dönüşmüşlerdir. Anadolu’da sazıyla hikayelerini anlatan aşıklar, kentlerde ise meddahlar yer almışlardır. Meddahlar bir öykü anlatıcısı ve bir taklit ustası olarak Türk Tiyatrosu için önemli bir unsur olan mizahı kullanarak Ortaoyununun oyuncularını etkilemiştir (Akın, 2013: 35-36).

“Yerinde oturmuş bir hikayeyi güzel konuşma ve ses taklitleriyle heyecanlı bir şekilde anlatan meddah ile hikayesini büyük oranda ayakta oyunculuk becerilerine dayanarak anlatan meddah yelpazesi içinde farklı yerlerde bulunan çok değişik meddah gösterisi biçimleri olduğunu söylemek daha doğru olur. Üstelik buna müzik, şarkı, dans ya da başka sahnesel becerilerin eklendiği durumlar bulunmaktadır. Meddahın bu özelliği, Orta Asya şaman törenlerinden günümüze gelen ozan / aşık geleneğinden, hikaye anlatıcılarının geleneğinden ve Anadolu’daki hikaye anlatıcılarının geleneğinden etkilenecek ortaya çıkmıştır” (Sekmen, 2010: 28-29).

“Meddah öyle bir oyuncudur ki; bir hikâyeyi her canlandırışında değişik buluşlara yönelir. Seyirci-dinleyici ile yakın bir iletişim kurduğundan, gösterilen tepkilere göre, anında doğaçlamaya giderek her gösteride yeni bir boyuta girer” (Tekerek, 2001:15, akt., Tülücü, 2005: 3). Sevengil’in (2015: 27) yayınında, Meddahlar adlı bir çalışmanın yayımlandığı ve Anadolu Selçuklu Devleti saraylarında taklit yaparak sultanları eğlendiren mukallidlerin ve mudhiklerin varlığından bahsetmektedir.



Thomas Allom'un XIX. yüzyılda çizdiği, meddah ve dinleyicilerinin tasvir edildiği gravür (R. Walsh, *Constantinople and the Scenery of The Seven Churches of Asia Minor*, London 1840, s. 73)

Şekil 5. Meddah sahnesi

Sekmen (2010: 28), meddah kavramının ve gösterinin aynı durumu nitelediğinden bahsetmektedir. Bunun sebebi, meddah gösterisinin oyuncunun bedeninde başlayan ve bedeni dışında bir araca dayanmayan bir olgu olarak gerçekleşmesidir. Bu doğrultuda, meddah oyunculuğunu betimlerken meddahlık ve meddah gösterisi bir bütün olarak ele alınmaktadır.

1.1.4.5. Orta Oyun ve Tuluat

Karavar'a göre (2002: 122) "orta oyunu, oyun dağarcığı, güldürme yöntemi ve kuruluşu bakımından Karagöz'e benzemekle birlikte canlı oyuncularla oynanan seyirlik oyun türüdür". Ortaoyunu, müzik ile karışık bir güldürü oyunu olarak bilinmektedir. Müzikli oyunlar ortaoyunu öncesinde de yer almaktadır. Bunların ilk örnekleri, özellikle eski bir kaynak olarak 1591 yıllarına kadar uzanan sûrnâmelerdeki minyatürlerde görülmektedir. Ortaoyununun oynanışı ve sahne mizansenine yönelik en gerçekçi resimler, Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için düzenlenmiş olan sünnet düğünlerini tasvir eden Vehbi'nin sûrmâmesindeki Levni'nin minyatürlerinde bulunmaktadır (Özalp, 2000: 236).

Ortaoyunu, sivri dilli yaklaşımla iktidarı rahatsız edici bir sözlü kültür içinde doğaçlama ürünü olarak üretilen tiyatro türüdür. Her oyuna ait çeşitli oynayanlar ve ortalama bir çerçeve bulunmakta; oyuncunun maharetine göre şekillenmektedir. Dolayısıyla her oyun diğer oyunlara göre farklılık göstermekte ve zamana, izleyici kitlesine ve mekana göre özel olarak üretilen bir performansa dönüşmektedir (Akın, 2013).

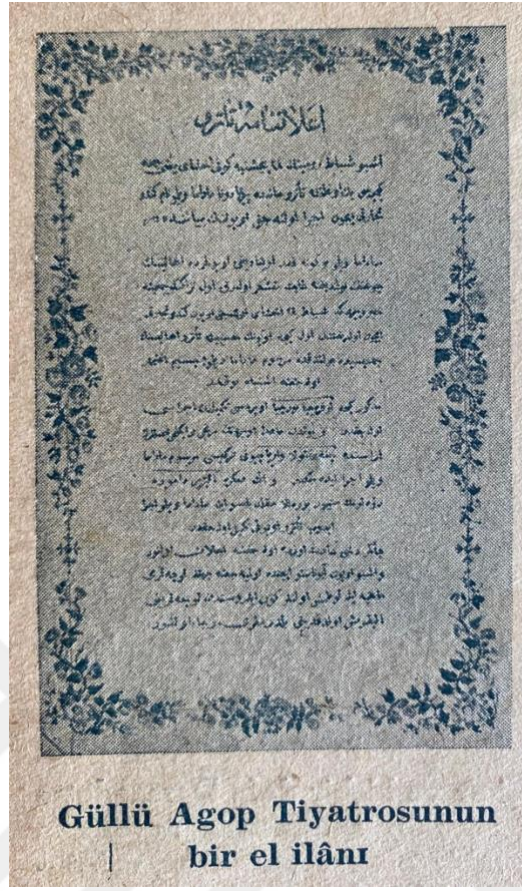
Ortaoyununa benzeyen bir takım müzik ile karışık güldürü oyunlar geçmişte de yer almaktaydı. Ortaoyununda kendine özgü bir müzik anlayışı ve repertuarı vardır. Raks, müzik ve oyun üçlüsü ustalıklı kullanılmıştır. Kullanılan müzik aletleri Zurna, Çifte Nara ve Davul'dur. Saz heyetini zurnazen idare ettiği için her zurnazen Ortaoyununda çalamazdı. Açılışı bu saz yapar, gerektiğinde ve yeri geldikçe bazı parçalar çalar. Sultan Abdülaziz'in hükümdarlık yıllarında bazı ünlü ortaoyunu sanatkarları Muzika-i Humâyun'a alarak yetiştirilmesi bile düşünülmüştür. Müzik açısından Karagöz ve Ortaoyunun repertuarı temelde değilse bile ufak tefek farklılık gösterir. Ortaoyunu müziği saz eserleri ağırlıklıdır. Bir başka açıdan ortaoyunu tipleri karagözdeki tiplere benzerse de daha değişik anlayışta olanlar vardır. Gerek saz, gerek söz eserleri şahısların kültür düzeyine göre değişir. Bu bağlamda, ortaoyununda kendine özgü bir müzik repertuarı ve anlayışı bulunmaktadır. Ortaoyunlarında, raks, müzik ve oyun üçlüsünün ustalıklı kullanıldığı görülmekte; ayrıca Davul, Zurna ve Çifte Nara enstrümanlarının kullanıldığı bilinmektedir. Saz heyetini idare eden zurnazenin her oyunda çalmadığı ve açılışı bu sazın yaptığı, gerektiği zaman bazı parçalarla eşlik ettiği de söylenmektedir. Başlarda on iki kişilik bir köçek grubu ile zennelerin raksına eşlik edildiği, sonradan bu durumun yasaklandığı da bilinen bir detay olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında, Sultan Abdülaziz, Muzika-i Humayun'da bazı ünlü ortaoyunu sanatkarlarının yetiştirilmesini de hükümdarlığı süresinde düşünmüştür. Türk müziği açısından Ortaoyun ve Karagöz repertuarlarında küçük farklılıklar bulunmakla birlikte temelde yapısı aynıdır. Ortaoyununda müzik saz eserlerine ağırlık vermektedir. Ortaoyun tiplerleri de genellikle farklı anlayışla oluşturulmuş; gerek söz gerekse saz bakımından kültür düzeyine göre değişkenlik göstermektedir (Özalp, 2000: 233-234).



Şekil 6. Ortaoyun esnasından bir sahne.

Özalp 2000 tarihli yayınında, Ortaoyunlarının bir kültür olarak yerleşmesi ve yaşatılması ile ilgili şunları belirtmiştir;

“Her ne kadar yüksek kesim ve devlet büyükleri bu Batı örneği musikili oyunları anlıyor ya da anlar görünüyorsa da, bugünlerde olduğu gibi, bu tür musiki geniş halk kitlelerine mal edilemiyordu. Tam bu sıralarda İstanbul da bulunan Ermeni okullarında tiyatro çalışmaları başladı. "Osmanlı Tiyatrosu" ya da "Güllü Agop Tiyatrosu" denen topluluk 1869 yılında kurulmuştu. Önceleri yabancı oyuncular, sonralar adaptasyonlar sergilenerek gerek saraydan, gerekse yüksek kesimden büyük ilgi gördü. Ancak Güllü Agop hükümetten bir tiyatro "imtiyazı" aldığı için onun tekelinde kalıyor, bir başkası kuramıyordu. Diğer taraftan tiyatroyu yaşatmak çok güç bir işti ve büyük sermaye istiyordu. Buna karşılık Karagöz ve Ortaoyunu masrafsız ve basit dekorlarla oynanıyor, hem toplumsal bir yergi hem de siyasi taşlama niteliğini taşıyan bu iki tür halkın zevkini daha çok okşuyordu. Çünkü bu musikili oyunlar halkın benliğinden doğmuştu, onun esprisini taşıyordu. Geniş halk kitleleri Batı kaynak tiyatro eserlerinde kendinden bir şeyler bulamıyordu. Bu yüzden özellikle Ortaoyunu 1885 yıllarında yüksek kesimde de Oldukça yaygınlaşmıştı. Ünlü kimseler bile evlerinde Ortaoyunu düzenliyor, bu oyunlara Tamburi Cemil Bey, Kanuni Hac Arif Bey, Udi Nevres Bey, Hafız İsmail Bey gibi seçkin sanatkarlar musikimizle renk katıyordu. O yıllarda bu merak o kadar ileri götürülmüştü ki, aile toplantılarında dönemin tanınmış simaları bizzat ortaoyunu oynamışlardı. Bu gibi oyunlarda Manyasi-zade Refik Bey "Pişekar", Rıza Tevfik Bölükbaşı ve ressam Muazzez Bey "Kavuklu" olmak üzere Baha bey, Dr. Emin Akif Bey, İbnürrefik Ahmed Nuri Bey, Kaptani-zade Ali Rıza Bey değişik tipleri canlandırmıştır” (237-238).



Şekil 7. Güllü Agop Tiyatrosuna ait el ilanı

Dikran Çuhacıyan, Avrupa’da müzik öğrenimi yapmış ve 1987’de hükümetten “Operahane-i Osmani” adlı topluluk için müzikli oyun sergilenmesi adına izin almıştır. Karagöz ve Ortaoyunlarının maddi getirisinin iyi olması ve popülerliği bunda etkili olmuştur. Bunun yanında, İstanbul halkının bu eğilimi ‘Vanlı Karagöz’ olarak Karagöz’ü, ‘Perdeli Ortaoyunu’ olarak da Ortaoyunu sergilenmek istenmiştir. Bunlara "Tulûat" ve "Nev-icad Ortaoyunu" denmektedir. Dikran Çuhacıyan, Köse Kahya, Ârif Ağa’nın Hilesi, Leblebici Horhor Ağa eserlerini de bu süreçte bestelemiştir (Özalp, 2000: 238).



Şekil 8. Grande Marche, Sultan Abdülhamit için Dikran Çuhancıyan tarafından bestelenen marşın bir bölümü (Erol, 2015: 98).

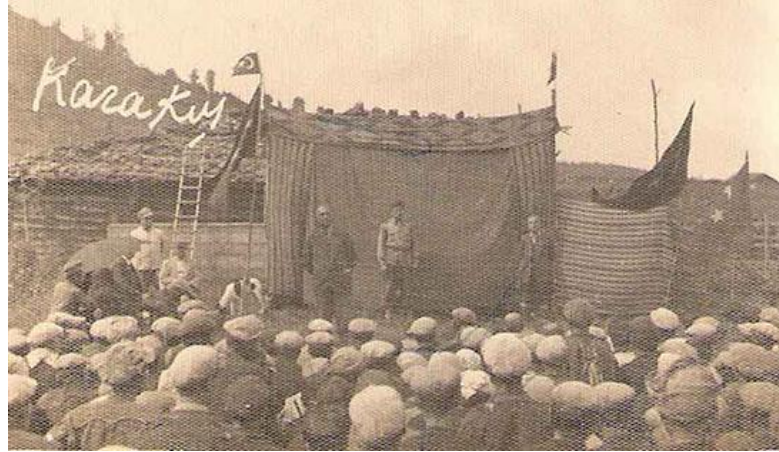
Tuluat tiyatrosu, batılılaşma yönündeki ilk tiyatro denemelerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Tuluat, geleneksel Ortaoyunlarının sahne tekniği, konu, dekor ve kostümlerinin batıya uyarlanması ile oluşan tiyatrodaki bir modernleşme biçimi olarak tanımlanabilmektedir. “Tuluat Tiyatrosu, Batılı tarzdaki tiyatro ile geleneksel tiyatromuz olan ortaoyununun Tanzimat dönemindeki karışımı olarak tanımlanmaktadır” (Demirdağ, 2012: 128). “Tanzimat’ta Batılılaşma hareketinin etkisiyle 19. yüzyılın ilk yarısında tiyatro sahnelerinde “tuluat” ortaya çıkmıştır” (Karavar, 2022: 122). “Geleneksel Türk tiyatrosunda karşımıza çıkan son tür tulûat tiyatrosudur. Orta oyununun bir yansıması ve devamı şeklinde düşünülebilecek olan tulûat geleneği batılı tiyatro ile geleneksel tiyatro alanında ilk sentez olarak ortaya çıkmıştır” (Arslan, 2015: 39). Tuluat tiyatrosu da modernleşme yolunda atılan ilk oyun deneyimi olması bakımından Geleneksel Türk Tiyatrosu kapsamında ele alınmaktadır.

1.1.5. Modern Türk Tiyatrosu ve Müzik

Temel’e göre (2016: 1766); Tanzimat döneminde başlayan ve Batılılaşmak olarak da değerlendirilen modernleşme süreci, Modern Türk Tiyatrosu için de başlangıç olarak

kabul edilmektedir. Modern Türk Tiyatrosu, Tanzimat döneminde başlayan sanat ve kültürde gerçekleşen batılılaşma eğitimi sonrası ortaya çıkan bir kavramdır. Bu dönemde, Avrupa Tiyatrosu İstanbul'da önce belirli kesimlerde daha sonra da İstanbul halkına gösterim sağlayarak etkinlik kazanmıştır. Bu süreçte, Karagöz ve Ortaoyunun etkinliğini yitirdiği görülmüştür. Tuluat, bu süreçte geleneksel ve batı sentezi doğrultusunda ortaya çıkan bir oyun türü olarak söylenmektedir.

Tanzimat döneminde başlayan batılılaşma eğilimi, tiyatroya ciddi anlamda yansımıştır. Bu bakımdan incelendiğinde, dönemin toplumsal dinamikleri ve modernleşme eğilimine olan ilgi ile Geleneksel Türk Tiyatrosunun etkisini yitirdiği görülmektedir. Bu durumun, kültürel olarak tiyatronun gelişimini olumsuz etkilediği, dönemin tiyatro üreticileri tarafından anlaşmazlıklara ve tartışmalara yol açtığı; ilerleyen zamanlarda da aşılması ve yerleşmesi zor sapmalara sebep olduğu düşünülmektedir. Kültürel bir yapı taşı olarak dönemin sanatla halkı bir araya getirme ve hatta halkın bir ifadesi olması bakımından tiyatronun gücünün etkin olduğu dönemde, kurumlaşmanın önemi ve gerekliliği de ortaya konmuştur.



Şekil 9. Tanzimat Dönemi Tiyatrosu

Tanzimat döneminde müzikli oyunlar oldukça önemli bir yere sahip olmuş; halk tarafından ilgi görmüştür. İlk kez resmi anlamda müzikli oyunlara bu dönemde izin verilmiş; Çuhancıyan bu imtiyaz ile ilk müzikli operet ve opera sergileme ayrıcalığına sahip olmuştur. Meşrutiyet döneminde müzikli oyunlar oynanmaya devam edilmiştir (Erol, 2015: 86).

Tanzimat ve İstibdat Tiyatro'su 1839- 1908 yılları arasında gerçekleşmiştir. Kısa zamanda gerçekleşen hızlı bir gelişmeyle tiyatro binalarının yapıldığı, yeni tiyatro eserlerinin yazıldığı tiyatro sevgisinin artırıldığını ve oyuncuların yetiştiği bir dönem olarak görülmektedir. 1923'den başlayarak devam eden bölüm de 'Cumhuriyet Tiyatro'su olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem, tiyatronun taşlarının yerine oturduğu devletin destek ve denetimi ile kendini gösterdiği bir dönemdir (And, 1969:18).



Şekil 10. Darülbeyadeyi Tiyatrosu

“Meşrutiyet Dönemi’nde tiyatro eğitimi verecek bir kurumun ihtiyacı artık bir zorunluluk teşkil ediyordu. Bu ihtiyacın giderilmesinde ve kurumsallaşma yolunda atılan en önemli adım Dârülbeyadeyi’nin (güzellikler evi) kurulmuş olmasıdır. Darülbeyadeyi’ye kadar Osmanlı’da tiyatro eğitimi alanında resmi bir kurum kurulamamıştır” (Erol, 2015: 123). “Meşrutiyet Dönemi’nde ise tiyatro ve müzik eğitimini esas alan Darülbeyadeyi isimli eğitim kurumu kurulmuş ve daha sistemli bir eğitim sürecine geçilmiştir” (Erol, 2015: 164). “Darülbeyadeyi Osmanlı döneminde kurulmuş olan resmi statüye sahip bir kurumdur. Bu kurum çok değerli tiyatro üstatları yetiştirmenin yanı sıra, müzikli oyunlara da önem vermiş ve dönemin kültürel ve sanatsal faaliyetlerinde önemli bir rol oynamıştır. Cumhuriyet dönemine kadar uzanan bu köklü kurum daha sonra isim değiştirerek İstanbul Büyükşehir Belediyesi bünyesinde Şehir Tiyatroları olarak faaliyetlerine devam etmektedir” (Erol, 2015: 11).

“Cumhuriyet Dönemi’nde tiyatro alanında yaşanan gelişmelere bakıldığında, tiyatronun söz konusu dönemde sadece bir eğlence yeri değil ideolojik bir taşıyıcı haline dönüştürüldüğünü görürüz” (Kurtuluş, 1987: 88, akt. Temel, 2016: 1773).

1930 yılında kurulan Türk Akademi Tiyatrosu (T.A.T.), Darülbeyadeyi’de süregelen kötü uygulamalara tepki göstermiştir. Kısa sürede dağılan bu toplulukta, Nazım Hikmet gibi

Türk yazarların yanı sıra Sheakspeare gibi yabancıların da bulunduğu oyunlar üretilmiştir (And, 2016).

1933-34 yıllarında Şehir Tiyatrosu adına dönüşen Darülbeyti; 1935 yıllarında ise çocuk tiyatrolarına başlayarak yenilik göstermiştir. 1940 yıllarında ise pek aktif olmayan Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesinde tiyatro ve opera gösterimleri başlamıştır (And, 2016). Bu durum, Devlet Tiyatrolarının düzenli gösterimlerinin başlayacağı 1949 yılına kadar sürmüştür.

1.1.6. Devlet Tiyatroları

Devlet Tiyatrolarının kuruluşunun temel amacı toplumsal bir kültür politikası oluşturmaktır. Tiyatro ile halkın sanatsal açıdan eğitmek devlet tiyatrolarının misyonudur. Zamanla Devlet Tiyatrosunun yapılanması değişim geçirmiş fakat kuruluş amacı onu mevcut tiyatro politikasından koparmamıştır (Akgül, 2015: 15).



Şekil 11. Küçük Tiyatro, İlk Devlet Tiyatrosu.

1947 yılında Devlet Konservatuvar ve Tatbikat Sahnesinin başında olan Carl Ebert'in Türkiye'den ayrılması ile kuruluş hazırlıkları süren Devlet Tiyatro ve Operasının yönetimine Muhsin Ertuğrul getirilmiş; opera ve tiyatro çalışmaları Devlet Konservatuvarından ayrılarak sürdürülmüştür. 1949 yılında Devlet Tiyatroları Kuruluş Kanununun çıkması ile resmen kurulan kurum; günümüze kadar dönüşüm geçirerek ve

gelişerek taşınmıştır (And, 2016). “1982 Anayasası’nın 64.maddesinde devlete, sanatı ve sanatçıyı korumak ve sanatın desteklenmesi için gerekli tedbirleri almak bir görev olarak atfedildiğinden sanatçıların durumlarında iyileştirmelere gidildi” (ataturkansiklopedisi.gov.tr). 1 Ekim 1949 tarihinde ilk devlet tiyatrosu olan Küçük Tiyatro, şimdiki adıyla Ankara Devlet Tiyatrosu açılmış; Küçük Şehir oyunu sahnelenmeye başlamıştır.

Devlet Tiyatroları yirmi dört bölge tiyatrosu ile 2024 yılı itibariyle hizmet vermektedir. Amacı kendi bölgesinde ve bölgeler arası gösterimler yaparak halkı kültür ve sanat etkinlikleri ile buluşturmadır. Her sene yeni ve farklı oyunlar ile düşük maliyetle öğrenci, öğretmen ve genel izleyici kitlesine evrensel ve yerel oyunları sergilemeye devam etmektedir.

1.2. Tiyatro Müziğinin Kültürel Gelişimi

Erdoğan’a göre (2018, 95); dil, inanç, düşünme biçimi, toplumsal ve tarihi tecrübeler ve coğrafya gibi pek çok değişken müziğin kültürel kodları arasında bulunmaktadır. Müzik, sayısal göstergelerin ve ölçülebilir tınların dışında, kültürel kodları içeren karmaşık yapıların bir uzantısı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, müziğin bir ülkenin kültürel bağlarıyla olan ilişkisi onu kültürel gelişimlerin doğrultusunda ilerleyen bir disiplin olarak göstermeye yeterli görülmektedir.

Türk müziği, gerek kendine özgü ezgileriyle gerekse öz yapısıyla çok kültürlü bir anlayışla harmanlanmıştır. “Tarihsel zincir takip edildiğinde Türk müzik kültürünün, Orta Asya, Eski Anadolu- Akdeniz ve Ege-, İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek bugüne ulaştığı görülmektedir” (Levendoglu, 2003). Bu anlayıştan yola çıkarak, Türk müziğinin özünde Orta Doğu kültüründen geldiği ve öz yapısını bozmadan geliştiği söylenebilmektedir. Özellikle, 18. ve 19. yüzyıllarda Endüstri Devrimi ile modern yaşam anlayışının başlattığı ve enformasyon çağının da etkisiyle 21. yüzyıla kadar gelen kültürlerarası etkileşim durumu müzik dahil birçok sanat disiplininde kendini göstermektedir. Her müziğin kendi içerisinde ezgisel olarak her kültürde kendi yorumu/ ifade biçimi bulunmaktadır. Erol, Türk müziğinin kültürel incelenmesini şu şekilde açıklamıştır;

“Farklı kültürlerde değişik değerler alan bir değişken olarak müziği tanımlamanın yollarından biri olan kavramsal tanımlama, tüm müzik kültürlerinin ayrıntılarını ve özgül biçimleniş nedenlerini veremeyen sınırlandırılmış bir araçtır. Dolayısıyla 'bir' müziği incelerken 'görgül' (emprical) temeli olmadığı için zayıftır. Ancak kavramsal tanımlamanın gücü, ortaya çıkan sonuçların, tanımlamanın ardından gelen ve onun içinde işleyen kuram ve inceleme modelleri ile bağlantı kurabilmesinde yatmaktadır. Böylece 'bir' müzik incelemesinde, o müziğin spesifik özellikleri belli bir sistematik içinde anlatılabilmektedir. Müziğin kavramsal tanımlaması, müziğin müzik olmayandan ayrıştırılabilmesini mümkün kılmak amacıyla 'kavramlaştırılması' (conceptualization) demektir. Çeşitliliğin müzik incelemesinde yöntem geliştirme ve kuram oluşturma dayanağı haline getirilmesi, müziğin kültürden kültüre değişen bileşenleri ile ele alınması ve ona göre belirlenmesi, müzik tanımını kolaylaştırabilir (Erol 2002:79). Bu yaklaşım müziğin tüm biçimlerinin, toplumların seçme sürecinden geçirilmesine, belirli bir geleneğin sürdürülmesine, hangi değerli unsurların korunacağına, diğer geleneklerden hangi unsurların seçileceğine karar verilebilmesine olanak tanır” (2018: 23-24).

Bir eserin doğru bir zemine oturtulabilmesi, kültürlerarası etkileşim, mevcut kültürü tanınması, o kültür hakkında bilgi sahibi olunması ile mümkündür. Bu durumla, farklı tınılar, müzikal göstergeler ve kurallar anlam kazanmakla birlikte; müziği nitelikli bir yapıya büründürmektedir. Bu unsurların yok sayılması ile oluşan müzikal beğeniler evrensel bir ilgi görse de aslında derinlik kazanmadığı, sağlam temellere oturtulmadığı söylenebilmektedir (Erdoğan, 2018: 96-07).

“Cumhuriyet Dönemi’nde Türk tiyatrosu, Millî Edebiyat Dönemi’nde başlayan gelişimini devam ettirmiş, daha güçlü bir yapıya kavuşmuştur. İstanbul’dan sonra Ankara’da da Devlet Konservatuvarının açılması, Anadolu’da tiyatronun gelişimini hızlandırmıştır. Özellikle Muhsin Ertuğrul’un Şehir Tiyatroları açma girişimleri, Türk tiyatrosunun gelişimine olumlu katkı sağlamıştır. Cumhuriyet Dönemi’nde tiyatro, yeni Cumhuriyet’in ilkelerini halka aktarmada bir araç olarak hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde çocuk tiyatrosu çalışmaları yapılmış, kadınlar sahnede daha çok yer almaya başlamış, Devlet Konservatuarı açılmıştır. Sade, açık bir dille nazım nesir karışık olarak tiyatrolar yazılmıştır. Geleneksel tiyatroyla (Karagöz, orta oyunu vs.) modern tiyatronun özelliklerinin bir arada görüldüğü eserler ortaya konmuştur” (Önertoy, 2007).

Erdoğan’a göre (2018); “müzik evrensel değil kültürel bir olgudur. Müziğin evrensel olduğu iddiası üzerine yürütülen tartışmalar, günümüz müzik endüstrisini elinde bulunduran ve tek tip müzik modasının dünyaya pompalayan, özellikle Amerika gibi kapitalist ve pragmatist ülkelerin propaganda aracı olarak kullandığı, diğer ülkelere hegemonya kurmak adına kullanılan kültürel bir pazarlama aracıdır” (98-99).

Yaygın olarak bilinenin tersine, Osmanlı sarayı ve İstanbul halkı Batı müziği ile Sultan 11. Mahmud zamanında başlamamıştır. Fransa kral I. François, Kanunu Sultan Süleyman’a teşekkür olarak saray orkestrasından seçilen sanatkarlarını İstanbul’a göndermiş; Sultan III. Selim zamanında ise bu ilişkiler hızlanarak sürdürülmüştür. Fakat,

Sultan II. Mahmut ile uygulama açısında Müzik için gözle görülür gelişmeler ve uygulamalar nitelik kazanmıştır (Özalp, 2000: 237).

Geleneksel Türk Tiyatrosu ile süre süregelen Karagöz ve Ortaoyunu kültürü Modern dönemde de sürdürülmüş, müzikli oyunlarda yeni oyun türlerine yol açtığı izlenmiştir. Erol'un (2015: 121) ifadesiyle; "Bu dönemde geleneksel Türk tiyatrosunun oyun türleri olan karagöz ve orta oyununa benzer doğaçlama tiyatro örneklerinin siyasal ve toplumsal olaylarla ilgili bir eleştiri aracı olarak kullanıldığı görülmektedir". Bunun yanında, opera, operet, güldürü ve vodvil biçiminde yazılan müzikli oyunların Tanzimat Dönemine özgü en başarılı tiyatro türleri olduğu söylenmektedir (Erol, 2015: 119).

Darülbeydi'nin kurulması ile tiyatro eğitimi Avrupai bir şekil almış; kurum müzik ve tiyatro disiplinlerine bir arada yer vermiştir. Aynı zamanda, müzik eğitiminin hem Türk müziği hem de Batı müziği şeklinde verildiği söylenmektedir (Erol, 2015: 124).

1.3.Tiyatroda Dramaturji Kavramı

"Dramaturji" kelimesinin sözlük anlamıyla "toplu olarak ele alınan dramatik kompozisyon zanaatı veya teknikleri" olduğu görülmektedir. "Dramaturg"un ise "oyun yazarı" olarak tanımlandığı bilinmektedir. Yunanca kökenli Dramaturji kelimesi eylem veya yapma (drame) kökü ve süreç veya çalışma (-urgy) son ekinden oluşmaktadır. 21. yüzyılda "dramaturji" belirli bir oyunun çok yönlü incelenmesini ifade etmektedir: yazarı, içeriği, üslubu ve yorum olanakları ile tarihsel ve entelektüel arka planı bulunmaktadır (Cardullo, 1995).

'Dramaturjiyi' sözcüğün Yunancadan türetilmesidir: 'drama', 'eylem' anlamına gelir ve 'urgy', 'iş' anlamına gelir. Bu, Aristoteles'in dramanın eylemin taklidi olduğuna dair açıklamasıyla daha da geliştirilmiştir. Dolayısıyla drama, bir hikâyenin canlandırılması yoluyla anlatılmasıdır. Dolayısıyla 'dramaturji', dramatik hikâye anlatımının canlandırılmasında yer alan çalışma veya teknik olacaktır (Primrose, 2013).

Tiyatronun sergilenebilmesinde dramaturjinin kullanımı açısından iki yaklaşım bulunmaktadır. Sahnelenen oyun açısından son derece önemli olan ilk yaklaşım, gösterinin ya da azından onu oluşturan unsurların iyi analiz edilmesidir. Tiyatro

deneyimine yaklaşmak için belirli ilkeler ve paradigmlar çizmek amacıyla tiyatro tarihinin arka planına yerleştirilen oyuncular ve belirli kategoriler bulunmaktadır. Metin ile sahnelenmesi arasındaki ilişkiye daha yakından bağlı olan ikinci yaklaşım, olası yorum çizgilerini, metni okumak, temsil etmek ve (hemen hemen ya da başka şekilde) sahneye koymak için metni benimseme yollarını daha iyi belirlemek amacıyla dramaturjinin analiz edilmesidir (Cardullo, 1995).

Dramaturji kelimesi için genel olarak önerilen iki farklı fakat ilişkili Antik Yunan türevi bulunmaktadır; bunlardan birincisi 'dramanın kompozisyonu'nu tanımlar, ikincisi ise 'dramanın eseri'ni tanımlamaktadır. Dramanın kompozisyonu metinlerle ilgili yönünü öne çıkartırken, dramanın eseri ise performans alanı, ışık, hareket ve diğer unsurlarla ilgilenmektedir. Dramaturji, tiyatro üretiminin esnasında, öncesinde ve sonrasında gerçekleşmekle birlikte; repertuarları, bireysel çalışmayı ve ortamın kendisini şekillendirmektedir. Dramaturji, bugünkü daha geniş anlamıyla estetik ile ideolojiyi, biçim ile içeriği, fikir ile uygulamayı, entelektüel ile pratiği birleştirmektedir (www.worldhistory.org).

Bir eserin dramaturjisi belli bir tiyatro tarzıyla sınırlı değildir. O halde, bu daha kapsayıcı anlamda dramaturji, tıpkı metalurjinin 'metali işlemek' olması gibi, 'dramada çalışmak' anlamına da gelmektedir (Cardullo: 1995, 1).

Tiyatro, diğer disiplinlerle ilişki içerisindedir. Metni anlatan temel unsurlar müzik, dekor gibi yardımcı elemanlarla ayrılmaz bir bütün halinde sahnelenir. Epik tiyatro dramatik unsurların en çok kullanıldığı yöntemlerden biri olarak örnek gösterilebilir. “Müzik ve olay kurgusunu bütünleştiren ve birbirine daha sıkı bağlayan *Leitmotiv* denilen küçük müziksel düşünce mıknaatıları kullanılır. Şarkı söyleme tarzı sonsuz melodi (*unendliche Melodie*) denilen konuşma, reçitatif ve aryayı bütünleştiren yeni bir biçimdedir. Dekor kurgunun “doğal” mekânsal alanını sağlar ve sahnenin diğer elemanlarından ayrılamaz” Bütünsel ve ayrılmaz olan bu olgular tek elden oluşmaktadır (Dinç, 2021: 41).

1.4. Besteleme Kavramı ve Tiyatro Müziği Besteciliği

Sokullu'ya göre (1998: 173); tiyatro oyununda yazarlar toplumsal yaşama dair güncel sorunları ele almaktadır. Özellikle bakıldığında, kültürel değişimin en çok etkisinde kalan komedyalar ile toplumun farklı tabakalarının söylemleri dile getirilmekte; çoğunlukla da toplumsal yarara yönelik hareket etmek amaçlanmaktadır.

Tiyatronun 'müzikleştirilmesi' veya 'müzik olarak tiyatro', özellikle Hans -Thies Lehmann'ın Post-dramatik Tiyatro (Postdramatic Theatre) (2006) adlı kitabının İngilizce olarak yayınlanmasından bu yana çağdaş tiyatro pratiğinde son zamanlarda tartışılan ve dramaturjik tiyatro yaklaşımını içeren bir terimdir. Müzikal açıdan sahneleme Teatral gösterinin müzikal kompozisyonu, Karen'in de ifadesiyle kapalı bir kurgusal evrenin temsili, bir masalın taklitçi bir sahnelenmesini yaratmak için metne, karakterizasyona ve anlatı yapılarına öncelik veren daha alışlagelmiş dramaturji biçimlerine bir alternatif olarak sunulmaktadır. Jurs Munby, Lehmann'ın kitabında bun açıklamaktadır (Lehmann 2006: 3). Lehmann, 'müzikleştirme' fikrini (Lehmann 2006: 91), 'Post-dramatik tiyatronun üslup özellikleri paletindeki' diğer özelliklerden biri olarak tartışır (Lehmann 2006: 86). 'Drama'nın baskın faktör olmadığı bir teatral bir performansta müzik, performansın şekline 'bağımsız bir işitsel göstergebilimin ortaya çıkmasını sağlayacak' bir temel oluşturmaktadır (Lehi, 31, akt. Cardullo, 1995).

“Müziği anlamak ve anlamlandırmak için o toplumun tarihi ve kültürel eğilimlerine bakmak gerekmektedir. Kimi toplumlarda müzik dans etmek, kimi toplumlarda dua ve ibadet, kimi toplumlarda ise eğlenmenin veya tanrıya ulaşmanın bir aracı olarak karşılık bulmaktadır. Bu sebeple müziği o kültüre has' bir fenomen olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bruno Nettel, dünyanın bir ok dilinde total bir fenomen olarak kapsayıcı genel geçer bir müzik tanımı olmadığından bahseder. Aynı şekilde, A. Marriam, müziğin rasyonel bir kavram olmaktan öte toplumsal değerler açısından anlamlı dizgeler olduğunun altını çizer. Müziğin genel geçer bir tanımı yoksa ve her yönü ile tek bir müzik faaliyetinden (tüm bileşenleri ile) bahsedilemiyorsa, her kültürü kendi içerisinde müziğe yükledikleri anlam açısından değerlendirmek gerekmektedir. Dolayısıyla müziği epistemolojik bir kavram olmaktan öte ontolojik bir zeminde tartışmak daha anlamlı olacaktır” (Erdoğan: 2018, 96).

Literatürde Tiyatro Müziği Besteciliği bir kavram ya da alan olarak bulunmamakla beraber, besteciliğin alt çalışma dallarından biri olarak nitelendirilebilmektedir. Beste yapmak müziğe dair birçok detayın bilinmesini gerektirir. Bir tiyatro oyununa beste yapmak ise müziğin yanında beste yapılan oyuna (metin, dramaturji, yönetmenin kurgusu vb.) yönelik her şeyin bilinmesini gerektirmektedir. Erol'un araştırmalarına göre (2025);

tiyatro müziği besteciliği uzman görüşmeleri doğrultusunda bestecilik alanı kapsamında eğitimi verilmesi gereken ve uzmanlaşılması gereken bir alandır.

1.4.1. Bestecilik ve Besteleme Teknikleri

Basitçe söylemek gerekirse bestecilik, bir müzik parçası yaratma sanatıdır. Bu müzik parçası bir reklam müziği kadar kısa da olabilir, bir opera kadar uzun da olabilir. Enstrümantal veya vokal olabilir; "ciddi" ya da ticari, popüler ya da avangart, klasik ya da çağdaş olabilir. Bir kompozisyon süssüz bir melodi veya tam bir orkestra ve koro için karmaşık bir eser olabilir. Kısacası bir müzik bestesi mırıldanabilecek, söylenebilecek veya çalınabilecek herhangi bir şey olabilir (Miller, 2005).

“Alışlagelmiş - yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sanatsal faaliyetin daha kolay, daha etkin ve daha hızlı yapılmasını sağlar. Böylece sanatçılar asıl işlerine, yani yaratıcı faaliyete daha fazla zaman ayırabilirler. Mesela aklınıza güzel bir ezgi geldiğinde onu içine oturtacağınız bir zemin, nakarat ve meyan düşünürsünüz, ancak bu sizi sınırlayan bir şey değildir. Aksine her beste yapacağınızda yeni bir form düşünme derdinden sizi kurtarır, böylece özgün melodiler bulmak için size daha çok vakit kalır. Müzik geleneğinin dayandığı alışlagelmiş yöntem ve uygulamalar bizde çeşitli beklentiler yaratır. Sanat, bu beklentileri karşılayarak, bu beklentilerin karşılanmasını erteleyerek, hatta onları bilinçli olarak karşılamayarak dinleyicinin gerginlik, şaşkınlık veya rahatlama hissetmesini sağlar. Böylece dinlediğimiz müziğe anlam veririz. Birbirinden çok farklı eğilimleri temsil eden besteciler bu etkileri yaratmak için kendilerinden önceki bestecilere, yerleşik yöntem ve kurallara göndermelerde bulunurlar. Böylece dinleyici bestecinin neyi sürdürüp neyi terk ettiğini ve bunu niçin yaptığını, daha önceden aşına olduğu unsurlara yapılan referansların izini takip ederek anlayabilir. Büyük müzik geleneklerinde kanonlar böyle oluşur. Bir müziği duyduğumuzda onu sadece çağdaşlarıyla değil kendinden önceki müziklerle de kıyaslarız. Müzik yaşayan bir gelenek olduğu için yeni duyduğumuz her müzik önceki müzikleri duyuşumuzu da yeniden şekillendirir” (Ayas, 2019: 262-263).

Bununla birlikte, bir grup rastgele kâğıda dökülen notalara besteleme denilememektedir. Bestecilikte, iyi bir kompozisyonun biçimi ve anlam bulunmakta; bunun yanında bir hikâye barındırmakta, bir ruh halini harekete geçirmekte veya dinleyicide etki yaratacak bir nitelik oluşturmaktadır. En iyi besteler, bireysel bileşenlerin bütün içinde birbiriyle ilişkili olduğu yapıları barındırmaktadır. İyi bir bestede, parçaların toplamından daha fazlası olan bir bütün oluşturmak için bir araya gelen her cümle ve notanın bir nedeni bulunmaktadır. Bir müzik parçası pek çok farklı şey yapabilir; kelimenin tam anlamıyla bir hikâye anlatabilir, bir ruh halini aktarabilir, bir bakış açısını ifade edebilir veya sadece eğlendirebilir. Beste, bir tür müzikal ilgiyi sürdürürken, başından sonuna kadar mantıksal bir şekilde hareket eder (Miller, 2005).

İyi bir müzik oluşturabilmek için bestecilerin diğer büyük bestecilerin müziklerini dinleyip incelemesi büyük önem taşımaktadır. Bir bestecinin müzik anlayışını ve geçmişte bestecilerin yaptıklarını genişletebilmesi için tüm farklı müzik türlerini ve besteleri dinlenip özümsemesi gerekmektedir. Bestelemeye, iyi bir yaratım sürecinde geçmişini anlamak geleceği yaratmanın anahtarıdır.

Modelleme, bir bestecinin belirli bir parçanın veya birkaç parçanın özelliklerini gözlemlediği ve bu fikirleri içeren yeni eserleri yazmaya çalıştığı süreçtir. Çoğu zaman besteciler, eserlerini istemeden diğer bestecilere göre modellerler. Bir besteci, kendisinin belirli bir bestecinin müziğinden etkilendiğini söylese, o zaman muhtemelen kendi müziğini bir noktada o bestecinin müziğinin niteliklerine göre modellemiştir (Shipps, 1999).

Müzik teorisi ve etkili orkestrasyon teknikleri ile besteleme sanatını uygulamak yıllar içerisinde gerçekleşen bir deneyimsel süreçtir. İyi bir beste, fikirlerini dinleyicilere etkili bir şekilde aktarabilecek teknik bilgi ve enstrüman yazma deneyimine sahip olmayı gerektirmektedir. İyi müziğin temel gereksinimleri, enstrümantasyon ve orkestrasyon bilgisini ve modelleme sürecinin anlaşılmasını içermektedir.

Beste yapmak için öncelikle müzik ve müzik kompozisyonunun sayısız teknik yönünü kavramak gerekmektedir. Müziğin teori, stil ve bilginin yanı sıra enstrümantasyon ve orkestrasyon gibi çeşitli alanlarında belirli bir düzeyde bilgi birikimine ulaşılması gerekmektedir. Beste sürecinde bestecinin, aynı zamanda çalgı bilgisi ve çalgıların ses sahası – ses genişliği gibi bilgilere de sahip olması gerekmektedir. Bununla birlikte, bestecinin her enstrümanın özelliklerine ve topluluk içindeki amacına ilişkin temel bilgilere ve yetilere sahip olması sürece katkı sağlamaktadır.

Müzikte bir bestecinin temel teorik ve yapısal konular hakkında net bir anlayışa sahip olması gerekir. Bu temel alanlar, nota anahtarlarını ve formun bilgisini, diziler ve varyasyonları, akortlar ve armoni, melodi ve eşlik bilgilerini içerir. İyi besteci, bu kavramların her birini detaylı bir şekilde incelemiş ve bunların müzik kompozisyonundaki rolünü anlamıştır (Shipps, 1999).

1.4.2. Tiyatroda Besteciliğin Yeri ve Önemi

Lehmann'ın *Postdramatic Theatre2* (2006: 3) adlı kitabında, Tiyatronun 'müzikleştirilmesi' veya 'müzik olarak tiyatro' kavramı, çağdaş tiyatro pratiğinde son zamanlarda - özellikle Hans-Thies İngilizce olarak yayınlanmasından bu yana - tartışılan bir terimdir. Bu terim, teatral yaklaşım içerir ve müzikal açıdan sahnelemeyi tanımlamaktadır. Teatral gösterinin müzikal kompozisyonu, Karen'ın da ifadesiyle 'kapalı bir kurgusal evrenin temsilidir. Bu kavram, bir metne, karakterizasyona ve anlatı yapılarına öncelik veren daha alışlagelmiş dramaturji biçimlerine bir alternatif olarak sunulmaktadır.

Varopoulou (2000), müzik olarak tiyatro ile müzik tiyatrosu arasında ayrım yapmaktadır. Tiyatroda müzikleşme eğiliminin' yalnızca müzik tiyatrosundaki performanslarına atıfta bulunmamakta; aynı zamanda, müzik tiyatrosu teriminin (geniş anlayışıyla), müzikli tiyatronun çeşitli biçimleri olduğunu ifade etmektedir.



Şekil 12. Müzikli Oyun Sahnelenmesi Örneği

Zamanla tiyatro, müzikal ifadelerin, seslerin, tonların ve gürültülerin bir araya gelmek yerine özerk unsurlar olarak hareket eden akustik gerçekleri oluşturduğu "müzikal

yapıların tiyatrosu" haline gelir. Ritim ' etkileyici değişimlerin kullanımıyla ön plana çıkarak; uzun duraklamalar; tekrarlar ve motifler ile; hızlı ya da yavaş tempo arasındaki değişim yaratılmaktadır.

Bestecilikte, müzik ve dil arasındaki ilişki (en azından genişletilmiş vokal teknikleriyle yapılan deneyler yoluyla) teatral alanda doğal bir uzantı bulmuştur. Cage'in Silence'daki 'Deneysel Müzik tartışmasındaki ifadesi bu konuda yol göstericidir. Müzikten müzik tiyatrosuna geçişte, müzik üretiminin (Cage, Kagel, Schnebel vb.) performansına yönelik - görsel yönlerine vurgu yapılmış; bu durum, "müzikal eleştirel analizde 'eser'de paradigmatik bir değişimin başlatılmasına aracı olmuş, bestecinin partiyonu tarafından tanımlanan ve özetlenen bir 'ürün' olarak, müzikal bir olayın icrası, bedensel, maddi niteliklerine göre değişmektedir. Dieter Schnebel'in bu açıdan 'görünür müzik' keşfi, müzik-tiyatro performansının ilişkisini genişletme çabası olarak görülebilir. Müzikten müzik-tiyatroya (tam anlamıyla) doğrusal olan bu harekette ortaya çıkan olayın neredeyse görsel gösterinin müzikleştirilmesinin öngörüldüğünü belirtmek önemlidir. Tiyatroda bu 'müzikleştirme' duygusu aynı zamanda sadece söz merkezli olmayan ve müzikal tiyatro olgusunun besteleme yönüne vurgu yapan bir durumdur. Björn Heile, deneysel müziğin etkisine ek olarak, müzik tiyatrosunun köklerini, etnosantrik olmayan bir ifade biçimini deneyen diğer teatral gösteri biçimlerinde bulur (Zavros, 2008).

20. yüzyıl ile tiyatrodaki akımlar gelişmiş; hem işlevsel hem de sahneleme bakımından yöntemsel olarak farklılıklar meydana gelmiştir. Bu bağlamda, müziğin tiyatrodaki kullanımı ve işlevi konusunda da farklı yaklaşımlar doğmuş; diğer teatral öğelerle olan ilişkisi müziğin metnin destekleyici unsur konumuna gelmesine sebep olmuştur. Müzik, bu açıdan farklı yaklaşımlarla bazen öne çıkarken bazen de geri planda teatral kullanımda etkin rol öğelerinden biri olarak kullanılmıştır. Böylelikle, müziğin tiyatrodaki kullanımı çağdaş tiyatro anlayışı ile önem kazanmıştır (Sincer, 2009: 5).

1.4.3. Tiyatroda Bir Dramaturji Elemanı Olarak Oyun Müzikleri

Dilin müzikal yönleri, çok kültürlü geçmişe sahip bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Tiyatro oyunlarında yönetmenler müzikten dramatik ya da coşkulu farklı duyguların ve ortamların yaratılmasında faydalanılmaktadır. Sahne dekorlar, görsel sahneye paralel

ilerleyen ve ona aynı derecede katkı sağlayan müzikal bir deneyim kazandırmaktadır (Varopoulou 2002: 141-165).

Müzikli tiyatro, yirminci yüzyılda Monte Verdi'nin Drama Per Musica'sının yeniden keşfi kadar (ya da muhtemelen ondan daha fazla) çağdaş düşünce akımlarına hitap edecek şekilde müzik ortamıyla yeniden bağlantı kurma çabasıyla ortaya çıkmıştır. Post-romantik çağda müzik kendini yeniden keşfetmeye çabalarken, eski müzik tanımlarının sorunsallaştırılması ve sınırlarının araştırılması yeniden kavramsallaştırılmasına yol açmıştır. Tiyatro ve gösterinin özellikle yirminci yüzyılın etkilerinden bu yana geçen yıllarda, müzik tiyatrosunun varlığı ana bileşen olarak hemen hemen her türlü tiyatroya uygulanmıştır (Salzman 2000: 9).

Nicholas Till (2004: 18), müziğin yirminci yüzyılın başında kendi formları ve biçimleriyle yakın bir ilişki içerisinde: sessizlik, mekan, gürültü, ritim, süreç, jest vb. etkileriyle bestecilerin ellerinde, dramının ekstra bir aracı olarak duygu - ifade amaçlarına hizmet etmek için kullandığına değinmiş; müzikal düşünce ve süreçlerinin spesifik odağını ve bütünlüğünü vurgu yapmıştır.

Teatral olayın besteciliğin görsel bir uzantısı olarak sadece söz merkezli olmayan ve dramatik olmayan bir anlatıyla, bugün tiyatro içerisinde var olması ortaya çıkmaktadır. Özellikle de tiyatronun sağladığı teorik bağlamdan dolayı müziğin ve diğer dramaturjik etkilerin sahnede bulunması onu çok yönlü bir izleyici deneyimine ulaştırmaktadır.

'Müzikal dramaturji' teriminin çok geniş bir kullanım alanı vardır ancak kökeni belirsizdir. Bazı gözlemcilere göre bu anlam, sanki gündelik konuşmanın bir parçası ve 'müzik ve drama' demenin başka bir yoluymuş gibi verilmektedir. Fakat Primrose (2013) müzikal dramaturjinin daha kapsayıcı bir tanımı; 'estetik ve ideolojik güçlerin matrisinde işlenmiş ve örülmüş müzikal, edebi, mekansal, kinestetik ve teknik uygulamaların bir birleşimi' olarak vermektedir.

Farklı toplumların ve kültürlerin müziklerinde olduğu gibi Türk müziğinde de basitten karmaşığa doğru gittikçe gelişen, bir yol izlenmiştir. Türk müziği, geçmişten itibaren "ozan" denen gezgin halk sanatçıların elinde oluşmuş; yeni toplumsal gelişmeler ve

kültürel dönüşümler eklenmesinin yanında yerleşik düzene geçilerek sanatsal kaygılarından kaynaklanan unsurların egemen olmasıyla sürdürülmektedir.

1.4.4. Modern Türk Tiyatrosunda Oyun Müzikleri ve Besteciler

Modern Türk Tiyatrosu dönemini kapsayan ‘Cumhuriyet Dönemi’nden sonra Türkiye’de Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları ve özel tiyatrolar olmak üzere oyun besteciliği yapmış öncü isimler bulunmaktadır. Özellikle Türk tiyatrosuna yaptıkları bestelerle ödüller almış, farklı oyunlara yaptıkları bestelerle öne çıkmış olan bu isimlerden önemli beş bestekar aşağıda özgeçmişleri ve verdikleri örnek eserlerle sunulmuştur.

1.4.4.1. Kemal Günüç

1988 yılında Ankara Devlet Konservatuvarından obua ve kompozisyon bölümlerinden mezun oldu. 1994-95 sezonu “Bir Sevda Öyküsü” ve “İyi” adlı oyunlara yaptığı müziklerle Sanat Kurumu En İyi Oyun Müziği Ödülünü aldı. 1998-99 Tiyatro sezonunda “Akrep” ve “5. Frank” adlı oyunlar için yaptığı müziklerle Sanat Kurumu En İyi Sahne Müziği dalında Yılın Sanatçısı ödülünü aldı. 2005 yılında A.B.D de “Bekleyiş” adlı oyunun müziklerini yaptı. 2011 yılında Cüneyt GÖKÇER Tiyatro Müziği Özel ödülünü almıştır. Bu güne kadar Devlet Tiyatroları ve Özel Tiyatrolar için 200’e yakın oyun müziği ve TV için de Belgesel , Dizi ve Film Müzikleri bestelemiştir.

Bestelediği Bazı Oyun Müzikleri

- Kral Olmak İsteyen Aslan 2024
- Othello 2023
- Fosforlu Cevriye 2023
- Roma Hamamı 2022
- Zafer Adımları 2022
- Krem Karamel 2022
- Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım 2022
- Bahar Noktası 2021
- Otobüs Durağında Üç Bencil 2021
- Totlar 2020

- Selvi Boylum Al Yazmalım 2020

1.4.4.2. Cem İdiz

Cem İdiz , 1970’te Ankara Devlet Konservatuvarı viyolonsel bölümünü kazandı. Henüz bu bölümde öğrenimi sürerken 1974 de Muammer Sun ve Adnan Saygun’un yönlendirmesiyle konservatuvar kompozisyon bölümüne geçti 1978 yılında "1 Mayıs 1977'ye Ağıt" adlı senfonik şiiri Hollanda Kraliyet Konservatuvarı Orkestrası tarafından ilk kez seslendirildi. Orkestra ve oda müziği eserlerinin yanı sıra çok sayıda tiyatro ve film müziği besteleyen sanatçının çeşitli araştırma, inceleme yazıları yayımlanmıştır.

Bestelediği Bazı Oyun Müzikleri

- Benim Naçiz Vücudum 2022
- Kanlı Nigâr 2022
- Bir Garip Orhan Veli 2020
- Uğur Böceği Benekli 2019
- Sahibinin Sesi 2018
- İnadına İnsan 2017
- Elmadaki Barış 207
- Bir Şehnaz Oyun 207
- Küçük Kara Balık 2017

1.4.4.3. Tolga Çebi

11 yaşından itibaren Konservatuvarı’nda yatılı öğrenci olarak okudu. Okul yıllarında tiyatro ile ilgilenmeye başladı. Çebi, Bakırköy Belediye Tiyatroları’ndaki oyunların yanı sıra birçok tiyatro grubunun sahnelediği oyunların da müziklerini ve düzenlemelerini yaptı. Sezuan’ın İyi İnsanı oyun müziği ile Tiyatro Dergisi’nin organize ettiği 2005 yılı Tiyatro Ödülleri’nde “En iyi müzik” ödülünü Cahit Berkay ile paylaştı; Bakırköy Belediye Tiyatroları’nın sahnelediği Tersine Dünya için yazdığı müzikle 2007 Afife Tiyatro Ödülleri’nde “Yılın En Başarılı Sahne Müziği” ödülünü ve Tiyatro Tiyatro Dergisi’nin 2007 Yılı En İyi Oyun Müziği ödülünü, Shakespeare Müzikali ile 2010 Afife Ödülleri’nde En İyi Sahne Müziği ödülünü aldı.

Bestelediği Bazı Oyun Müzikleri

- Hücreler 2024
- Pat Par Patara 2024
- Kel Diva 2023
- Şehirde Kimse Yokken 2022
- Pinokyo 2020
- Daha İyi Günlerimiz Olmuştu 2019
- Biz İyi İnsanlarız 2019
- Manik Atak 2018
- Kral Lear 2018

1.4.4.4. Yalçın Tura

Küçük yaşlarından itibaren keman ve piyano çalmayı öğrendi. Lise yıllarında Seyfettin Asal'dan keman, Demirhan Altuğ ve Cemal Reşit Rey'den de müzik teorisi ve armoni dersi aldı. 1955 -1976 arasında bağımsız besteci olarak film ve sahne müzikleri besteledi.

Bestelediği Bazı Oyun Müzikleri

- Keşanlı Ali Destanı (Haldun Taner'in oyunu), 1964
- Eşegin Gölgesi (Haldun Taner'in oyunu), 1965
- Nafile Dünya (Oktay Arayıcı'nın oyunu), 1971
- Saya Gezme (çocuk operası), 1982
- Sevmek Nedir? (melodram), 1993-94

1.4.4.5. Can Atilla

Keman, piyano gibi Batı müziği çalgılarını saz, tef ya da ney gibi doğu müziği çalgıları ile beraber kullanarak eserler verir. Senfonik eserlerin yanı sıra Devlet Tiyatroları'nda sahnelenen pek çok oyunun müziğini ve pek çok dizi müziği yazmıştır.

Bestelediği Bazı Oyun Müzikleri

- Yaz Gecesi Müzikali 2023

- Dönüşüm 2023
- Mai ve Siyah 2023
- Yüzünde Yüzler 2023
- Ölesiye 2022
- Tut Elimden Rovni 2022
- Eski Fotoğraflar 2020
- Sonsuzluk Kitabevi 2020



BÖLÜM 2: BULGULAR VE ANALİZ

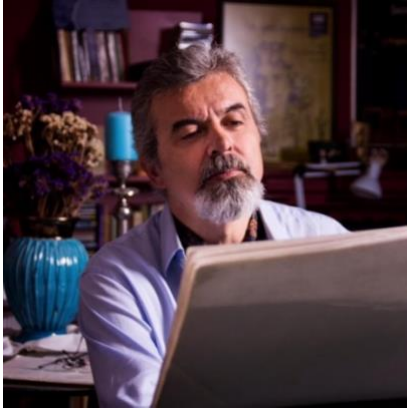
2.1. Araştırma Kapsamında Yer Alan Bestekarlar

Araştırmanın bu bölümünde yöntem kapsamında ele alınan; Devlet Tiyatrolarında beste yapmış bestekarlara, görüşme sonucu elde edilen verilerin analizine ve çözümlemelerine yer verilmiştir.

Araştırmada yer alan tiyatro oyun müziği bestekarları ve eserlerine örnekler sunulmuştur. Bunun yanında, katılımcıların cevapları etik açıdan isim verilmeden değerlendirilmeye alınmıştır.

Araştırma kapsamında soru sorulan ve tiyatro müziği besteciliği yapan bestekarlarla ilgili bilgiler ve eser örnekleri şu şekildedir;

2.1.1. Cumhur Bakışkan



Biyografi

29 Ekim 1962 de İstanbul’da doğmuştur. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra şefliği Anasanat Dalından mezun olan besteci, kompozisyonu İlhan Usmanbaş ile, armoni, kontrpuan ve füg derslerini Erçivan Saydam ile, orkestrasyon ve deşifrajı Cemal Reşit Rey ile, Estetik ve Mozart operaları derslerini Cevat Memduh Altan ile, Beethoven müziği dersini de Bülent Tarcan ile çalışmıştır.

Eserler: “Senfonik Bölüm”; “II. Senfoni”; “Piyano & Orkestra için Konzertstück”; “4 Klarinet için 2 Bölüm” (Ametist Klarinet Beşlisi tarafından seslendirildi); “Solo Piyano için 2 yapıt” (MSÜ’de seslendirildi); “Modern Bale” müziği (MSÜ ve Kons. Bayramında sahnelendi); Solo Klarinet, Keman, Viyolonsel, Piyano ve 2 Keman, 2 Viyolonsel, 2 Kontrabas için “Oda Konçertosu” (MSÜ’de ve Amsterdam’da seslendirildi); “Trompet&Piyano için Bölüm” (Boğaziçi Üniversitesi’nde seslendirildi); İlköğretim ve Lise Devresi bitirme sınavları için “Zorunlu Parçalar” (İnsan sesi ve piyano için) ; Orkestra-Koro-Anlatıcı ve Soprano için, Oktay Rifat’ın “Agamemnon” şiirleri üstüne, Tormis Çetiner’in metinleştirdiği, Sahne Kantat’ı (2018)...

Konserler : Kurucusu da olduğu “Genç Senfoni Orkestrası” ile Atatürk Kültür Merkezi, Cemal Reşit Rey, Harp Akademileri ve MSGSÜ Konser Salonlarında: Albinoni, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Smetana, Bruch , Muammer Sun , Nevit Kodallı, Sayram Akdil ; (Müzikaller) A.L. Weber , C.M. Schonberg, L.Bernstein’dan eserler seslendirmişlerdir.

Özel Çalışmalar : Turan Oflazoğlu’nun “Gardiyan” adlı oyunu için müzik (İst.DT.’de 1sezon oynandı); Nazım Hikmet’in “Bu Bir Rüyadır” Librettosu Üzerine ‘Operet’ (İst.Dt.’de bir sezon oynandı (2001-2002) ve ‘Berlin Tiyatro Festivali’ açılışında sahnelendi (2002- 2003);Sönmez Atasoy’un “Yaşasın Tiyatro “ adlı oyunun müzikleri (2005-06 İzmir DT.); Gülriz Sururi “Söyleyeceklerim Var” adlı müzikli oyununun direktörlüğü ve orkestrasyonları (1998-99) Prof: Zeliha BERKSOY ile “Marlene” adlı müzikli oyunun uvertürünün bestesi ve tüm şarkıların yeniden orkestrasyonları; SEMA ile “Türk Tangoları ve Kantoları Ekho 1 ve Echo 2 cd’leri; İsmet ÖZEL “Erbain” şiir kitabından seçki yapılarak “ 9 şiir 9 beste ” (Garaj İstanbul 6 Ocak 2008); Garaj İstanbul projesi Aşura oyunun orkestrasyonu ve ara müziklerinin besteleri İstanbul DT “Kuzguncuk Türküleri” adlı oyunun müzik ve düzenlemeleri; İsmet Küntay “Yılın tiyatro müziği” ödülü (Aşura oyunu ile 2008- 2009), Oliver Twist Gençlik Müzikali 2009-2010 Lions’lar tarafından yılın prodüksiyonu ödülü (İzmir’de sahnelendi); Charlie’nin Çikolata Fabrikası çocuk müzikali (2013 İzmir); Kahvede Şenlik Var adlı oyunun müzikleri (2013 İ. D. Tiyatrosu); Atatürk’ün Kalbi adlı oyunun müzikleri (İzmir); Turgut Özakman’ın 3 DESTAN adlı müzikli anlatısının yeniden bestelenmesi (2013-2014 İzmir Devlet Tiyatrosu); Moliere “Kibarlık Budalası” adlı oyunun müzikleri (2014-2015 İzmir Dt.);

H.v.KLEİST “Kırık Testi” adlı oyunun müzikleri (2015- 2016 İzmir D.T.); Lokomopüf adlı çocuk oyunun müzikleri (İzmir D.T. 2015-2016) Toper Musical Coffee History Cd’sinin tüm müziklerinin bestelenmesi; Çiğdem Soyarslan’ın librettosunu yazdığı ve ARKAS Holding’in sponsorluğunda sahnelenen. “ Mousetro” adlı , orkestral müzikalin bestelenmesi (İzmir Devlet Tiyatro’su sahnesinde gösterimi gerçekleşti 2022-2023) Besteci Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Öğretim Elemanlığı görevinden 2013 yılı 18 Kasım günü emekliliğe ayrılmış olup, bestecilik yaşamına özel olarak devam etmekte ve sahibi olduğu “Stüdyocu” adlı ses kayıt stüdyosunu işletmektedir.

Bestelediği oyun müziklerinden bazıları:

- Lokomopüf 2016
- Kırık Testi 2014
- Kibarlık Budalası 2014
- 6 Kişi Yazarını Arıyor 1989

Aşağıda Cumhur Bakışkan’a ait ‘Moliere’ ve ‘Kibarlık Budalası’ taslak oyun müziği bestelerinden örnek çalışmalar sunulmuştur.

Sackb. 4
(Sage 41)

3 4 5 6 7

Handwritten musical score for Sackb. 4 (Sage 41). The score is written on ten staves. The first five staves are for Sackb. 4, Fl., UI, UII, and U. The next five staves are for U, Uc, Clav., and Clav. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'pizz.'.

Handwritten musical score for a string quartet and double bass. The score is written on two systems of staves, each containing five staves for the instruments: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *arco*. The score is written in a single system, with the first system of staves spanning the top half and the second system spanning the bottom half. The handwriting is in ink on aged paper.

2.1.2. Tarkan Erkan



Biyografi

1994 yılında, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nden mezun olan sanatçı, 1995 yılından bu yana konservatuvarda Öğretim Görevlisi olarak çalışmakta “ritim teori ve uygulama”, “okul müziği”, “Türk halk oyunları müziği repertuarı” derslerine girmektedir. 2020 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği doktora programında ikinci defa doktora başlamış ve tez konusu “Türk Halk Müziği Geleneğinde Ritim Bileşeni ve Model Önerisi” olmuştur.

2021 Yılında Zeybek- Rock albümünün ilk single'ı ve Dünya prömiyeri olan Kerimoğlu Zeybeğini çıkarmıştır. Ayrıca kendi müzik grubu olan “Modion 35” Pop Orkestrası'nı 2022 yılında kurmuştur.

Tiyatro alanında da etkin olan Tarkan Erkan, İzmir Devlet Tiyatrosu başta olmak üzere Erzurum, Trabzon, Antalya, Sivas, Van ve Adana Devlet Tiyatrolarında koreograf ve müzik yapımcısı olarak bugüne kadar (1994-2023) 38 oyunda görev almıştır.

Bestelediği oyun müziklerinden bazıları:

- İntiharın Genel Provası 2022
- Hacı Bektaş 2021
- İki Bekar 2020
- Arf Sabiti 2019

- İki Köyün Masalı 2018
- Yedekçi 2017
- Misafir 2007

Aşağıda Tarkan Erkan'ın İzmir Devlet Tiyatrosunda sergilenen İntiharın Genel Provası oyunu için bestelenmiş 'İsyen' isimli beste örneğı sunulmuştur.



7-İSYAN

İzmir Devlet Tiyatrosu
İntiharın Genel Provası

TARKAN ERKAN
26/02/2022

Am C G Am G F G

5

Am Am Am Am C C C C G G G G AmAm G G F F G G

9

Am Am Am Am C C C C G G G G Am Am G G F F G G

13

Am Am Am Am C C C C G G G G Am G F Em

17

Am Am Am Am C C C C G G G G Am

21

Am

25

3

2.1.3. Dengin Ceyhan



Biyografi

Dengin Ceyhan 1991’de Antakya’da doğdu. Pişano derslerine 8 yaşında başladı. 2002’de Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı özel yetenek sınavını kazanarak pişano bölümünde eğitimine başladı. Pişano alanında Prof. Dr. Binnur Ekber ile çalışmaya başladı. 2008 yılında Academia Akcan’ın düzenlediğı Pişano Masterclass’ında İdil Biret ile çalıştı. Gülsin Onay’ın sanat danışmanlığını yaptığı Bodrum Gümüşlük Eklisia Müzik Festivali kapsamında 2008 yılında Kemal Gekiç, Daniel Gortler, Stephen Gutman, Gülsin Onay ile aynı festivalin 2009 yılında ise Alexander Madzar, Emre Elivar, Misha Dacic ve Gülsin Onay ile çalıştı.

2011 yılında Başkent Üniversitesi’nde yapılan Şan eşlik masterclass’ına Dr. Helga Dorsch ile çalıştı. 12 Ocak 2014 ‘te Seveda Cenap And Vakfı’nın düzenlemiş olduğı 11. Czerny Yarışması’nda değerlendirme jürisinde yer aldı. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı’ndan 2012 yılında mezun olduktan sonra yine aynı konservatuvarda ücretli öğretim elemanı olarak çalışmaya başladı. Okulun Üflemeli ve Vurmalı Sazlar, Tiyatro bölümü ve Opera bölümünde korrepitör olarak ders vermektedir. 2019 yılından itibaren Bilkent Üniversitesi erken müzik eğitiminde ve Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Tiyatro bölümünde ders vermeye başlamıştır. Konservatuvardan mezun olduktan sonra yine Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Pişano Anasanat dalı yüksek lisans sınavlarını kazanmış, 2019 yılında yüksek lisanstan mezun olmuştur.

Bestelediğı oyun müziklerinin bazıları:

- Othello 2024
- Komünist Ekrem 2023
- Unutma Bizi 2023
- Eve Dönüşler 2022
- Birazdan Gideriz Şimdi Yağmur Yağıyor 2021
- Sırça Kümes 2021
- Manifesto 2021

Aşağıda Dengin Ceyhan'ın William Sheakspear'ın Othello oyunu için bestelediği bir müzikten bölüm örnek olarak sunulmuştur;

The image displays a musical score for a Steinway Grand Piano, consisting of three systems of staves. The first system contains measures 2 through 7, the second system contains measures 8 through 15, and the third system contains measures 16 and 17. The music is written in 4/4 time and features a mix of chords and single notes in both the treble and bass clefs. The score is presented on a white background with a decorative header consisting of several light gray diagonal bars.

2.1.4. Orhan Enes Kuzu



Biyografi

Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik Kompozisyon bölümünden mezun oldu. Ayrıca yaklaşık 17 senedir sahibi olduğu JingleEvi ile sayısız jingle üretti. Ayrıca Paşa Paşa Tiyatro Yahut Ahmet Refik Paşa / Afife Tiyatro Ödülleri 2015 "Yılın En Başarılı Sahne Müziği" Tiyatro ödülünü aldı.

Bestelediği oyun müziklerinin bazıları:

- Fırtına 2024
- Disko Topu 2023
- Çapkının Düşü 2023
- Roma Da Bir Cinayet 2023
- Ödenmeyecek, Ödemiyoruz 2023
- Pinokyo 2023
- Yoldan Çıkan Oyun 2023

2.1.5. Serpil Günseli



Biyografi

Serpil Günseli müzisyen olan babasının teşviği ile 5 yaşında piyanoya başladı. 1994 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarının piyano bölümünden, lisans ve yüksek lisans dereceleri ile mezun oldu. Aynı zamanda Yıldız Teknik Üniversitesi Kimya Müh. fakültesini de bitiren sanatçı, 1994 yılında, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, klasik piyano ve sahne sanatları bölümlerinde sanatçı öğretim üyesi olarak çalışmaya başladı. Müzikal bölümünün kurulması ile, aynı bölümün müzik direktörlüğünü üstlenerek, yüzden fazla müzikal konserin müzik direktörlüğünü yaptı. Aynı yıllarda, bale, tiyatro, mim tiyatrosu için sahne müzikleri bestelemeye başladı. Çeşitli beste yarışmalarına katılarak, ulusal ve uluslararası çok sayıda ödül ve birincilik aldı. Bestelemiş olduğu eserleri, İngiltere, İsviçre, Hollanda, Almanya, Avusturya Avusturalya ve Fransa da, kendisinin de piyanist olarak icrası ile çok defa konserlerde ya da tiyatro oyunları ve müzikallerde seslendirildi. Şehir Tiyatroları, Devlet Tiyatroları ve özel tiyatrolarda bestelemiş olduğu müzikaller, başarı ile sahnelendi. Besteci olarak 70 in üzerinde ödüle ve plakete sahip olan sanatçı, ülkemizde operet ve müzikal besteleyen ilk kadın besteci olarak, en iyi sahne müziği dalında "Kantocu Müzikali" ile, Afife Jale ödülüne layık görüldü. Aynı yıl (2006) Tiyatro/ Tiyatro dergisi eleştirmenlerinin verdiği, - yılın en iyi sahne müziği ödülünü ve Ankara Rotary'den de aynı dalda ödül aldı. Aynı müzikali, 2019 yılında da, Bedia Muvahhit Tiyatro ödülleriinde 7 dalda ödüle layık görüldü. 2015 yılında müziklerini bestelediği Marko Paşa isimli müzikali ise, 6 yıl hem ülkemizin neredeyse tüm şehirlerinde hem de Almanya Avusturya, İsviçre, Hollanda ve

Avusturalya'da turne yaparak büyük başarı kazandı, Marko Paşa Müzikali pandemiye kadar olan sürede çeşitli TV kanallarından, tiyatro festivallerden, vakıflardan ve üniversitelerden çok sayıda ödül aldı. Sanatçı halen, yurt içi ve yurt dışında çeşitli workshoplarda ve Dormen Akademide ders vermekte ve oyun müzikleri ve müzikaller bestelemeye devam etmektedir.

Bestelediği oyun müziklerinin bazıları:

- Broadway İn İstanbul 2023
- Kantocu 2019
- Karşı Yaka Işıkları 2016
- Zübük 2014
- İyi Geceler Desdemona (Günaydın Juliet) 2013
- Marko Paşa Müzikali

2.1.6. Fırat Akarcalı



Biyografi

Fırat Akarcalı Florida'da yaşayan bir piyanist, besteci ve müzik yapımcısıdır. Altı yaşında piyano çalmaya başladı ve çocukluğundan beri beste yapmak onun en büyük tutkusu oldu. 2001 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü'ne kabul edildi ve 2012 yılında Viyana Konservatorium Wien Privatuniversität'ta piyano eğitimi aldı. 2014 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan (BA) mezun oldu ve 2018 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü'nden yüksek lisans derecesini aldı.

Akarcalı, 2022 yılında 24. Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödülleri'nde "Kiraz Bahçesi" için hazırladığı özgün besteye "En İyi Özgün Müzik" kategorisinde aday gösterildi. Akarcalı'nın özgün müziklerini içeren bir diğer tiyatro oyunu "Periferi" ise "Direklerarası Tiyatro Ödülleri"nde "En İyi Yapım" ödülünü kazandı. Solo kariyerinin yanı sıra Türkiye Devlet Tiyatrosu ve birçok özel tiyatro kuruluşu için 40'ı aşkın tiyatro oyununun özgün müziklerini besteledi.

Bestelediği oyun müziklerinin bazıları:

- Sakatat 2024
- Eski Dünya Efsanesi 2023
- Çılgın Dünya 2023
- Troyalı Kadınlar 2022
- Saklı Gün 2022
- Yirmibironbeş Treni 2021
- Periferi 2021

Aşağıda Fırat Akarcalı'ya ait Kumpanya Neşeli oyunu için bestelenmiş oyun müziğinin 1. ve 5. Sayfalarından örnek kesitler verilmiştir. Eser, orkestrasyona uygun bestelenmiştir.

KUMPANYA NEŞELİ

Fırat Akarcalı

♩=140 Vivace

Clarinet in B $\flat$

Guitar

Accordion

♩=140 Vivace

Violin

Viola

Violoncello

16

Cl.

Gtr.

Accord.

Vln.

Vla.

Vc.

19

Cl.

Gtr.

Accord.

Vln.

Vla.

Vc.

2.1.7. Erşah Gülerbaşı



Biyografi

30 Eylül 1990 tarihinde doğan Erşah Gülerbaşı , ilkokul ve ortaokulu Dokuz Eylül İlköğretim Okulu'nda okudu. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda Opera Bölümünde eğitimine devam etti. Opera Bölümünden mezun olduktan sonra Kompozisyon yan dal yaptı. Okuduğu yıllarında da yurtiçi ve yurtdışında operalar, müzikaller ve tiyatrolarda görev alan Erşah , eğitim hayatının ardından sahne sanatlarına devam etti . Özel Operalarda , Özel Tiyatrolarda oynamasının yanı sıra müzik direktörlüğü yapmış, kompozitörlük (bestecilik) yapmıştır. İzmir Devlet Senfoni Orkestrası , oda müziği orkestraları ile konserler vermiştir. Kompozisyon hayatına başladığından beri birçok piano konçertosu, yaylı oda müziği , senfonik eserler , kantatlar ve müzikaller yazmıştır. 2022 yılında İzmir Devlet Tiyatrosu ile çalışmaya başlayan Erşah , kariyerine Devlet Tiyatrosu ve Özel Tiyatrolarda oyunculuk , kompozitörlük ve müzik direktörlüğü olarak devam etmektedir.

Bestelediği Tiyatro Eserleri :

- Oyunun Oyunu “İzmir Devlet Tiyatrosu”
- Alto Caz Bar ‘da Bir Gece Yarısı
- Otobüs Durağında Üç Bencil “ İzmir Devlet Tiyatrosu”
- Fareler ve İnsanlar “ İzmir Devlet Tiyatrosu”
- Martı “ İzmir Devlet Tiyatrosu “

Hamlet “ İzmir Devlet Tiyatrosu “

Aşağıda Erşah Gülerbaş’a ait Fareler ve İnsanlar oyunu için bestelenmiş oyun müziğinin 1. ve 4. sayfalarından örnek kesitler verilmiştir. Eser, orkestrasyona uygun bestelenmiştir.



Score

FARELER VE İNSANLAR

Elysium Fourth Mov.

Erşah Gülerbaşlı

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Tuba

Piano

Violin

Viola

Cello

Contrabass

19

Fl.

Ob.

b Cl.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Araştırmada nitel araştırma tekniği kullanılarak yapılmıştır. Araştırmanın nitel bulguları ise yapılandırılmamış görüşme tekniği ile elde edilmiştir. Bu veriler de yine betimsel

olarak yorumlanmıştır. Araştırma kapsamında 7 bestekardan görüş alınmıştır. Bunlar aşağıda verilmiştir.

Tablo 1. Görüşme Soruları ve Yanıtlar

	Tiyatro müziği besteciliğine nasıl başladınız?
K1	Mimar Sinan (Güzel Sanatlar) Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı'nda, enüz Lisans 3 öğrencisi iken başladım (Turan Oflazoğlu'nun "Gardiyan" adlı oyunu idi. Yönetmeni rahmetli Alev Sezer...).
K2	Biz buna bestecilik diyelim, tiyatro olarak ayırmayalım, sadece tiyatro'da belli başlı durumlar, konu içerikleri gibi sizi yönlendiren durumlar vardır. Ne zaman başladım? Erzurum devlet tiyatrosunda, 2003-2004 sezonunda yönetmenliğini Sadık Yağcı'nın yaptığı "su damlası ve çocuk" oyunuyla müzik yapımcısı ve koreograf olarak başladım.
K3	Çok küçük yaşlarda piyano ile babamın da teşviki ile beste yapmaya başlamıştım. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarında müzik direktörü olduğum yıllarda sevgili Haldun Dormen ile birlikte çalışıyorduk, Benden bir oyuna müzik yapmamı istedi, böylece ilk işlerimi yapmaya başladım. Daha sonraki yıllarda oyun müziği, müzikal, bale ve mim tiyatrosu için müzikler besteledim
K4	Tiyatro müziğine 1993-1994 yıllarında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda başladım. Şehir Tiyatroları'nda çalarken bir yandan da amatör tiyatro topluluklarına bestecilik yapıyordum.
K5	Tiyatro müziği yapmaya başlamadan önce, piyanist olarak tiyatro oyunlarında görev aldım. Müziğin oyuna olan katkısı nedir ve ne olmalıdır soruları üzerine düşünme ve icracı olarak sahnede bulunarak, sorularıma daha yakından cevap arama fırsatı buldum. Küçük yaştan beri beste yapıyor olmam, klasik müzik eğitimiyle büyümem ve ilk oyunumu besteledikten önce de çeşitli belgesel müzikleri bestelemiş olmam da beni tiyatro müziği besteciliğine hazırladı. Tiyatro

	müziği besteciliği kariyerime aktif olarak başladığım 2015 yılından bu güne 45'i aşkın oyun için müzik besteledim.
K6	Tiyatro müziği besteciliğine müzikal yazarak başladım . Önce müzikal projeleri ile ardında tiyatro ve film ve opera besteciliğine devam ettim
K7	Konservatuvarda üniversite yıllarımda öğrenciyken tiyatro bölümünden bir kaç arkadaşım sene sonu şan sınavları için kendilerine eşlik etmemi istemişti. Sonrasında bütün tiyatro bölümünün şan sınavlarındaki parçalarına eşlik etmeye başladım ve o esnada müzikaller ile tanışmış oldum. Üniversite son sınıfta Ankara Devlet Tiyatrosu'nda çalışmaya başladım, müzikal formu ile ilgili biraz kendimi geliştirdikten sonra önce okulun tiyatro bölümünün oyunlarına, sonra da özel tiyatroların ve devlet tiyatrolarının bazı oyunlarına müzik bestelemeye başlamış oldum.
	Bir tiyatro oyununa beste yaparken öncelikleriniz nelerdir?
K1	Yazarın kimliği, dönem gereklilikleri vb. öncelikle. Yönetmenin düşünceleri ve tasarlanan yapıt üzerine, tüm ayrıntıları konuşmak için; müzikal anlayış, tek ya da olası daha fazla kullanılabilecek enstrümanların düzeni, uzun masa çalışmaları ve izlenilmesi gereken sayısız prova...
K2	Oyun tekstini ve dramaturjisini iyi bilmek gerekli. Dramaturg gibi çalışmayı seviyorum aslında. Ters bir şey olmasını istemem. Eleştiri güzel bir şeydir ama ben eleştirilme yaşımı aşalı çok oldu.
K3	Öncelikle metinde anlatılanlar benim için çok önemlidir. Hikayeyi müzikle ifade etmeyi düşünür ve hayal ederim. Hikayenin geçtiği zaman ve mekan karakterler, oyunun tarzı ve hangi disiplinde yayıldığı da müzikleme konusunda önem kazanır.

K4	Birçok önceliğim var ama sanırım önce sounda karar vermek bunların ilki. Şöyle ki, 1950 yıllarında Amerika’da geçen bir oyun ile , Japonya’da geçen oyunun aynı olmasının imkanı yok. Doğal olarak sound değişiyor. Bundan sonra devreye enstrüman tercihleri geliyor. Underground bir oyunda elektronik soundlar, synthesizerlar, drum kitleri vb... kullanabilirsiniz. Ama 1950’lerde Amerika’da geçen bir oyunda daha orkestral soundlar, yaylılar, üflemeliler, orkestra vurmaları kullanmalısınız. Bu iki öğeden sonra devreye Armoni giriyor. Doğu müziği ile batı müziği ciddi armonik bakış farklılıkları olan müzikler bence. Son olarak benim için en önemli olan şey, Zamanlama ve bunların ses, giriş çıkış ve yoğunluk ayarları ve bunların hepsinin reji ve oyuncunun performansı ile harmanı.
K5	Önceliğim, tekstin (oyunun) aktarmak istediği hikayeyi yönetmenin vizyonuyla birleştirerek en doğru müziği seyirciye sunabilmek. Amacım; müziğimin oyunun önüne geçmemesine dikkat ederek, hikayeye, döneme ve rejisörün tasarımına katkıda bulunmak. Tiyatro müziğinin oyuncuların performansı üzerindeki etkiyi çok önemsiyorum ve çalıştığım oyuncuların sanatlarını daha iyi icra etmeleri için de müziğimle onlara katkıda bulunmaya çalışıyorum. Yıllar içinde geliştirdiğim teknik imkanlarım ve müzik birikimimle, her ihtiyaca bir cevap vermeye ve her duruma çözüm üretebilmeye odaklıyım. Karşılaşabileceğim bütün senaryolara hazır olmak için çok çalıştığımı söylemeliyim ve bu durum işimizin en önemli parçası. Tiyatro yaşayan bir sanat, düzenli çalışmalısınız. Bir provada her şey değişebilir, müziğin süresi uzayabilir, kısalabilir, enstrümanlar eklenebilir ya da çıkarılabilir. Teknik olarak bunu ön görerek çalışmaya dikkat ediyor ve bütün değişikliklere, isteklere evet diyebileceğim şekilde bir plan dahilinde çalışıyorum. Bunun için de proje dosyanızın düzenli olması, yedekli olması ve en ufak bir aksaklığın bütün ekibi etkileyebileceğini unutmadan çalışmanız gerekir.
K6	Tiyatro müziğini bestelerken önceliğim metin, dönem ve atmosferik unsurlar. Tiyatroyu bir film gibi görürüm her zaman .

K7	Her müzik yazan kişinin az çok kendine ait bir tarzı vardır, tiyatro müziği yazarken ise öncelik oyunun hangi dönemde geçtiği ve yönetmenin müzik kullanımına dair düşüncelerini bestecinin kendi tarzıyla birleşmesidir.
	Tiyatro müziği besteciliğinde ürettiğiniz eserin müzik türünü, form ve güçlük seviyesini nasıl belirliyorsunuz?
K1	Müzik türü belirlemek, eğer özel bir yönetmen düşüncesi yoksa; yabancılaştırma, başkalaştırma, dönem dışı görüşler vb., tamamen yazarın ve eserinin ifadesini bastırmadan taşıyabilme ile ilgilidir. Dönem bilgileri, estetiğinden fiziksel şartlara değin; elbet öncesinde alınması gereken, tam olmanız gereken, kompozisyonel bilginizin ki bu ‘‘Armoni-Kontrpuan-Fg’’ gibi, olmazsa olmaz 3 sac ayağın, sizde, bilgi ve estetik olarak var olmasından başlar, önemli hocalarla, yoğun bir bestecilik eğitimiyle devam eder. Pastış (Pastiche) alışması, bunların en önemlisidir. Bu kısmı uzun uzadıya anlatma isteğim, ihtiyaım, bu alanda eksik bilgilerin ve yanlışların, özellikle yönetmen tercihleriyle sık yaşanması. Dolayısıyla her besteci, doğal olarak bu bilgileri sahip olmuş olmalı ve her döneme dair eser yazabilme bilgisine ve yetisine sahip olmalıdır. Eserin formu, yazarın ve yönetmenin kendisinde saklıdır. Kendileri tarafından belirlenir ya da belirlenmiştir. Siz besteci olarak fikir beyan edip, eseri besleyecek önermelerde bulunursunuz sadece. Eserlerdeki teknik ve estetik seviye ise, yine yazarın ilksel istekleriyle ve yönetmenin, sahnede ne görmek istediği ile alakalı olarak değişir. Daha yoğun bir şekilde işlenmesi gereken yerler de olabilir, tersi de. Ayrıca, başka katmanlarda da işitsel yoğunluklar olabilir. Sessizliği iyi kullanmak kaydıyla...
K2	Yukarıda belirttiğim gibi dramaturji çok önemli. Nerede, hangi zamanda, dili, komedimi, trajedimi gibi etkenler var. Bu durum sizi ister istemez belli bir beste noktasına getiriyor.
K3	Yukarıdaki soruda belirttiğimi zannediyorum

K4	Bu önemli bir soru sahne müziğinde, bir tiyatro tekstine yaklaşımın zaten çok zor bir şey yapmaya çalışmak veya karmaşık bir müzik yazmaya çalışmak olmadığını düşünüyorum. Sahne öyle bir yer ki zaman farklı orada, çok insan dikkat etmez ama sahne zamanına, dönemine, kültürüne uygun formlar kullanmak gerekiyor. Tür ile ilgili görüşümü zaten bir önceki soruda anlattım.
K5	Ürettiğim eserin müzik türüne; dönem, yer ya da oyunun stiline bakıp karar veriyorum . Bu nedenle bir tiyatro müziği bestecisi her stilde eser üretebilmeli. Zaman zaman çok ünlü bir yazarın dönemsel bir oyunu, modern ve yeni bir anlayışla sahneye konabiliyor. Bu durumda da müzik türü konusunda yönetmen ve bestecinin ortak görüşü belirleyici oluyor. Müzik türü seçimi tamamen bana bırakıldığında ise, tekstin gerektirdiği müzik stilinden sapmamaya çalışıyorum. Eğer tekst tarihsel bir bilgi içermiyor ise, ya da yönetmen bu şekilde ilerlemeyi seçmemiş ise, hikayenin kodları size hangi müzik türüne gitmeniz gerektiği konusunda ip uçları veriyor, ben de onları takip ediyorum. Rejisörün fikirlerine saygı duyarak, eğer doğru olmayacağını düşündüğüm bir stile doğru gidiyorsak, bunu mutlaka belirtiyorum, ikna edemezsem de orta yolu bulmaya çalışıyorum. Bu kararları verirken de müzik tarihi bilgime ve tecrübeme güveniyorum. Form ve güçlük seviyesine gelecek olursak, eğer oyun müzikleri stüdyo kaydı ile tamamen benim kontrolümde ise, kendimi özgür hissediyor ve icracının yeterliliğini düşünmeden müzik yazabiliyorum. Stüdyoda istediğim gibi programlama yapabiliyor ya da kendi seçtiğim üst düzey icracılarla çalışabiliyorum. Oyun müziğini canlı orkestra icra edecekse, müziğimin virtüöziteden uzak, sade ancak etkili olmasına dikkat ediyorum. Çoğu zaman orkestradaki sanatçı arkadaşlarımızı seçme şansımız olmuyor ve üst düzey icracılara yönelik bir eser yazdığımızda ve bu eser doğru icra edilemediğinde ortaya istenmeyen sonuçlar çıkabiliyor ve kötü bir müzik ürettiğiniz düşünülebilir. Oyuna katkı sunmaktan çıkıp, kaliteyi aşağı çekiyor. Çalışacağınız müzisyenleri seçme şansınız olsa bile, oyunun ilk sezonunda kurulan orkestra, ikinci sezon tamamen değişebiliyor. Bu nedenle stil özelliklerini barındıran ancak daha yalın bir müzikal dil ile bestelenmiş eserler üretmeye dikkat

	ediyorum. İyi müzik her zaman karışık ya da zor olmak zorunda değildir, besteci her şartta çalışabilmeli ve her koşulda oyun için doğru müziği üretebilmelidir. Bu senaryoda, basitliğe kaçmayan bir yalınlığı tercih ediyorum.
K6	Tiyatro müziğini bestelerken müzik türünü text , dönem , duygu unsurlarının haricinde yönetmenin reji isteklerini ve atmosferin paralelliğini hedeflerim . Kullanılan form eserin genelinde homojenik olması ama sekanslık değişkenlikte olması benim için daha yelpazeli bir hal almasını isterim.
K7	Müzik yazmaya başlamadan önce oyunun dönemi baz alınıp, dram ya da komedi olmasına göre bir form şekilleniyor ilk başta aklımda. Önemli olan oynanan sahneye hizmet edecek bir doneyi bulabilmektir. Zor ya da kolay olmasından daha çok matematiksel bir ilerleyiş benim açımdan.
	4. Bir tiyatro oyununda müziğin katkısını nasıl değerlendiriyorsunuz?
K1	Sorulduğuna göre, tercihen müzikli bir oyundan bahsediyoruz. Ölçülü olarak kullanılan müzik, bir oyunun vazgeçilmezi olur elbet. Zaman zaman anlamı güçlendirir, karakterlerin oyuna girmesini ya da oyunun içinde kalmasını da kolaylaştırabilir. En zoru da böyle bir soruya; böylesi sorulara, sadece birkaç satırla yanıt vermek, verebilmek...
K2	Müzik tek başına en büyük sanattır zaten. Tiyatro olmadan da dinlenir, film seyretmeden de dinlenir. Müziğin böyle bir gücü var. Eğer doğru temayı yakalarsanız oyunu en az %30-40 arttırır. Hele birde diğer unsurlardan olan kostüm, dekor, ışık ve oyunculuk, yani reji de güzel olursa, oyun zaten sükse yapar.
K3	Müziğin katkısı oyunu hissetmek, oyunu anlamak, derine ve oyunun duygusuna vakıf olmak açısından hem fikre hem de kalbe dokunan bir büyüdür diyelim.
K4	Müzik sihirli bir şey, sahne soğukken, ışık tasarımı yapılmamışken çalan müzik ile, Işık yapıldıktan sonraki oyuncu, müzik, dekor ile birleşme etkisi bambaşka.

	Hatta öyle ki, çok başarılı olmayan oyuncular ile çok iyi müzikle enteresan şeyler yaratabilirsiniz. Biraz da tehlikeli tabi, iyi yazılmış ama tiyatro oyununda tekstin, oyuncunun önüne gereksiz zamanda geçen müzik yazımı sonunda tiyatro oyununu berbat bir hale getirebilir.
K5	Tiyatro müziği, yerinde ve etkili kullanıldığında, oyunun bütününe sayısız katkıları olan bir unsur. Doğru müzik ile bir sahneyi çok daha anlaşılır hale getirebilir, tekste ve hikayeye katkıda bulunabilirsiniz. Müzik, tekstin vurgulanması istenen bölümlerinde, seyircinin verilen mesajı daha güçlü hissetmesine dair kilit bir rol oynuyor. Tiyatro müziği yalnızca seyirciye değil, oyuncuya ve yönetmene de katkı sunan bir olgu. Yanlış bir müzik seçimi ile bunun tam tersi de mümkün. Burada tecrübe ve yetenek çok önemli. Tiyatro müziği, seyirciyi oyunun içine çeken, dönemsel ve tarihsel verileri işleyen, duygusal etkiyi artıran ve anlam bütünlüğüne en önemli işitsel katkıyı sunan sihirli bir güç.
K6	Tiyatro müziğinin oyuna katkısı tartışılmaz. En önemli unsurlardan biri . Duygu, durum destekleyici ve betimleyici bir etken.
K7	Sahne sanatlarının canlı performanslarındaki en büyük dinamikleri müzik, ışık ve dekor oluşturmaktadır ve hepsinin etkisi birbirine bağlıdır. Müzik tek başına bile bütün duygulara yön verebilirken tiyatrodaki müzik sahnenin en sürükleyici etkenlerindendir.
	Tiyatro müziği bestelerken bölgesel ve yöresel farklılıklar bulunmakta mıdır? Bu durum tiyatro besteciliğine nasıl yansımaktadır?
K1	Yazarın, yaşadığı coğrafik kültürün, doğal olarak, yazmasında, üretmesinde çok önemli olduğunu söyleyebiliriz. Buna yazamaması da dahil olmak üzere. Yani Bestecinin kendi ya da oyun yönetmeniyle masa başı çalışması yaptığında, belki de en fazla dikkat etmesi gereken, tam da buradaki üslup anlayışıdır. Benim anlayışıma göre, yazarın rengi, müziğinin de rengi olmalıdır, her ayrıntısıyla...

K2	Aslında yukarıda bahsetmiştim. Buna dramaturji diyoruz. Bölgesel, yöresel farklar dramaturjinin içindedir.
K3	Evet, şüphesiz oyunun geçtiği yöre o yörenin karakterleri üzerinde etkili olduğu için rasyonel bir bakış açısı ile karakteri anlamak ve anlatabilmek açısından, seyirciye sunum konusunda önemlidir. Bir Anadolu kasabasında kış mevsiminde geçen bir oyunu Blues ya da Akdeniz ezgileri ile anlatamazsınız.
K4	Bulunmaktadır. İkinci soruda anlattım.
K5	Bölgesel ve yöresel farklılıklar çok önemli bir unsur. Örneğin; İrlanda'da geçen bir oyuna müzik yaparken İrlanda yerel müziğini bilmeniz gerekiyor. Oyun Fransa'da geçiyorsa ya da Fransa ile ilgili bir hikaye anlatıyorsa, bunu nasıl müzikal olarak ifade edeceğiniz hayati önem taşıyor. Yerli ve tarihsel bir oyuna müzik yaparken, dönemi, dönem enstrümanlarını ve onları nasıl kullanabileceğinizi de bilmelisiniz. Müzik tarihi, orkestrasyon, form bilgisi ve çeşitli dönem armonileriyle ilgili iyi bir donanıma sahip olmanız, çeşitli stillerde üretilmiş müziklere açık olmanız ve kendinizi güncel tutmanız gerekiyor. Bestelediğiniz müzik iyi bir taklit olmamalı, müziğinizi bestelerken gereken kimliğe bürünmeli ve stilin aslı kadar gerçekçi, özgün bir iş çıkarmalısınız. Daha net ifade etmem gerekirse; eğer İngiliz müziği yazıyorsanız, besteleme sürecinde o role bürünüp İngiliz olmalısınız. Bu hususta oyuncularla paralellik gösteriyoruz.
K6	Tiyatro müziğindeki bölgesel yada yöresel farklılıklar kesinlikle text ve eserin koyulduğu rejî , dönem ile değişiklik göstermelidir. Tiyatro besteciliği için bestecinin birden fazla disipline sahip olması , sahip değilse de öğrenmesi gerekir.
K7	Oyunun hangi dönemde geçiyor olması bu konudaki en büyük etken, yönetmen eğer yöresel tınılar isterse o yörenin enstrümanlarına yöneliyoruz, eğer daha müzikal tarzı bir ton isterse de klasik orkestra mantığında enstrümanlar kullanıyoruz.

	Tiyatro müziği bestelerken tiyatro ekibiyle (yönetmen, oyuncular, sahne, ses, ışık) nasıl bir etkileşimde bulunuyorsunuz?
K1	Besteleme aşamasına gelmeden, oyunun yönetmeni ile fazlasıyla mesai yapmanız gerekmekte ve oyuncu kadrosu ile tanışmanız, yazarın karakterleriyle örtüşecek olan kişilerle zaman geçirmeniz, provalar ve yazım aşamasından önceki olmazsa olmazlardandır bana göre. Müziğinizin akışı dahi değişebilir. Sahne ve Işık, size en fazla çalışma azmini, kolaylığını veren unsurdur sanırım. Kokular ve renkler, belki bir çıtırtı, bir esinti, bir kapı ya da perde sesi, ışık düğmelerinin ya da kendilerinin çıkardıkları usulca sesler...
K2	Kurmay kadrosu dediğimiz, yönetmen, ışık dekoratörü, kostüm kreatörü, koreograf, dekoratör, makyöz, besteci kopukluk yaşanması istenmiyorsa her zaman beraber çalışırlar. Buradaki en önemli kişi elbette yönetmendir. Çünkü oyun onun hayalidir ve onun hayalini bu kurmaylara iyi anlatması gerekir. Müzikçinin yönetmenin dışında koreograflarla da sıkı çalışıyor olması gerekmekte. Netice de bilinmeyen bir ezgiye koreograf dans yapacaktır. Yani yönetmen ne isterse oyun o şekilde ortaya çıkar.
K3	Uzun toplantılar yaparız. Yönetmenin fikirleri dekor kostüm renkler müzik danslar hep aynı amaca hizmet etmelidir, ama tekrara düşmeden birbirini tamamlayan ve birbirlerini geliştirebilen versiyonlar şeklinde düşünebilirsiniz.
K4	Bu besteciye göre değişiyor. Bazı besteciler var, oyunun herhangi bir provasını görmeden bile besteliyorlar. Ben gerçekte bir oyunun en azından 10-15 gün provasında bulunan, sahneleri izleyip not alan, Işık, dekor, kostümcü ile konuşup bir tarz birliğinde olan bestecinin başarılı olacağını düşünüyorum. Tiyatroda yönetmen tarafından baktığımız zaman, yönetmen tiyatrosunda yönetmen atmosferi kuruyor. Onun istediği atmosfere yönelik müzik yazmanız gerekiyor. Ama daha özgür tiyatro biçimleri de var, oralarda bir birleşme, beraber ortaya çıkarma var.

K5	İlk önce teksti okuyup yönetmenle bir toplantı yapıyorum. Daha sonra okuma provaları sürecinde oyuncularını tanıma ve onlarla iletişim kurma fırsatım oluyor. Yönetmenin bakış açısı, ses, ışık, kostüm ve dekor tasarımcılarıyla beni zaten aynı yerde buluşturuyor. Ortaya çıkacak olan işin nasıl olması gerektiğini yönetmenden dinliyorum, kendi önerilerimi iletiyorum. Öncelikle ortaya bir müzikal konsept çıkıyor, daha sonra eserlerin yaklaşık süresine ve yaklaşık tarzına birlikte karar veriyoruz. Bu doğrultuda enstrüman seçimlerine ve ses (duyuş) konseptine karar veriyorum ki oyun müzikleri içerisinde bütünlüğü yakalayabileyim. Yönetmenden sonra en çok birlikte ilerlediğim tasarımcı ise (oyuna dahilse) koreograf oluyor. Tempo ve stil konusunda fikirlerini dinliyorum ve görüş alışverişinde bulunuyorum. Genelde ışık tasarımcıları sizin müziğinizin sekanslarına göre çalışıyor. Dekor ve kostüm tasarımcıları ile zaten yönetmenin bakış açısında buluşmuş oluyoruz, onlarla aramızdaki fikir birliğini rejisör sağlıyor. Özen gösterdiğim bir başka konu ise bestelediğim bütün müziklerin aynı oyuna ait olduğunu hissettirebilmek. Rastgele seçilmiş parçalar değil, aynı konsept içerisinde kalarak yönetmen ile belirlediğimiz şablonu ve kendi yarattığım müzikal dizaynı korumaya çalışıyorum. Bu doğrultuda kullandığım enstrümanlardan tutun, miks ve mastering aşamasında verdiğim kararlara kadar yarattığım şemanın içerisinde kalmaya çalışıyorum. Duyuş bütünlüğü profesyonel bir iş ve doğru sonuç için çok önemli. Açıklamak istediğim olgu, yabancı müzik literatüründe ‘Sonic Image’ olarak geçiyor ve birden fazla eserin aynı amaca hizmet etmesi ve ortaya iyi bir müzik prodüksiyonu çıkması için olmazsa olmaz... Seyirci, müziğinizi dinlerken kendisini oyunun geçtiği şehirde, mekanda, daha önemlisi baştan sona müzikal duyuş (hissiyat) olarak aynı oyun içerisinde hissedebilmeli. Eğer bir tematik bütünlük yakalayacaksam, ana temanın varyasyonlarını bestelemeyi ve o temaları belli belirsiz, değiştirilmiş ya da farklı bir yaklaşımla da olsa her parçanın içinde kullanmayı benimsiyorum. Her karakter için ayrı bir ezgi besteleyeceksem de, daha önce de anlattığım gibi bunu belli bir ses konseptinin içinde kalarak yapıyorum.
----	---

K6	Tiyatro müziği bestelerken , önce yönetmenin ardından oyuncu , ışıkçı , kostüm tasarımcı vs nin isteklerine ve fikirlerine çok önem verilmeli . Koyulan eserde müziğin diğer unsurlarla aynı paralellikte ve homojenliğinde olması gereklidir.
K7	Aslında tek etken vardır o da yönetmen.
	Enstrüman seçimlerini neye göre belirliyorsunuz? Oyunun sergilendiği bölge seçimlerinizde etkili oluyor mu?
K1	Enstrüman ya da daha kalabalık gruplar için eser yazmanızın tasarrufu; canlı ya da kayıtlı seslerle icra edilecek olan müziğiniz, yine yazar-yönetmen-besteci üçlemesi arasında karara bağlanabilecek bir unsurdur. Yazarın yaşamıyor olması bunu değiştirmez. Yönetmenin özel istekleri, yaşatmak, vermek istediği oyun atmosferindeki tercihleri, sizin seçimlerinizi yönlendirir, değiştirebilir. Oyunun sergilendiği bölge, seyirciyi ilgilendirir, besteciyi hiç değil...
K2	Dramaturji demiştin, mesela hangi zamanda, nerede? Sorularının cevapları ezgilerde, çalgılarda saklıdır. Tabi ki yönetmenin isteği yine her durumu etkileyebilir. Benim canım klarnet koymak ister, yönetmen hayır burada klarnet yerine trompet istiyorum diyebilir. (tabi ki müzikten anlamak kaydı ile) eğer besteci uygun görürse ki zaten yönetmen de müzik işlerine çok karışmaz mesleği gereği. Yönetmen sadece bu duygu bana geçmedi diyebilir. Besteci tekrar başka bir melodi deneyebilir.
K3	Evet.
K4	İkinci soruda anlattım.
K5	Oyunun sergilendiği bölgeden çok, oyunun gerektirdiği enstrümanları kompozisyona dahil ediyorum. Eğer oyun ve sergilenecek olan bölge paralellik gösteriyorsa, az da olsa buna dikkat etmiyorum değilim. (Örneğin Kayseri’de sahneye konan Can Yücel Uyarlaması ile William Shakespeare’in Bahar Noktası gibi). Ancak tamamen batı normlarıyla oynanan bir Tolstoy oyunu

	doğu bölgelerimizde sahnelecekse, sırf seyirciye daha yakın gelsin diye, oyunu bozacak yerel enstrümanlar eklemiyorum.
K6	Enstrüman seçiminde karakterler ve koyulan rejinin dönem ve unsurlarına dikkat edilmeli . Oyunun oynayacağı yerin bir önemi olduğunu düşünmüyorum . Önemli olan oyunun rejisinin nerede ne zaman olduğu.
K7	Oyunun hangi dönemde yazıldığı ve yönetmenin nasıl istediği önemlidir. Müzikler zaten oyun çıkarken yazılıyor, nereye gidilirse gidilsin sabit kalır.
	Daha önce sergilenen oyunun bestesini yaparken deneyimlediğiniz süreci (etkilenme düzeyi, yorumlama vb.) Nasıl değerlendiriyorsunuz?
K1	Buradan şunu mu anlamalıyım? Öncesinde bestelenmiş bir oyunun müziğinin tekrar bestelenip, yeniden sergilenmesi?.. Bu yine, sizi Öğretim-Eğitim aşamanızda, bilgilenme ve gelişme düzeyinize bağlar. Bitmeyecek, bitmemesi gereken düzeyler ve öğrenme tartışmasına. Etkilenme, öncesinde kimin yönettiğinden başlar kimin bestelediğine vs.ye kadar sürer. Olması gereken, biliyor olmaktır ve etkilenmemek gerekiyor olmaktır. Şahsım adına yanıtım, hayır hiç etkilenmem. Ben yazdıktan sonra; eseri besteledikten sonra, bir daha olası besteleyecek olanlar düşünsün derim?..
K2	Hiç etkilenmem, bir beste bir besteye benzerse önce kendimi eleştiririm zaten. Keşke demek istemem asla. Bu yüzden farklı müzik türleri dinlerim. Öykünme olur ama benzeşme asla. Bu benim tarafımdı, birde çalanların veya söyleyenlerin tarafından da bakmak lazım bu duruma. Çalanları değiştirme şansınız var elbette ama şarkı söyleyen tiyatrocuyu değiştirme şansınız sıfır. Buna da karar verecek olan yine yönetmendir ancak yönetmen bu şarkıyı kaldıralım diyebilir ki dediği zamanlara denk gelmişliğim vardır. Dedim ya bu iş komple bir iş, herkes en yüksek noktada buluşursa ödüllük oluyorsunuz. Müzisyenin katkısı da önemli, o duyguyu besteci olarak aktarırsanız müzisyen buna daha hızlı cevap verebiliyor. Bu anlattıklarım da belli bir yıl kaybını dolayısıyla tecrübeyi getiriyor.

K3	Enstrüman seçimleri oyunun ifadesi açısından çok önemlidir. Bazen karakterleri anlatan enstrümanlar ile, konuyu zamanı mekanı ve oyunun sahnelenme tarzını anlatan enstrümanları mix ederim.
K4	Sahne müziği besteciliğinde beni en çok çeken şey her oyunda bambaşka bir müzik, sound oluşturma şansı. Hiç tekdüze değil. 150 'ye yakın oyun bestelemişimdir. Her biri birbirinden başkadır. Zorunlu olarak başka olmak zorundadır.
K5	Daha önce sergilenen oyunların bestelerini yaparken, geriye dönüp başka bestecilerin eserlerini dinlememeye çalışıyorum. İstemeden de olsa etkilenmekten ya da ne yapılmış diye bakıp aklımın bir köşesine bana ait olmayan bir fikrin tohumunu ekmekten çok çekinirim. Referans almam gereken bir nokta yoksa, besteleme sürecimde hiç müzik dinlemiyorum. Eğer referans almak istediğim bir nokta olursa, hepimizin tanıdığı büyük bestecilerin eserlerine bakmayı tercih ediyorum (Stile göre, Mussorgksy, Ravel ya da Mozart gibi). O eserler ya zaten çok iyi bildiğim eserler oluyor, bilmiyorsam da beni etkilememesi için bir defadan daha fazla dinlememeye çalışıyorum. Yönetmenin özellikle istediği bir müzik tarzı ya da müzik varsa ve dinlememi istediye, aklındaki fikri özümsemek için yalnızca bir sefer dinliyorum. Kariyerim boyunca özgün olmaya, kendi bakış açımı yansıtmaya ve kendi müziğimi sunmaya özen gösterdim ve bu doğrultuda devam etmeye çalışıyorum.
K6	Daha önce sergilenmiş bir oyunun bestesini yaparken , bir önceki versiyonlardan etkilenmemeye çalışırım. Mümkünse tamamen bağımsız ve özgün olmasını hedeflerim . Tabi ki de eserin edebi sınırları içerisinde.

K7	Tiyatronun müzik kısmında bulunmanın bana en çok öğrettiği şey, bir şeyi yapıyorsak onu ne için ve neden yaptığımızı sorgulatmak olmuştur. Çünkü sahne sanatları, bir şeyi ne için, neden ve nasıl yapılmasını gerektiğini kendi içinde sorgular ve geliştirir.
----	---

2.2. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Katılımcıların tiyatro besteciliğine başlama serüvenleri nasıl bir görünüme sahiptir?

Araştırmanın ilk alt probleminde katılımcıların tiyatro besteciliğine başlama serüvenlerinin nasıl bir görünüme sahip olduğunun cevabı aranmıştır. Her birinin birbirinden farklı serüvenler içinde besteciliğe başladığı gözlemlenen katılımcıların cevapları üzerinde yapılan analize ilişkin bulgular aşağıda görüldüğü gibidir.

Katılımcıların Tiyatro müziği besteciliğine başlama serüvenleri incelendiğinde, devam eden müzik kariyerleri içinde tiyatro müziği ile yollarını kesiştiren birtakım karşılaşmaların etkili olduğu görülmektedir. Katılımcılardan bir bölümü lisans eğitimleri sürecinde başlamış oldukları görülmektedir. Bazı katılımcılar tiyatro bestecisi olma konusunda profesyonel oyunlarla başladıkları görülmektedir.

K1. Mimar Sinan (Güzel Sanatlar) Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda, henüz Lisans 3 öğrencisi iken başladım (Turan Oflazoğlu'nun "Gardiyan" adlı oyunu idi. Yönetmeni rahmetli Alev Sezer...).

Bazı katılımcıların ise tiyatro bestecisi olma yolculuklarının tesadüfi olarak nitelendirilebilecek olayların etkili olduğu görülmektedir.

K7. Konservatuvarda üniversite yıllarımda öğrenciyken tiyatro bölümünden bir kaç arkadaşım sene sonu şan sınavları için kendilerine eşlik etmemi istemişti. Sonrasında bütün tiyatro bölümünün şan sınavlarındaki parçalarına eşlik etmeye başladım ve o esnada müzikaller ile tanışmış oldum. Üniversite son sınıfta da Ankara Devlet Tiyatrosu'nda çalışmaya başladım, müzikal formu ile ilgili biraz kendimi geliştirdikten

sonra önce okulun tiyatro bölümünün oyunlarına, sonra da özel tiyatroların ve devlet tiyatrolarının bazı oyunlarına müzik bestelemeye başlamış oldum.

Müzik bestecisi olma serüvenine profesyonel hayatlarında adım atan katılımcılardan bir bölümünün bestecilik yanında koreografi ile de ilgilenmiş oldukları görülmektedir.

K2. Biz buna bestecilik diyelim, tiyatro olarak ayırmayalım, sadece tiyatroda belli başlı durumlar, konu içerikleri gibi sizi yönlendiren durumlar vardır. Ne zaman başladım? Erzurum devlet tiyatrosunda, 2003-2004 sezonunda yönetmenliğini Sadık Yağcı'nın yaptığı "Su Damlası ve Çocuk" oyunuyla müzik yapımcısı ve koreograf olarak başladım.

Bazı bestecilerin serüvenlerinin başlangıcında ise birtakım teşvik ve yönlendirmelerin etkili olduğu gözlenmektedir.

K3.Çok küçük yaşlarda piyano ile babamın da teşviki ile beste yapmaya başlamıştım. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında müzik direktörü olduğum yıllarda sevgili Haldun Dormen ile birlikte çalışıyorduk, Benden bir oyuna müzik yapmamı istedi, böylece ilk işlerimi yapmaya başladım. Daha sonraki yıllarda oyun müziği, müzikal, bale ve mim tiyatrosu için müzikler besteledim.

Tiyatro bestecisi olma serüvenine tiyatro müziklerini icra ederken aynı zamanda besteciliğe yönelmenin de gerçekleştiği görülmektedir. Tiyatro müziğinin icrası esnasında tiyatro ve müziğin etkileşimi üzerinde edinilen deneyimlerin besteci olma alanını beslediği görülmektedir.

K.4 Tiyatro müziğine 93-94 yıllarında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda başladım. Şehir Tiyatroları'nda çalarken bir yandan da amatör tiyatro topluluklarına bestecilik yapıyordum.

K.5 Tiyatro müziği yapmaya başlamadan önce, piyanist olarak tiyatro oyunlarında görev aldım. Müziğin oyuna olan katkısı nedir ve ne olmalıdır soruları üzerine düşünme ve icracı olarak sahnede bulunarak, sorularıma daha yakından cevap arama fırsatı buldum. Küçük yaştan beri beste yapıyor olmam, klasik müzik eğitimiyle büyümem ve ilk

oyunumu besteledikten önce de çeşitli belgesel müzikleri bestelemiş olmam da beni tiyatro müziği besteciliğine hazırladı.

K.6 Tiyatro müziği besteciliği kariyerime aktif olarak başladığım 2015 yılından bu güne 45'i aşkın oyun için müzik besteledim.

Katılımcıların bazılarının ise bestecilik serüvenlerinin müzikal ile başladığı görülmektedir.

K.7 Tiyatro müziği besteciliğine müzikal yazar olarak başladım. Önce müzikal projeleri ile ardında tiyatro ve film ve opera besteciliğine devam ettim.

Bu bağlamda incelendiğinde; araştırmanın birinci alt problemine yönelik 'tiyatro besteciliğine başlama durumu' yedi katılımcı üzerinden değerlendirilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre, bestekarların tiyatro müziği besteciliğine başlama deneyimleri belirli bir istek ya da eğilim doğrultusunda başlamamıştır.

Araştırmanın kavramsal bölümde de ele alındığı üzere, tiyatro oyunlarında müzik destekleyici ve güçlendirici bir dramaturji elemanı olarak görülmektedir. Yani, tiyatrodaki müzik önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, tiyatro sergilenmesinde müziğe her zaman ihtiyaç duyulmuştur.

Tiyatro oyunu ortaya konulurken, oyunu sergileyen yönetmen bir bestekara başvurmakta ya da bir müzisyenden oyun için beste yapmasını istemektedir. Bir bestecinin tiyatro oyunuyla buluşması bu şekilde gerçekleşir. Rastlantısal ya da bilinçli yapılan bu seçimler ile bestekarlar oyun için besteler yapmaya başlamıştır. Bestekarlar, zamanla oyun müziği yaparak eğitim sürecinde ya da eğitimi sonrasında bu deneyime sahip olmuşlardır.

Tiyatro oyun müziği besteleri yapan bestekarların, devlet tiyatroları, şehir tiyatroları ve özel tiyatrolarda edindikleri deneyimlerle ilerledikleri görülmüştür. Katılımcıların, bir şekilde yolları tiyatrodaki müzik yapmaya başlayarak ya da tiyatro oyunlarına katkı

sağlamak amaçlı başlayarak tiyatro oyun müziği besteleri yapmaya başladıkları araştırmanın birinci alt problemine yönelik bulgu olarak ortaya çıkmıştır.

2.3. Araştırmanın İkinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Katılımcıların bir tiyatro oyununa beste yaparken önceliklerinin ne olduğuna ilişkin yaklaşımları nelerdir?

Araştırmanın ikinci alt probleminde katılımcıların bir tiyatro oyununa beste yaparken önceliklerinin ne olduğuna ilişkin yaklaşımlarının nasıl olduğunun cevabı aranmıştır. Katılımcıların cevapları üzerinde yapılan analize ilişkin bulgular aşağıda görüldüğü gibidir.

Bestecilerin tiyatro oyunu bestelerken önceliklerinin bir tiyatro oyunun tüm bileşenlerini kapsayan bir ağırlığı dikkat çekmektedir. Tiyatro bestesinin ortaya çıkma sürecinde bestecilerin öncelikli olarak oyun metnini temele aldıkları görülmektedir.

K.2 Oyun tekstini ve dramaturgisini iyi bilmek gerekli. Dramaturg gibi çalışmayı seviyorum aslında. Ters bir şey olmasını istemem. Eleştiri güzel bir şeydir ama ben eleştirilme yaşımı aşalı çok oldu.

Hikâyenin yanında onun geçtiği zaman ve mekân bestecilerin öncelikleri arasında yer almaktadır. Hikâyenin geçtiği zaman ve mekânın bestenin oluşmasındaki tercihler üzerinde algoritmik bir belirleyici olarak işlev gördüğü katılımcıların ifadelerinden açıkça görülmektedir.

K.3 Öncelikle metinde anlatılanlar benim için çok önemlidir. Hikâyeyi müzikle ifade etmeyi düşünür ve hayal ederim. Hikâyenin geçtiği zaman ve mekân karakterler, oyunun tarzı ve hangi disiplinde yayıldığı da müzikleme konusunda önem kazanır.

K.4 Birçok önceliğim var ama sanırım önce sounda karar vermek bunların ilki. Şöyle ki, 1950 yıllarında Amerika'da geçen bir oyun ile Japonya'da geçen oyunun aynı olmasının imkânı yok. Doğal olarak sound değişiyor. Bundan sonra devreye enstrüman tercihleri geliyor. Underground bir oyunda elektronik soundlar, synthesizerlar, drum kitleri vb...

kullanabilirsiniz. Ama 1950 'lerde Amerika' da geçen bir oyunda daha orkestral soundlar, yaylılar, üflemeliler, orkestra vurmaları kullanmalısınız.

K.4. Bu iki öğeden sonra devreye Armoni giriyor. Doğu müziği ile batı müziği ciddi armonik bakış farklılıkları olan müzikler bence. Son olarak benim için en önemli olan şey, Zamanlama ve bunların ses, giriş çıkış ve yoğunluk ayarları ve bunların hepsinin reji ve oyuncunun performansı ile harmanı.

Bestecilerin ifade ettiği bir diğer öncelik yönetmenin zihin yapısı olduğu görülmektedir. Besteciler yönetmenin eser ile başarmak istediği şeyi müzik ile mümkün kılmayı besteleme sürecinde öncelikli olarak görmektedirler.

K.5 Önceliğim, tekstin (oyunun) aktarmak istediği hikâyeyi yönetmenin vizyonu ile birleştirerek en doğru müziği seyirciye sunabilmek. Amacım; müziğimin oyunun önüne geçmemesine dikkat ederek, hikâyeye, döneme ve rejisörün tasarımına katkıda bulunmak.

Yukarıda ifade edilen öncelikler yanında eserin yazarının kimliği ve eserin kaleme alınma yılı da bestecilerin öncelikleri arasındadır. Nitekim bu özellikler bestenin kimliğinin inşasında önemli yapı taşları olarak işlev görmektedirler.

K.1 Yazarın kimliği, dönem gereklilikleri vb. öncelikle. Yönetmenin düşünceleri ve tasarlanan yapıt üzerine, tüm ayrıntıları konuşmak için; müzikal anlayış, tek ya da olası daha fazla kullanılabilecek enstrümanların düzeni, uzun masa çalışmaları ve izlenilmesi gereken sayısız prova...

K.6 Tiyatro müziğini bestelerken önceliğim metin, dönem ve atmosferik unsurlar. Tiyatroyu bir film gibi görürüm her zaman...

K.7 Her müzik yazan kişinin az çok kendine ait bir tarzı vardır, tiyatro müziği yazarken ise öncelik oyunun hangi dönemde geçtiği ve yönetmenin müzik kullanımına dair düşüncelerini bestecinin kendi tarzıyla birleşmesidir.

Tiyatro bestecilerinin besteleme süreçlerindeki öncelikleri incelendiğinde tiyatro müziğinin işlevleri konusundaki yaklaşımlarının besteleme süreçleri üzerinde belirleyici olduğu gözlenmektedir. Örneğin tiyatro bestesinin oyuncuların performansı üzerinde bir katkı sağlayıcı olduğu konusundaki inanışlarının besteleme sürecinde oyuncuların performanslarına katkı sağlamayı da önceliklendirmelerinde etkili olduğu görülmektedir.

K.5 Tiyatro müziğinin oyuncuların performansı üzerindeki etkiyi çok önemsiyorum ve çalıştığım oyuncuların sanatlarını daha iyi icra etmeleri için de müziğimle onlara katkıda bulunmaya çalışıyorum.

Bestecilerin önceliklerinden bir diğeri ise esneklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcılardan birinin “tiyatro yaşayan bir sanat” açıklaması bu gerekliliği net olarak görünür kılmaktadır. Bir tiyatro oyunun hayata geçme sürecinde görülen değişikliklere cevap verebilecek bir esneklikte olmanın önemli olduğu görülmektedir.

K.5 Yıllar içinde geliştirdiğim teknik imkanlarım ve müzik birikimimle, her ihtiyaca bir cevap vermeye ve her duruma çözüm üretebilmeye odaklıyım. Karşılaşılabileceğim bütün senaryolara hazır olmak için çok çalıştığımı söylemeliyim ve bu durum işimizin en önemli parçası. Tiyatro yaşayan bir sanat, düzenli çalışmalısınız. Bir provada her şey değişebilir, müziğin süresi uzayabilir, kısalabilir, enstrümanlar eklenebilir ya da çıkarılabilir. Teknik olarak bunu ön görerek çalışmaya dikkat ediyor ve bütün değişikliklere, isteklere evet diyebileceğim şekilde bir plan dahilinde çalışıyorum. Bunun için de proje dosyanızın düzenli olması, yedekli olması ve en ufak bir aksaklığın bütün ekibi etkileyebileceğini unutmadan çalışmanız gerekir.

Araştırmanın ikinci alt problemi kapsamında elde edilen verilerin analizine göre, araştırmaya katılan bestecilerin çoğunluğunun beste yaparken önceliklerinin oyunun senaryosu – metni olduğu görülmüştür. Bunun yanında, hikayenin geçtiği dönem, oyunun atmosferi ve diğer dramaturji elemanlarıyla olan ilişkisinin müziği yönlendirdiği ve şekillendirdiği anlaşılmıştır.

Bir oyun müziğinin bestelenme sürecinde besteciye etkileyen bir çok dışsal faktörün olduğu ortaya çıkmıştır. Bunları yönlendiren yönetmenin oyun için oluşturduğu ortamın,

seçtiği oyuncuların müziğe ve müziğin etkisine katkı sağladığı söylenebilmektedir. Bir bestecinin besteleme sürecinde ve sonrasında bu etkenleri göz önünde bulundurarak müziğini en iyi şekilde seyirciye aktarmaya çalıştığı araştırma sonucunda elde edilmiştir.

Tiyatro oyun müziği bestesi yapan bestecilerin oyun müziği yaparken, oyun metninin, yönetmenin, oyuncu performanslarının, provaların, oyunun geçtiği dönem, sahne atmosferi ve diğer dramaturji elemanlarının besteciye etkilediği, şekillendirdiği ve yönlendirdiği ortaya çıkmıştır.

2.4. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular

Katılımcıların besteledikleri eserin müzik türünü, form ve güçlük seviyesini belirleme konusundaki yaklaşımları nasıldır?

Araştırmanın üçüncü alt probleminde katılımcıların besteledikleri eserin müzik türünü, form ve güçlük seviyesini belirleme konusundaki yaklaşımlarının nasıl olduğunun cevabı aranmıştır. Katılımcıların cevapları üzerinde yapılan analize ilişkin bulgular aşağıda görüldüğü gibidir.

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde, bestecilerin eserin müzik türü, form ve güçlük seviyesinin belirlenmesinde dikkat ettikleri noktalardan birinin yazarın ifadesini bastırmadan eseri taşımak olduğu görülmektedir.

K.1 Müzik türü belirlemek, eğer özel bir yönetmen düşüncesi yoksa; yabancılaştırma, başkalaştırma, dönem dışı görüşler vb. tamamen yazarın ve eserin ifadesini bastırmadan taşıyabilme ile ilgilidir.

Katılımcıların bu kapsamda önem verdikleri hususlardan bir diğeri ise kompozisyonel bilgi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bestecilerin ilgili eserin özelliklerini analiz etme konusunda yeterli bilgi ve deneyim sahibi olması gerekliliği ifade edilmektedir.

K.1 ...Dönem bilgileri, estetiğinden fiziksel şartlara değin; elbet öncesinde alınması gereken, tam olmanız gereken, kompozisyonel bilginizin ki bu “Armoni-Kontrpuan-Füg” gibi, olmazsa olmaz 3 sac ayağın, sizde, bilgi ve estetik olarak var olmasından başlar,

önemli hocalarla, yoğun bir bestecilik eğitimiyle devam eder. Pastiş (Pastiche) çalışması, bunların en önemlisidir. Bu kısmı uzun uzadıya anlatma isteğim, ihtiyacım, bu alanda eksik bilgilerin ve yanlışların, özellikle yönetmen tercihleriyle sık yaşanması. Dolayısıyla her besteci, doğal olarak bu bilgileri sahip olmuş olmalı ve her döneme dair eser yazabilme bilgisine ve yetisine sahip olmalıdır. Eserin formu, yazarın ve yönetmenin kendisinde saklıdır. Kendileri tarafından belirlenir ya da belirlenmiştir. Siz besteci olarak fikir beyan edip, eseri besleyecek önermelerde bulunursunuz sadece.

Bestecilerin eserin özelliklerinin gerektirdiği özellikler konusunda bilgi sahibi olması gerekliliği, yaratım aşamalarının gerektirebileceği olası ikna süreçleri için de gerekli görülmektedir.

K.1 Rejisörün fikirlerine saygı duyarak, eğer doğru olmayacağını düşündüğüm bir stile doğru gidiyorsak, bunu mutlaka belirtiyorum, ikna edemezsem de orta yolu bulmaya çalışıyorum. Bu kararları verirken de müzik tarihi bilgime ve tecrübeme güveniyorum.

Benzer biçimde bir tiyatro eserin bestelenmesinde eserin kendisinin sahip olduğu özelliklerin bestecinin zihninde bir algoritma gibi çalıştığı açıkça görülmektedir.

K.2 Yukarıda belirttiğim gibi dramaturgi çok önemli. Nerede, hangi zamanda, dili, komedimi, trajedimi gibi etkenler var. Bu durum sizi ister istemez belli bir beste noktasına getiriyor.

K.4 Bu önemli bir soru sahne müziğinde, bir tiyatro tekstine yaklaşımın zaten çok zor bir şey yapmaya çalışmak veya karmaşık bir müzik yazmaya çalışmak olmadığını düşünüyorum. Sahne öyle bir yer ki zaman farklı orada, çok insan dikkat etmez ama sahne zamanına, dönemine, kültürüne uygun formlar kullanmak gerekiyor. Tür ile ilgili görüşümü zaten bir önceki soruda anlattım.

K.5 Ürettiğim eserin müzik türüne; dönem, yer ya da oyunun stiline bakıp karar veriyorum. Bu nedenle bir tiyatro müziği bestecisi her stilde eser üretebilmeli. Zaman zaman çok ünlü bir yazarın dönemsel bir oyunu, modern ve yeni bir anlayışla sahneye

konabiliyor. Bu durumda da müzik türü konusunda yönetmen ve bestecinin ortak görüşü belirleyici oluyor.

Her ne kadar bir tiyatro eserin bestelenmesinde eserin kendisi bir besteleme süreci ile ilgili önemli bir bileşen olsa da yönetmenin sahnede ne başarmak istediğinin de kavranması besteleme sürecinin önemli bir bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

K.1 Eserlerdeki teknik ve estetik seviye ise, yine yazarın ilksel istekleriyle ve yönetmenin, sahnede ne görmek istediği ile alakalı olarak değişir. Daha yoğun bir şekilde işlenmesi gereken yerler de olabilir, tersi de. Ayrıca, başka katmanlarda da işitsel yoğunluklar olabilir. Sessizliği iyi kullanmak kaydıyla...

Aşağıdaki katılımcıların ifadeleri de metnin sahip olduğu özelliklerin katılımcının ifadesi ile “hikayenin kodları”nın besteleme sürecindeki tercihlerde belirleyici olduğunu göstermektedir.

K.1 Müzik türü seçimi tamamen bana bırakıldığında ise, tekstin gerektirdiği müzik stilinden sapmamaya çalışıyorum. Eğer metin tarihsel bir bilgi içermiyor ise, ya da yönetmen bu şekilde ilerlemeyi seçmemiş ise, hikâyenin kodları size hangi müzik türüne gitmeniz gerektiği konusunda ip uçları veriyor, ben de onları takip ediyorum.

Besteleme süreci kararlarında belirleyici olan bir diğer unsur ise müziğin hangi koşullar altında ve kimler tarafından icra edileceği olduğu görülmektedir.

K.5 Form ve güçlük seviyesine gelecek olursak, eğer oyun müzikleri stüdyo kaydı ile tamamen benim kontrolümde ise, kendimi özgür hissediyor ve icracının yeterliliğini düşünmeden müzik yazabiliyorum. Stüdyoda istediğim gibi programlama yapabiliyor ya da kendi seçtiğim üst düzey icracılarla çalışabiliyorum. Oyun müziğini canlı orkestra icra edecekse, müziğimin virtüöziteden uzak, sade ancak etkili olmasına dikkat ediyorum. Çoğu zaman orkestradaki sanatçı arkadaşlarımızı seçme şansımız olmuyor ve üst düzey icracılara yönelik bir eser yazdığınızda ve bu eser doğru icra edilemediğinde ortaya istenmeyen sonuçlar çıkabiliyor ve kötü bir müzik ürettiğiniz düşünülebilir. Oyuna katkı sunmaktan çıkıp, kaliteyi aşağı çekiyor. Çalışacağınız müzisyenleri seçme şansınız

olsa bile, oyunun ilk sezonunda kurulan orkestra, ikinci sezon tamamen değişebiliyor. Bu nedenle stil özelliklerini barındıran ancak daha yalın bir müzikal dil ile bestelenmiş eserler üretmeye dikkat ediyorum. İyi müzik her zaman karışık ya da zor olmak zorunda değildir, besteci her şartta çalışabilmeli ve her koşulda oyun için doğru müziği üretebilmelidir. Bu senaryoda, basitliğe kaçmayan bir yalınlığı tercih ediyorum.

Katılımcıların bu kapsamdaki ifadeleri genel olarak incelendiğinde besteciliğin karar alma süreçlerinin bilgi temelinde ilerleyen, sınırları pek çok bileşen tarafından belirlenen bir süreç olduğu görölmektedir.

K.7 Müzik yazmaya başlamadan önce oyunun dönemi baz alınıp, dram ya da komedi olmasına göre bir form şekilleniyor ilk başta aklımda. Önemli olan oynanan sahneye hizmet edecek bir doneyi bulabilmektir. Zor ya da kolay olmasından daha çok matematiksel bir ilerleyiş benim açımdan.

Tiyatro besteciliğinin her ne kadar matematiksel bir ilerleyiş gösterdiği ifade edilse de bu sürecin yaratıcılık gerektiren bir iş olduğunun da altını çizmek önemlidir.

K.2 ... Tabi ki herkes beste yapamaz o ayrı bir durum. Beste Allah vergisi bir durumdur ki şükürler olsun yapabiliyorum.

Araştırmanın üçüncü alt problemine yönelik bulgulara bakıldığında; tiyatro oyun müziklerine üretilen eserlerin güçlük seviyesi ve formunu belirlemede metnin, yönetmenin ve oyunun geçtiği dönemin etkili olduğu görölmüştür. En önemlisi, beste yapmak için gerekli olan bilgi ve yeteneğe sahip olmak gerekmektedir. Bir oyun beste yapılırken, bestecilerin bazılarının oyun metni ya da hikayenin akışına uygun, özgün ve karmaşadan uzak bir yol tercih ettiği anlaşılmıştır.

Bulgulara bakıldığında, yine oyunun türü (komedi, dram gibi) de besteleme sürecinde kullanılacak müzik türünü etkilemektedir. Bunun yanında, katılımcıların ortak kanısı doğrultusunda müziği en belirleyici faktörün yönetmenin ne istediği ve oyunu nasıl yönlendirdiği ile ilgili olduğu ortaya konmuştur.

Araştırmaya katılan bestecilerin, beste yaparken oyunun geçtiği dönem, metin, yönetmenin oluşturduğu ambiyans gibi faktörlere göre form şekillendirdikleri görülmüştür. Bir tiyatro oyunu için bestelenen müziğin oyuna en doğru şekilde uyum sağlaması gerektiği tespit edilmiştir.

2.5. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular

Katılımcıların bir tiyatro oyununda müziğin katkısına ilişkin yaklaşımları nelerdir?

Araştırmanın dördüncü alt problemde katılımcıların bir tiyatro oyununda müziğin katkısına ilişkin yaklaşımlarının nasıl olduğunun cevabı aranmıştır. Katılımcıların cevapları üzerinde yapılan analize ilişkin bulgular aşağıda görüldüğü gibidir.

Katılımcıların tamamı müziğin tiyatro oyununda vazgeçilmez olduğunu ifade etmektedirler. Öncelikli olarak anlamı güçlendirmek kadar oyuncular üzerinde de üstlendiği işlevler dile getirilmektedir. Bunlardan biri de oyuncuların oyunun içinde kalmasını sağlamak olmaktadır.

K.1 Sorulduğuna göre, tercihen müzikli bir oyundan bahsediyoruz. Ölçülü olarak kullanılan müzik, bir oyunun vazgeçilmezi olur elbet. Zaman zaman anlamı güçlendirir, karakterlerin oyuna girmesini ya da oyunun içinde kalmasını da kolaylaştırabilir. En zoru da böyle bir soruya; böylesi sorulara, sadece birkaç satırla yanıt vermek, verebilmek...

Müziğin oyunun gücünü artırma işlevini dile getirilmesinin yanında müzik kostüm, dekor, ışık ve oyunculuk ile birlikte yardımcı bir unsur olarak dile getirilmektedir.

K.2 Müzik tek başına en büyük sanattır zaten. Tiyatro olmadan da dinlenir, film seyretmeden de dinlenir. Müziğin böyle bir gücü var. Eğer doğru temayı yakalarsanız oyunu en az %30-40 arttırır. Hele bir de diğer unsurlardan olan kostüm, dekor, ışık ve oyunculuk, yani rejisi de güzel olursa, oyun zaten sükse yapar.

K.7 Sahne sanatlarının canlı performanslarındaki en büyük dinamikleri müzik, ışık ve dekor oluşturmaktadır ve hepsinin etkisi birbirine bağlıdır.

Müziğin işlevini oyunun vermek istediği mesajın izleyiciye dokunmasını sağlamak olarak gören katılımcılar da bulunmaktadır. Bu yönüyle tiyatro bestesinin tiyatro eserinin kavrayışı üzerindeki işlevine dikkat çekilmektedir.

K.3 Müziğin katkısı oyunu hissetmek, oyunu anlamak, derine ve oyunun duygusuna vakıf olmak açısından hem fikre hem de kalbe dokunan bir büyüdür diyelim.

K.5 Tiyatro müziği, yerinde ve etkili kullanıldığında, oyunun bütününe sayısız katkıları olan bir unsur. Doğru müzik ile bir sahneyi çok daha anlaşılır hale getirebilir, tekste ve hikayeye katkıda bulunabilirsiniz. Müzik, tekstin vurgulanması istenen bölümlerinde, seyircinin verilen mesajı daha güçlü hissetmesine dair kilit bir rol oynuyor. Tiyatro müziği, seyirciyi oyunun içine çeken, dönemsel ve tarihsel verileri işleyen, duygusal etkiyi artıran ve anlam bütünlüğüne en önemli işitsel katkıyı sunan sihirli bir güç.

Tiyatro müziğinin sahip olduğu güç karşı uçta oyunun önüne geçme ve / veya oyunun değerini düşürme tehlikesini de gündeme getirmektedir.

K.4 Müzik sihirli bir şey, sahne soğukken, ışık tasarımı yapılmamışken çalan müzik ile, Işık yapıldıktan sonraki oyuncu, müzik, dekor ile birleşme etkisi bambaşka. Hatta öyle ki, çok başarılı olmayan oyuncular ile çok iyi müzikle enteresan şeyler yaratabilirsiniz. Biraz da tehlikeli tabi, iyi yazılmış ama tiyatro oyununda tekstin, oyuncunun önüne gereksiz zamanda geçen müzik yazımı sonunda tiyatro oyununu berbat bir hale getirebilir.

K.5 Tiyatro müziği yalnızca seyirciye değil, oyuncuya ve yönetmene de katkı sunan bir olgu. Yanlış bir müzik seçimi ile bunun tam tersi de mümkün. Burada tecrübe ve yetenek çok önemli.

Tiyatro müziğinin en dikkat çeken işlevi kuşkusuz, müziğin duygular üzerinde sahip olduğu etkidir.

K.6 Tiyatro müziğinin oyuna katkısı tartışılmaz. En önemli unsurlardan biri . Duygu , durum destekleyici ve betimleyici bir etken

K.7 Müzik tek başına bile bütün duygulara yön verebilirken tiyatrodaki müzik sahnenin en sürükleyici etkenlerindendir.

Bestecilerin verdiği cevaplara göre, beste yapmak yani başlı başına bir müzik oluşturmak özgün bir iştir. Müzik, kendi başına bir disiplin olarak tiyatro içerisinde kullanıldığında oyunu güçlendirmektedir. Bu açıdan bakıldığında beste; tiyatro oyununu güçlendirmeye ve zenginleştirmeye yönelik bir destekleyici elemandır.

Araştırmanın dördüncü alt problemi incelendiğinde, müziğin oyuna katkısının olduğu katılımcıların ortak kanaati olarak belirtilmiştir. Müziğin, bir tiyatro oyunu içerisinde duygu geçişleri ve aktarımında etkili bir faktör olmasının yanında; diğer bileşenlerle metni destekleyen yapısı vurgulanmıştır.

Müzikli oyunların tercih edildiği, hatta tiyatro oyunlarında müziğin vazgeçilmez bir etken olduğu görülmektedir. Doğru müziğin tiyatro oyun metnini güçlendirdiği ve desteklediği, yanlış bir müzik ile de oyunun etkisinin azalacağı araştırmanın bulguları kapsamında söylenebilmektedir.

Müziğin, metne ve hikayeye katkısının yanında dekor, kostüm, ışık gibi diğer dramaturji elemanlarıyla olan ilişkisi önem arz etmektedir. Tiyatro oyununun geçtiği döneme, metnin yapısına ait duygusal geçişler ve vurgular müziğin katkılarından en ön plana çıkanlardır.

2.6. Araştırmanın Beşinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken bölgesel ve yöresel farklılıkların tiyatro besteciliğine yansımalarına ilişkin yaklaşımları nasıldır?

Araştırmanın beşinci alt probleminde katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken bölgesel ve yöresel farklılıkların tiyatro besteciliğine yansımalarına ilişkin yaklaşımlarının nasıl olduğunun cevabı aranmıştır. Katılımcıların cevapları üzerinde yapılan analize ilişkin bulgular aşağıda görüldüğü gibidir.

Bir tiyatro bestesinin oluşturulmasında, bölgesel ve yöresel farklılıklar olarak ifade edilen olgunun üslup sorunu olarak ele alındığı ifade edilmektedir. Sözü edilen bölgesel ve yöresel farklılıklar eserin üretim sürecinin üslubunu belirleyen bir yapı olarak ele alınmaktadır. Bir bestecinin eserinin her türlü adımını belirleyen bu yapının yazar ve besteci ile birlikte çalışılması gerektiği vurgulanmaktadır.

K.1 Yazarın, yaşadığı coğrafik kültürün, doğal olarak, yazmasında, üretmesinde çok önemli olduğunu söyleyebiliriz. Buna yazamaması da dahil olmak üzere. Yani Bestecinin kendi ya da oyun yönetmeniyle masa başı çalışması yaptığında, belki de en fazla dikkat etmesi gereken, tam da buradaki üslup anlayışıdır. Benim anlayışıma göre, yazarın rengi, müziğinizin de rengi olmalıdır, her ayrıntısıyla...

Tiyatro bestesini yaparken ifade edilen bölgesel ve yöresel farklılıkların dramaturji olarak ifade edilmektedir. Bu adeta tiyatro bestesi ile ilgili alınan kararların tamamı üzerinde belirleyici olduğu katılımcı tarafından açıkça ifade edilmiş olduğu görülmektedir. Dramaturji aynı zamanda tiyatro bestesinin bir değerlendirme ölçütü olarak işlediği de ikincil bir işlev olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğru ya da yanlış olarak bir tiyatro eserinin değerlendirilmesinin sağlayacak ölçütleri ortaya koyduğu da katılımcının yorumlamaları temelinde görülmektedir.

K.2 Oyun tekstini ve dramaturjisini iyi bilmek gerekli. Dramaturg gibi çalışmayı seviyorum aslında. Ters bir şey olmasını istemem. Eleştiri güzel bir şeydir ama ben eleştirilme yaşımı aşalı çok oldu.

Eserin bölgesel ve yöresel özelliklerinin tiyatro bestesinin her türlü bileşenine ilişkin gerçekleştirilecek olan seçimlerde rasyonel ölçütler sunduğu aşağıdaki katılımcının ifadelerinden net olarak görülmektedir. Bu durum tekrar tiyatro besteciliğinin yazarla işbirliği ve yazarın eserinin bağlamının çok yönlü bileşenlerine yönelik bilgi sahibi olmanın önemli bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gereklilikler iletişim becerileri kadar bir tiyatro eserinin bağlamsal bileşenlerinin gerekliliklerinin işaret ettiği müzik tarihi, sosyolojisi, psikolojisi yanında eserin geçtiği zamanın özelliklerine ilişkin geniş bir disiplin alanına yayılan bir donanım sahibi olmaya işaret ettiği görülmektedir.

K.3 Evet, şüphesiz..... oyunun geçtiği yöre o yörenin karakterleri üzerinde etkili olduğu için rasyonel bir bakış açısı ile karakteri anlamak ve anlatabilmek açısından, seyirciye sunum konusunda önemlidir. Bir Anadolu kasabasında kış mevsiminde geçen bir oyunu blues ya da Akdeniz ezgileri ile anlatamazsınız.

Katılımcının açıklamaları incelendiğinde, müziğin dilinin tiyatro eserinin tarihine, koşullarına dayalı olarak yapılandığını göstermektedir. Tiyatro müziğinin parçaları olan sound, enstrüman tercihleri, armoninin tiyatro eserinin geçtiği tarih ve coğrafyanın belirleyiciliği ön plana çıkmaktadır.

K.4 Şöyle ki, 1950 yıllarında Amerika'da geçen bir oyun ile, Japonya'da geçen oyunun aynı olmasının imkânı yok. Doğal olarak sound değişiyor. Bundan sonra devreye enstrüman tercihleri geliyor. Underground bir oyunda elektronik soundlar, synthesizerlar, drum kitleri vb... kullanabilirsiniz. Ama 1950'lerde Amerika'da geçen bir oyunda daha orkestral soundlar, yaylılar, üflemeliler, orkestra vurmaları kullanmalısınız. Bu iki öğeden sonra devreye Armoni giriyor. Doğu müziği ile batı müziği ciddi armonik bakış farklılıkları olan müzikler bence. Son olarak benim için en önemli olan şey... Zamanlama ve bunların ses, giriş çıkış ve yoğunluk ayarları ve bunların hepsinin reji ve oyuncunun performansı ile harmanı.

Diğer bir katılımcı ise tiyatro eserinin tarihi ve kültürel koşullarını bir tiyatro bestesinin kimliğini oluşturduğuna işaret etmektedir. Söz konusu kimliği besteye hakkıyla yansıtabilmek için de bestecinin ileri düzeyde bilinç ve farkındalık sahibi olması gerekmektedir. Aksi halde aşağıdaki katılımcının ifadesi ortaya çıkacak olan ürünün bir taklit olacağı yönündedir.

K.5 Bölgesel ve yöresel farklılıklar çok önemli bir unsur. Örneğin; İrlanda'da geçen bir oyuna müzik yaparken İrlanda yerel müziğini bilmeniz gerekiyor. Oyun Fransa'da geçiyorsa ya da Fransa ile ilgili bir hikâye anlatıyorsa, bunu nasıl müzikal olarak ifade edeceğiniz hayati önem taşıyor. Yerli ve tarihsel bir oyuna müzik yaparken, dönemi, dönem enstrümanlarını ve onları nasıl kullanabileceğinizi de bilmelisiniz. Müzik tarihi, orkestrasyon, form bilgisi ve çeşitli dönem armonileriyle ilgili iyi bir donanıma sahip olmanız, çeşitli stillerde üretilmiş müziklere açık olmanız ve kendinizi güncel tutmanız

gerekiyor. Bestelediğiniz müzik iyi bir taklit olmamalı, müziğinizi bestelerken gereken kimliğe bürünmeli ve stilin aslı kadar gerçekçi, özgün bir iş çıkarmalısınız. Daha net ifade etmem gerekirse; eğer İngiliz müziği yazıyorsanız, besteleme sürecinde o role bürünüp İngiliz olmalısınız. Bu hususta oyuncularla paralellik gösteriyoruz.

Katılımcı 6 da benzer biçimde bir tiyatro bestecisinin çok boyutlu bir gelişime sahip olmaları gerekliliğine işaret etmektedir.

K.6 Tiyatro müziğindeki bölgesel ya da yöresel farklılıklar kesinlikle metin ve eserin koyulduğu rejî, dönem ile değişiklik göstermelidir. Tiyatro besteciliği için bestecinin birden fazla disipline sahip olması, sahip değilse de öğrenmesi gerekir.

Tiyatro bestecisinin bir tiyatro eserinin kimliğini idrak edecek ve bunu müzik eserini var edebilecek donanıma sahip olmasının yanında, iletişim de çok önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

K.7 Oyunun hangi dönemde geçiyor olması bu konudaki en büyük etken, yönetmen eğer yöresel tınılar isterse o yörenin enstrümanlarına yöneliyoruz, eğer daha müzikal tarzı bir ton isterse de klasik orkestra mantığında enstrümanlar kullanıyoruz.

Araştırmanın beşinci alt problemine bakıldığında, beste yaparken bölgesel ve yöresel farklılıklardan etkilenme düzeyi iki farklı bağlamda ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisi ve en etkili, oyun metnini yazan yazarın içerisinde yaşadığı dönem ve yer olarak belirtilmiştir. Bu durum, yazar üzerinden oyun metnine olan yansıması ile değerlendirilerek; oyunun geçtiği yer ve döneme ait bölgesel ve kültürel özelliklerin bilinmesi o oyuna beste yapabilmek için çok önemli bir kriter olarak belirtilmiştir. Bu etkenlerden ikincisi ise yönetmenin oyunu ele alış biçimi ile ilgili olarak belirmiştir. Yönetmen, tiyatro oyunu sergilediği yere ve döneme göre metne sadık bir biçimde oyun ortaya koymaktadır. Bu oyunun metni hangi dönemde ve hangi bölgede yazılırsa yazılsın, sahnelendiği ortamda etki uyandırmak için yönetmenin elinde şekillenmektedir. Bu şekillenme durumu, metnin ve oyunun değiştirilmesi üzerinden gerçekleştirilemediği için dramaturji çalışmaları üzerinden yansıtılabilmektedir. Yönetmen, oyunun geçtiği döneme

ve yöreye göre bir üslup belirleyerek ilerlemekte, rejii ve oyun ekibini bu üslup doğrultusunda yönlendirmektedir.

Buna ek olarak araştırmanın bulguları üzerinden değerlendirildiğinde, bir oyun metni üzerinden beste üretmenin iyi bir araştırmacı olmayı da beraberinde gerektirmekte olduğu görülmüştür. Oyunu iyi analiz edebilmek ve anlamak, oyunun geçtiği döneme ve dönemin özelliklerine dair müzik oluşturabilmek tiyatro oyun müziği bestecisinin sahip olması gereken bir özellik olarak belirtilmiştir. Ayrıca, enstrüman seçimleri de bölgesel ve yöresel farklılıklar bağlamında ele alınmıştır. Tiyatro oyun metninin Batı kökenli olması veya Doğu kökenli olması müziği ele alış biçiminde önemli farklılıklar yaratmaktadır. Müzik açısından, bu iki kökenin çok farklı enstrümantal ve ezgisel değişiklikleri oyunun bölgesel ve yöresel farklılıkları olarak açıklanmıştır.

2.7. Araştırmanın Altıncı Alt Problemine İlişkin Bulgular

Katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken tiyatro ekibiyle (yönetmen, oyuncular, sahne, ses, ışık) nasıl bir etkileşimde bulunduğuna ilişkin yaklaşımları nasıldır?

Araştırmanın altıncı alt probleminde katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken tiyatro ekibiyle (yönetmen, oyuncular, sahne, ses, ışık) nasıl bir etkileşimde bulunduğuna ilişkin yaklaşımlarının nasıl olduğunun cevabı aranmıştır. Katılımcıların cevapları üzerinde yapılan analize ilişkin bulgular aşağıda görüldüğü gibidir.

Bir tiyatro bestecisinin üretim sürecinde en fazla etkileşimde olduğu kişinin yönetmen olduğu görülmektedir. Bunun yanında diğer unsurlar daha çok yardım birimler olarak hizmet etmekte olduğu dile getirilmektedir. Bestecilerin bu kapsamdaki ifadelerine yakından bakıldığında besteleme işinin değişken doğası oldukça görünür olmaktadır. Bir tiyatro eserinin ortaya çıkmasındaki devingen süreç içinde görünür olan durum ve koşullar bestenin yapısında da değişime kaçınılmaz olarak neden olmaktadır.

K1. Besteleme aşamasına gelmeden, oyunun yönetmeni ile fazlasıyla mesai yapmanız gerekmekte ve oyuncu kadrosu ile tanışmanız, yazarın karakterleriyle örtüşecek olan kişilerle zaman geçirmeniz, provalar ve yazım aşamasından önceki olmazsa olmazlardandır bana göre. Müziğimizin akışı dahi değişebilir. Sahne ve ışık, size en fazla

Çalışma azmini, kolaylığını veren unsurdur sanırım. Kokular ve renkler, belki bir çıtırtı, bir esinti, bir kapı ya da perde sesi, ışık düğmelerinin ya da kendilerinin çıkardıkları usulca sesler...

Bir tiyatro eserinin bestelenme sürecinde en fazla etkileşim halinde bulunan kişinin yönetmen oluşu katılımcılardan biri tarafından yönetmenin rüyasının gerçekleştiricisi olma rol tanımıyla da görünür olmaktadır. Bunun yanında bir tiyatro bestesinin işbirlikli bir sürecin eseri olduğu da katılımcıların ifadelerinden anlaşılmaktadır.

K2. Kurmay kadrosu dediğimiz, yönetmen, ışık dekoratörü, kostüm kreatörü, koreograf, dekoratör, makyöz, besteci kopukluk yaşanması istenmiyorsa her zaman beraber çalışırlar. Buradaki en önemli kişi elbette yönetmendir. Çünkü oyun onun hayalidir ve onun hayalini bu kurmaylara iyi anlatması gerekir. Müzikçinin yönetmenin dışında koreograflarla da sıkı çalışıyor olması gerekmekte. Netice de bilinmeyen bir ezgiye koreograf dans yapacaktır. Yani yönetmen ne isterse oyun o şekilde ortaya çıkar.

Tiyatro bestesinin üretim sürecinin devingen ve işbirlikli sürecinin vazgeçilmez parçası olarak birlikte gerçekleştirilen toplantılar besteleme sürecinde dikkat çekmektedir. Bu toplantılarda her birinin bir bütünü ki o da yönetmenin hayali olarak da ifade edilmektedir, var eden ve farklı işlevleri yerine getiren unsurlar olarak hareket ettikleri katılımcıların ifadelerinden anlaşılmaktadır.

K3. Uzun toplantılar yaparız. Yönetmenin fikirleri dekor kostüm renkler müzik danslar hep aynı amaca hizmet etmelidir, ama tekrara düşmeden birbirini tamamlayan ve birbirlerini geliştirebilen versiyonlar şeklinde düşünebilirsiniz

Katılımcıların ifadelerine dayalı olarak tiyatro besteciliğine ilişkin anlaşılan önemli konulardan bir diğeri de tiyatronun gerçekleşeceği sahnenin atmosferinin bizzat besteci tarafından solunmasının gerekliliğidir. Bu da bestecilikte diğeri cevaplarda da önemine fazlaca değinilen metnin özelliklerinin yanında bir diğeri önemli unsur görünür olmuştur. O da metnin sahnelenmesi ve burada oluşturulan ortamdır.

K4. Bu besteciye göre değişiyor. Bazı besteciler var, oyunun herhangi bir provasını görmeden bile besteliyorlar. Ben gerçekte bir oyunun en azından 10-15 gün provasında bulunan, sahneleri izleyip not alan, Işık, dekor, kostümcü ile konuşup bir tarz birliğinde olan bestecinin başarılı olacağını düşünüyorum. Tiyatroda yönetmen tarafından baktığımız zaman, yönetmen tiyatrosunda yönetmen atmosferi kuruyor. Onun istediğı atmosfere yönelik müzik yazmanız gerekiyor. Ama daha özgür tiyatro biçimleri de var, oralarda bir birleşme, beraber ortaya çıkarma var.

Katılımcının açıklamaları dikkatle incelediğinde tiyatro bestesinin ortaya çıkma sürecinde bütün birimler aynı amaca hizmet eden unsurlar olarak hareket ettiği anlaşılmaktadır. Ancak burada önemli olan nokta unsurların birbirilerini doğru anlamalarına imkân verecek olan iletişimin sağlanmasıdır. Sürekli olarak yeniden inşa edilen anlamın birimin diğer unsurları tarafından doğru şekilde anlaşılması ve güncellenmesi konusunda birimler arasında iletişim süreci önemli bir işlev üstlenmektedir. Anlamın inşası, paylaşımı ve güncellenmesi birimlerarası iletişim yoluyla gerçekleştirilmektedir.

K5. İlk önce metni okuyup yönetmenle bir toplantı yapıyorum. Daha sonra okuma provaları sürecinde oyuncularını tanıma ve onlarla iletişim kurma fırsatım oluyor. Yönetmenin bakış açısı, ses, ışık, kostüm ve dekor tasarımcılarıyla beni zaten aynı yerde buluşturuyor. Ortaya çıkacak olan işin nasıl olması gerektiğini yönetmenden dinliyorum, kendi önerilerimi iletiyorum. Öncelikle ortaya bir müzikal konsept çıkıyor, daha sonra eserlerin yaklaşık süresine ve yaklaşık tarzına birlikte karar veriyoruz. Bu doğrultuda enstrüman seçimlerine ve ses (duyuş) konseptine karar veriyorum ki oyun müzikleri içerisinde bütünlüğü yakalayabileyim. Yönetmenden sonra en çok birlikte ilerlediğim tasarımcı ise (oyuna dahilse) koreograf oluyor. Tempo ve stil konusunda fikirlerini dinliyorum ve görüş alışverişinde bulunuyorum. Genelde ışık tasarımcıları sizin müziğinizin sekanslarına göre çalışıyor. Dekor ve kostüm tasarımcıları ile zaten yönetmenin bakış açısında buluşmuş oluyoruz, onlarla aramızdaki fikir birliğini rejisör sağlıyor. Özen gösterdiğim bir başka konu ise bestelediğim bütün müziklerin aynı oyuna ait olduğunu hissettirebilmek. Rastgele seçilmiş parçalar değil, aynı konsept içerisinde kalarak yönetmen ile belirlediğimiz şablonu ve kendi yarattığım müzikal tasarımı korumaya çalışıyorum. Bu doğrultuda kullandığım enstrümanlardan tutun, miks ve

mastering aşamasında verdiğim kararlara kadar yarattığım şemanın içerisinde kalmaya çalışıyorum. Duyuş bütünlüğü profesyonel bir iş ve doğru sonuç için çok önemli. Açıklamak istediğim olgu, yabancı müzik literatüründe ‘Sonic Image’ olarak geçiyor ve birden fazla eserin aynı amaca hizmet etmesi ve ortaya iyi bir müzik prodüksiyonu çıkması için olmazsa olmaz... Seyirci, müziğinizi dinlerken kendisini oyunun geçtiği şehirde, mekânda, daha önemlisi baştan sona müzikal duyuş (hissiyat) olarak aynı oyun içerisinde hissedebilmeli.

Eğer bir tematik bütünlük yakalayacaksam, ana temanın varyasyonlarını bestelemeyi ve o temaları belli belirsiz, değiştirilmiş ya da farklı bir yaklaşımla da olsa her parçanın içinde kullanmayı benimsiyorum. Her karakter için ayrı bir ezgi besteleyeceksem de daha önce de anlattığım gibi bunu belli bir ses konseptinin içinde kalarak yapıyorum.

İletişimin tiyatro bestesinin ortaya çıkışındaki işlev diğer katılımcı tarafından da doğrulanmaktadır.

K6. Tiyatro müziği bestelerken, önce yönetmenin ardından oyuncu, ışıkçı, kostüm tasarımcı vs nin isteklerine ve fikirlerine çok önem verilmeli. Koyulan eserde müziğin diğer unsurlarla aynı paralellikte ve homojenliğinde olması gereklidir.

Tiyatro eserinde tüm çabanın esasında

K7. Aslında tek etken vardır o da yönetmen.

Araştırmanın altıncı alt problemi doğrultusunda bir tiyatro oyun müziğinin ortaya çıkmasının ekip işi olduğu belirtilmiştir. Bu ekip çalışmasında en önemli etkenin yönetmenin bakış açısı olduğu da bundan önceki verilerle birlikte değerlendirildiğinde ortaya çıkmaktadır. Bu noktada tiyatroya oyun müziği bestelemeye yönetmenli iyi bir etkileşim kurabilmek, oyunu iyi anlayabilmek ve çözümleyebilmek, oyunun diğer yardımcı elemanlarının (ses, ışık, kostüm vb.) oluşturucuları ile iyi bir ilişki kurabilmek, oyuncularını ve icracılarını tanıyabilmek bu denklemin parçalarının tamamlanmasında etkili görülmektedir.

Bu doğrultuda, bir tiyatro müziğinin bestelenmesinde tiyatro ekibiyle etkileşimin gerekliliği katılımcıların ortak kanaati olarak ortaya konmaktadır. Bu noktada, yönetmenin yürüttüğü etkin görevin yönlendirici ve şekillendirici bir rol olarak betimlendiği de söylenebilmektedir. Araştırmaya katılan bestekarların görüşlerine göre, bir oyun besteleme sürecinde oyunu tanımadan da bir beste oluşturulabileceği fakat oyunu tam olarak çözümleyerek ve ekiple etkileşim halinde gerçekleştirilen bir beste kadar etkili olamayacağı belirtilmektedir.

2.8. Araştırmanın Yedinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken enstrüman seçimlerine ilişkin yaklaşımları nasıldır?

Araştırmanın yedinci alt problemünde katılımcıların bir tiyatro müziği bestelerken enstrüman seçimlerine ilişkin yaklaşımlarının nasıl olduğunun cevabı aranmıştır. Katılımcıların cevapları üzerinde yapılan analize ilişkin bulgular aşağıda görüldüğü gibidir.

Bir tiyatro eserinde enstrüman seçimine ilişkin katılımcıların yorumları incelendiğinde, enstrüman seçiminde yazar, yönetmen ve besteci arasındaki iletişim sonrasında karar verileceğine ilişkin görüşlerle karşılaşmaktadır. Burada besteciliğin diğer bölümlerinde de görüldüğü gibi yönetmenin zihninde yaratmak istediği dünyanın iletişim yoluyla tam olarak anlamlandırılması gerekmektedir.

K1. Enstrüman ya da daha kalabalık gruplar için eser yazmanızın tasarrufu; canlı ya da kayıtlı seslerle icra edilecek olan müziğiniz, yine yazar-yönetmen-besteci üçlemesi arasında karara bağlanabilecek bir unsurdur. Yazarın yaşamıyor olması bunu değiştirmez. Yönetmenin özel istekleri, yaşatmak, vermek istediği oyun atmosferindeki tercihleri, sizin seçimlerinizi yönlendirir, değiştirebilir. Oyunun sergilendiği bölge, seyirciyi ilgilendirir, besteciyi hiç değil...

Enstrümanlar eserin taşıdığı özellikleri yansıtmada konusunda önemli bir unsur olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu açıdan tiyatro bestesinin oluşturulmasında bestekarlar

enstrümanların söz konusu özellikleri belirleyici olmaktadır. Ancak öte yandan yine de son karar yönetmen tarafından belirlendiği de görülmektedir.

K2. Dramaturgi demiştim, mesela hangi zamanda, nerede? Sorularının cevapları ezgilerde, çalgılarda saklıdır. Tabi ki yönetmenin isteği yine her durumu etkileyebilir. Benim canım klarnet koymak ister, yönetmen hayır burada klarnet yerine trompet istiyorum diyebilir. (Tabi ki müzikten anlamak kaydı ile) eğer besteci uygun görürse ki zaten yönetmen de müzik işlerine çok karışmaz mesleği gereği. Yönetmen sadece bu duygu bana geçmedi diyebilir. Besteci tekrar başka bir melodi deneyebilir.

Oyunun bestelenmesi sürecinde tercih edilecek olan enstrümanlara karar verme konusunda oyunun gösterime gireceği bölge etkili olsa da ondan daha da önemli olanın tiyatro metninin sahip olduğu özelliklerin belirleyici olduğu görülmektedir.

K3. Oyunun sergilendiği bölgeden çok, oyunun gerektirdiği enstrümanları kompozisyonuma dahil ediyorum. Eğer oyun ve sergilenecek olan bölge paralellik gösteriyorsa, az da olsa buna dikkat etmiyorum değilim. (Örneğin Kayseri’de sahneye konan Can Yücel Uyarlaması ile William Shakespeare’in Bahar Noktası gibi). Ancak tamamen batı normlarıyla oynanan bir Tolstoy oyunu doğu bölgelerimizde sahnelenecekse sırf seyirciye daha yakın gelsin diye, oyunu bozacak yerel enstrümanlar eklemiyorum.

Benzer biçimde diğer katılımcı da benzer bir biçimde oyunun sahneleneceği bölgenin özelliklerinin tiyatro besteleme süreci üzerinde belirleyici olmadığını ifade etmektedir.

K6. Enstrüman seçiminde karakterler ve koyulan rejinin dönem ve unsurlarına dikkat edilmeli. Oyunun oynayacağı yerin bir önemi olduğunu düşünmüyorum. Önemli olan oyunun rejisinin nerede ne zaman olduğu.

Benzer biçimde bir tiyatro eserinin birden fazla bölgede sahnelenmesi ve beste sürecinin sahnelenmeden önce tamamlanmış olmasının belirleyici olduğu düşünülmektedir.

K7. Oyunun hangi dönemde yazıldığı ve yönetmenin nasıl istediği önemlidir. Müzikler zaten oyun çıkarken yazılıyor, nereye gidilirse gidilsin sabit kalır.

Araştırmanın yedinci alt problemi kapsamında ele alınan bir tiyatro oyun müziğine yönelik beste üretimde enstrüman seçimlerinin belirlenmesinde bölge seçiminin etkili olmadığı görülmüştür. Yönetmenin bir oyun için belirlediği – oyunun sergileneceği bölge yönetmeni ilgilendirmektedir. Bu doğrultuda araştırmanın bulgularına göre, yönetmenin oyuna göre müzik talebi ve istekleri doğrultusunda oyunu zenginleştirmeye yönelik beste yapma durumu besteciye özgü bir tavır olarak ortaya çıkmıştır. Bunun yanında, yönetmen oyuna katkı sağlamak amacıyla besteciye uygun olduğu sürece enstrüman seçimlerinde taleplerde bulunabilmektedir. Bunda da oyunun sergilendiği bölgenin etkileri zaman zaman görülebilmektedir.

Bu bağlamda incelendiğinde, enstrüman seçimlerinin yine oyuna bağlı olarak metnin geçtiği bölge ve dönemin özelliklerine göre şekillenebildiği anlaşılmıştır. Bu durum, rejî ile ilgili görülmüş olup; diğer dramaturji elemanları ile etkileşim halinde sürdürülmekte ve sonuçlandırılmaktadır.

Araştırmaya katılan bestecilerin genel kanısının enstrüman seçimlerinde oyunun sergileneceği bölgenin etkili olmadığı ortaya konmuştur. Bu durum da, oyunun sergileneceği bölgede farklı bölgelere ve dönemlere özgü enstrümanlarla oyun müziği oluşturulabileceğini göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Kuramsal çerçeve bağlamında, her müziğin kendi içerisinde ezgisel olarak her kültürde kendi yorumu ve ifade biçimi bulunduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda, müzik bir kültürdür ve toplumda gerçekleşen kültürel gelişimler doğrultusunda da çeşitlenmektedir. Müziği toplumun bir aynası olarak görmek mümkündür. Çünkü sanat da toplumun bir yansıması olarak ifade edilmektedir. Bu doğrultuda, müzik bir sanat dalı olarak insanın duygularına hitap eden yönüyle toplumda kültürel bir öge olarak görülmektedir.

Tiyatro, bilinen tarihiyle Antik Yunan'dan günümüze gelmiştir. Tiyatronun içerisinde bulunduğu dönemde toplumsal olayları ve kültürel olguları mizah, dram vb. duygularla bir ifade biçimi olarak metinler aracılığıyla sahneleyen bir sanat dalı olduğu söylenebilmektedir. Araştırmanın sonucu doğrultusunda, tiyatronun kendi oluşumunu gerçekleştirirken diğer disiplinlerle etkileşim halinde olduğu görülmüştür.

Bu bağlamda bakıldığında, tiyatroda bir anlatım aracı olarak müziğin yeri ve kültürel değeri bulunmaktadır. Tiyatro bir sanat olarak, duyguların aktarımında görsel ve işitsel olarak diğer sanat dallarıyla etkileşim içerisinde. Özellikle, dramatik, coşkulu, korkutucu ve nice duyguları içerisinde müzik kullanarak yansıtmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, bir duygu aktarım aracı olarak tiyatroda müziğin yeri oldukça önemli yer edinmektedir.

Türk tiyatrosunu gelişimi araştırıldığında, kültürel bir olgu olarak ifade edilen oyun türleri bulunmaktadır. Bu oyunların müzikli oyunlar olarak Geleneksel Türk Tiyatrosunda önemli yer edindikleri ve hatta günümüze kadar taşındıkları görülmüştür. Karagöz, Ortaoyun, Meddah ve Tuluat olarak belirlenen bu oyun türleri özellikle müzikle olan ilişkileri ve zamanında sahnelenme biçimiyle Anadolu'dan Batı'ya taşınan birer kültürel yapı olarak nitelendirilebilmektedir.

Modern Tiyatro'nun gelişimindeki en önemli etkenlerde biri Cumhuriyet'in kurulması olarak görülmektedir. Cumhuriyet döneminde tiyatroda batılılaşma durumunun arttığı, fakat bunun yanında Geleneksel Türk Tiyatro kültürünün de korunmaya ve

güçlendirilmeye çalışıldığı literatür taramaları sonucu ortaya konmuştur. Ayrıca, tiyatronun gelişimi bağlamında yapılan en büyük atılımların Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatrolarının kurulması olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte, bu kurumların resmileşmesi tiyatronun kurumsallaşması ve gelişmesi adına oluşturulan en etkili gelişme olarak gerçekleştirilmiştir.

Kuramsal çerçeve bağlamında gerçekleştirilen araştırmaların devamına bakıldığında; bestecilik, müzikle ilgili bilgi birikimine, yeterli donanım ve yetenek gibi yetilere sahip olmayı gerektirmektedir. Bu doğrultuda, iyi bir bestenin ortaya konması için müzikle ilgili gerekli eğitim ve deneyimin kaçınılmaz olduğu görülmüştür. Ayrıca, besteleme teknik ve yöntemlerinin iyi bilinmesi, içerisinde bulunulan toplum ve dönemin iyi gözlemlenmesi bir bestekarın özgün ve anlaşılır olması için önemli bir kriter olarak sunulmuştur.

Devlet tiyatrolarının gelişimine bakıldığında, Cumhuriyet döneminden günümüze toplum için var olan ve halka tiyatro ulaştırabilmeyi amaçlayan bir kurum olarak sürdürüldüğü görülmüştür. Günümüzde tiyatro oyunlarının hemen hemen hepsi içerisinde müzik barındırmaktadır. Bu da, her oyun için özgün bir müzik ortaya konulmasını beraberinde getirmiştir. Araştırma kapsamında incelendiğinde, Türk tiyatrosunun gelişiminde oyun müziği bestelerinin önemli bir yeri olduğu anlaşılmıştır. Literatür taraması gerçekleştirildiğinde, Türk tiyatrosunda besteleme yapmış ve bu konuda önemli bir yere sahip bestekarlar olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bestekarlar, araştırmanın yöntemi kapsamında erişim sağlanamadığı için konuyu desteklemek amacıyla beş bestekar ile sınırlandırılarak sunulmuştur. Bu doğrultuda, içerisinde hala tiyatro oyun müziği besteleri yapan ve yapmış olan bestekarlar örnek oyunları ve özgeçmişleri ile verilmiştir. Sonuç olarak, Türkiye’de tiyatro oyun müziği bestecilerinin nitelikli çalışmalar yaptığı ve meslek olarak alt alan çalışmaları oluşturdukları araştırma ile ortaya konuşmuştur.

Araştırmanın temel problemini oluşturan ‘tiyatro oyun müziklerini oluşturmada bestekarların nasıl bir görüş ve süreç gerçekleştirdiği’ durumuna yönelik sorunun cevabı yöntem kapsamında sorulan soruların analizi ile elde edilmiştir. Buna göre incelendiğinde;

Katılımcıların Tiyatro Besteciliğine Başlama Serüvenleri Nasıl Bir Görünüme Sahiptir? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar:

Katılımcıların, hepsinin alanında yeterli çalışmaları ve deneyimleri olan müzisyenler olduğu görülmüştür.

Katılımcıların, büyük bir bölümü rastlantısal olarak tiyatro oyun müziği besteciliğine başlarken, bir bölümü de bilinçli seçimler ile tiyatro oyun müziği besteciliğine yöneldiği görülmüştür.

Katılımcılar, tiyatro oyun müziği besteciliğine başladıktan sonra bu alanda gelişimlerini sürdürmüş ve bu kapsamda ödüller almış oldukları görülmüştür.

Katılımcıların, tiyatro oyun müzikleri yanında diğer bestecilik alanlarında da etkinliklerini sürdürdükleri görülmüştür.

Katılımcıların, Devlet Tiyatrolarının yanında Şehir Tiyatroları ve özel tiyatrolar için de beste yaptıkları anlaşılmıştır.

Katılımcıların Bir Tiyatro Oyuna Beste Yaparken Önceliklerinin Ne Olduğuna Dair Yaklaşımları Nelerdir? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar:

Katılımcıların, bir tiyatro oyunu üretiminde önceliği yönetmenle olan diyaloga verdiği görülmüştür.

Katılımcılar, oyunun dramaturjisi kapsamında beste oluşturmaya eğilim göstermişlerdir.

Katılımcılar, her oyun için özgün ve yönetmenin o oyuna özgü oluşturduğu ambiyansa yönelik beste üretmeye eğilim göstermişlerdir.

Katılımcıların, beste yaparken müzikal açıdan özgün bir tavır sergilemenin yanında, yönetmenin isteklerini ve taleplerini de göz önünde bulundurdıkları görülmüştür.

Katılımcıların bir tiyatro oyunu müziği bestelemeye önceliği oyun metnine verdiği görülmüştür.

Katılımcıların Besteledikleri Eserin Müzik Türünü, Form ve Güçlük Seviyesini Belirleme Konusundaki Yaklaşımları Nasıldır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar:

Katılımcıların, oyunu iyi anlamak, oyun ekibiyle iyi etkileşim ve iletişim kurmak gibi kriterler sağlandığında oyuna en uygun müziğin ortaya konulduğu görüşünde oldukları ortaya çıkmıştır.

Katılımcıların bir oyun müziği bestelerken, oyun metninin özünden uzaklaşmamaya özen gösterdikleri görülmüştür.

Katılımcıların oyunun metnine, duygusuna ve icrasına göre müzik türünü, formunu ve güçlük seviyesini belirledikleri görülmüştür.

Katılımcıların Bir Tiyatro Oyununda Müziğin Katkısına İlişkin Yaklaşımları Nelerdir? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar:

Katılımcıların hepsinin, tiyatrodaki müziğin kritik ve önemli bir yer edindiği görüşünde olduğu ortaya çıkmıştır.

Katılımcılar, müzikli tiyatro oyunlarının müziksiz bir oyuna göre daha çok etkili olduğu görüşündedir.

Katılımcılara göre, müzik kendi başına insana duygu aktarabilen bir sanat disiplindir.

Katılımcılar, oyun metninin sahne aktarımında duygu durumları ve geçişlerinin izleyiciye ulaşmasında müziğin etkili olduğu görüşündedir.

Katılımcıların Bir Tiyatro Müziği Bestelerken Bölgesel ve Yöresel Farklılıkların Tiyatro Besteciliğine Yansımalarına İlişkin Yaklaşımları Nasıldır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar:

Katılımcıların, oyun metninin geçtiği döneme, bölgeye ve kültüre yönelik besteler yapmaya eğilim gösterdikleri anlaşılmıştır.

Katılımcılara göre, oyunun sergilendiği bölgenin ve yörenin oyun müziği besteleme sürecine anlamlı bir etkisi bulunmamaktadır.

Katılımcılar, oyunun geçtiği bölge ve yörenin bestelemeye daha etkin olduğu görüşündedir.

Katılımcılara göre, oyunun sergilendiği bölgenin ve yörenin yönetmeni ilgilendirdiği, dolaylı olarak oyun sergilenmesi üzerinden yansımaları ile yönetmenin talepleri doğrultusunda bestelemeyi azami şekilde etkileyebileceği görüşündedir.

Katılımcılara göre, enstrüman seçimlerinde oyun metnine bağlı olarak bölgesel ve yöresel farklılıklar gözlemlenmektedir.

Katılımcıların Bir Tiyatro Müziği Bestelerken Tiyatro Ekibiyle (Yönetmen, Oyuncular, Sahne, Ses, Işık vb.) Nasıl Bir Etkileşimde Bulunduğuna İlişkin Yaklaşımları Nasıldır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar:

Katılımcıların oyun müziği bestelerken yönetmenle sürekli etkileşim halinde oldukları görülmüştür.

Katılımcıların, oyun müziği bestelerken yönetmenin yanında diğer sahne ekibiyle de etkileşim halinde olduğu anlaşılmıştır.

Katılımcılar oyun müziği besteleme sürecinde, oyunun sergilendiği ambiyansa ve eserlerin icra edileceği ortama göre müziği şekillendirdiği görülmüştür.

Katılımcılara göre, oyun müziği besteciliğinde müziğin katkısı diğer dramaturji elemanları (ses, ışık vb.) ile olan ilişkisine bağlı olarak artmakta ya da azalmaktadır.

Katılımcılar, besteledikleri oyun müziğinin başarılı olabilmesi için oyuna en uygun şekilde bestelenmesi ve icra edilmesi gerektiği görüşündedir.

Katılımcılar, tiyatro oyun müziği bestelerinin tiyatro oyunu ile etkileşim halinde sürdürülmesinin önemli olduğu görüşündedir.

Katılımcıların Bir Tiyatro Müziği Bestelerken Enstrüman Seçimlerine İlişkin Yaklaşımları Nasıldır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar:

Katılımcıların, enstrüman seçimlerinde yönetmenle etkileşim halinde oldukları görülmüştür.

Katılımcılara göre, enstrüman seçimlerinde oyun metnine bağlı oldukları görülmüştür.

Katılımcılara göre, tiyatro oyun müziği için enstrüman seçimlerinde oyunun sahnelendiği bölgenin kısmen etkili olduğu görülmüştür.

Katılımcıların, enstrüman seçimlerinde besteledikleri esere uygun enstrümanlara yöneldikleri görülmüştür. Batı müziğinde Batı kökenli enstrümanlar tercih edilirken; Türk müziği icrasında Türk müziği enstrümanlarından yararlanıldığı anlaşılmaktadır.

Araştırma sonucu kavramsal çerçeve kapsamında yapılan literatür taraması ve bulgular sonucu elde edilen verilerin analizi sentezlendiğinde;

Tiyatro oyunları için oyun müziklerinin bestelenmesi oldukça önem arz etmektedir.

Müzik, bir tiyatro oyunun dramaturji elemanlarından biri olarak değerlendirilmektedir.

Müziğin, tiyatro oyunundaki duygu geçişlerini aktarmada ve ambiyansı güçlendirmekte katkısı bulunmaktadır.

Tiyatro için sergilenen her bir oyun için yönetmenin yaklaşımına ve oluşturduğu ekibe göre bir oyun müziği bestelenmektedir. Bu doğrultuda, yönetmen istekleri doğrultusunda (oyunun gerektirdiği müzik ihtiyacına göre) bir bestekar ile çalışmaktadır.

Yönetmenin, bir tiyatro oyununu ortaya çıkarmakta en etkili faktör olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, bir oyun müziğinin bestelenme sürecinde bestecinin

öncelik yönetmen olmak üzere oyun ekibiyle etkileşim içerisinde olduğu ortaya konmuştur.

Bir tiyatro oyun müziğinin bestelenmesinde bestecinin oyun metnini iyi çözümlediği ve metnin geçtiği dönemi ve bölgeyi iyi anlayarak – çözümleyerek; oyuna yönelik bir beste ürettiği ortaya konmuştur.

Bestekar, bir tiyatro oyun müziği bestelerken oyunun geçtiği bölgenin müzik kültürüne hakim olmayı hedeflemektedir. Bununla birlikte, bestecinin iyi bir müzikal eğitime, donanımına ve deneyime sahip olması gerekmektedir.

Araştırmanın değerlendirilmesi sonucunda sunulabilecek öneriler şu şekildedir;

Tiyatro oyun müziği besteciliği kritik bir önem arz etmektedir. Müzik eğitimi veren kurumlarda ve bestecilik alanında eğitim veren kurumlarda bu alanda disiplinler arası bir dersin müfredata konması hem mesleki yönelim açısından hem de tiyatro oyun besteciliğinin gelişimi açısından faydalı olacaktır.

Türkiye’de tiyatro oyun müziği besteciliği her geçen gün daha çok rağbet görmeye başlamıştır. Fakat, yine de bu alanda üretim yapan bestekar sayısı belirli kişilerden oluşmaktadır. Genç müzisyenler ve bestekarların bu alana yönelmeleri için teşvik sağlanmalıdır.

Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları öncelikli olmak üzere özel tiyatrolar da dahil, bir oyun müziğinin bestelenmesi için dışarıdan müzisyenle çalışma sürdürülmektedir. Yani bu durum için hem icracı müzisyenler hem de müziği üreten besteci kurum içerisinde bulunmamaktadır. Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları, diğer dramaturji meslek elemanlarının yer aldığı gibi (kostüm, dekor, reji, ses, ışık vb.) müzisyenlerin de kurum içi yapılanmasına yol açmalıdır. Bu durum, müziğin tiyatro içerisindeki yerinin öneminden dolayı gerekli görülmektedir.

Kaynakça

- Alase, A. (2017). The İnterpretative Phenomenological Analysis (Ipa): A Guide To A Good Qualitative Research Approach. *International Journal Of Education & Literacy Studies*, 5(2), 9-19.
- Akgül, O. (2015). Türkiye’de Kùltür Politikaları ve Türkiye Tiyatrosu Üzerine Kısa Bir Deneme. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1(2), 9-19.
- Akın, B. A. (2013). Osmanlı’da İslami Hükümlerin Belirleyiciliğinde Var Olabilen ‘Gösteri’ Türleri: ‘Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu.’ *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken – Journal Of World Of Turks* 5. S.2, Ss. 33-42.
- A. Saadatı And P. Aras, “Geleneksel Türk Tiyatrosu Ve Genel Özellikleri”, *Researcher*, Vol. 5, No. 4, Pp. 11–20, 2017
- And, M. (2016). *Oyun ve Bùğü Türk Kùltüründe Oyun Kavramı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- And, M. (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- And. M., *Karagöz’ün Tarihçesi*, İstanbul Karagöz Kukla Vakfı. Erişim Tarihi: 18 Ekim 2023 Erişim Adresi: <http://www.karagoz.org.tr/tr/karagoz-blog/karagoz-tarihcesi>
- Atatürk Ansiklopedisi. Devlet Tiyatroları ve Operası. Erişim Tarihi: 16 Aralık 2014. Erişim Adresi: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/devlet-tiyatrolari-ve-operasi/> .
- Ayas, G. (2019). *Müzik Sosyolojisi - Kuramsal Bir Giriş*, Birinci Baskı. İthaki Yayınevi, İstanbul.
- Biet, C., & Triaü, C. (2019). *What is the Theatre?* (J. Allen-Paisant, & J. Brueton, Trans.; 1st Ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429437137>
- Brown, J. (1997). *What is Theatre?: An Introduction and Exploration* (1st Ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080520995>
- Camilleri, Camille (1982) ‘Culture Et Sociétés: Caractères Et Fonctions,’ *Les Amis De Sèvre* 4.
- Cardullo, B. (1995). *What İs Dramaturgy?* / Bert Cardullo, Editor. P. Lang.
- Cartwright, M., (2016). Antik Yunan Tiyatrosu, *World History Encyclopedia*. Erişim Tarihi: 15 Aralık 2023. Erişim Adresi: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-14956/antik-yunan-tiyatrosu/>

- Can, M. C., & Levendoğlu, N. O., (2003). “Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar”, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Ankara.
- Demirdağ, F. (2012). Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Oyunculuk Eğitimi. Art-E Sanat Dergisi, 5(10), 123-133. <https://doi.org/10.21602/sgsfds.20654>
- Dinç, A.(2021). Haldun Taner’in Epik Tiyatrosunda Müzik. [Yayımlanmış Doktora Tezi], Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Düzgün, D.(2002). Geleneksel Türk Tiyatrosu Türkler, 15,487, 496.
- Giorgi, A. (1997). The Theory, Practice And Evaluation Of The Phenomenological Method As A Qualitative Research Procedure. Journal Of Phenomenological Psychology, 28(2), 235-260. <https://doi.org/10.1163/156916297x00103>
- Görgülü, D. (2015). Geleneksel Türk Müziği Tarihi-12, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Erol, T. (2015). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlar, Tiyatro Müziği Besteciliği ve Bu Alanın Günümüzdeki Durumu Üzerine Değerlendirmeler, [Yayımlanmış Doktora Tezi], Erciyes Üniversitesi.
- Karavar, H., (2022). Folk Theater “Tuluat” Under The Influence Of Westernization. Milli Folklor: International And Quarterly Journal Of Folklore , No.134, 119-130.
- Lehmann, H. T. (2006). Postdramatic Theatre. Routledge.
- Levendoğlu, O. N. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 19, S. 253-262.
- Maxwell, J. A. (2005). Qualitative research design: An interactive approach (2nd Ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Memet, F. (1982) Tiyatro Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Miller, M. (2005) The Complete Idiot's Guide To Music Composition: Methods For Developing: Penguin.
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 28(2).
- Özalp, M.N. (2000). Türk Musikisi Tarihi. Ankara. Milli Eğitim Basımevi.
- Özhan, M. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Geleneksel Türk Tiyatrosu. Ekitap.Org Erişim Tarihi: 10 Kasım 2024. Erişim Adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78675/cumhuriyetin-ilk-yillarinda-geleneksel-turk-tiyatrosu--.html>
- Patton, M. Q. (2014). Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri. M.Bütün ve S.B. Demir. (Çev. Ed.T), Ankara: Pegem.

- Pavis P. (1998). Dictionary Of The Theatre : Terms Concepts And Analysis. University Of Toronto Press.
- Pekman, Y. (2010). Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik.(2. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Pipino, K. (2022). #TheatreAppreciation. , (). Retrieved from, [https://human.libretexts.org/Bookshelves/Theater_and_Film/Theatre_Appreciation_\(Pipino\)](https://human.libretexts.org/Bookshelves/Theater_and_Film/Theatre_Appreciation_(Pipino))
- Primrose, E.J. (2013). Music in Context: An Exploration of Music and Dramaturgy.
- Rose, P., Beeby, J. & Parker, D. (1995). Academic Rigour In The Lived Experience Of Researchers Using Phenomenological Methods In Nursing. Journal Of Advanced Nursing. 21(6), 1123-1129. <https://doi.org/10.1046/j.1365-2648.1995.21061123.x>
- Roesner, D. (2014). Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre- Making (1st Ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315597003>
- Salzman, E. (2000), 'Some Notes On The Origins Of Music Theatre'. The Yale School Of Drama! Yale Repertory Theatre, Available Online At: <http://muse.jhu.edu>.
- Sekmen, M. (2009). Oyuncu Meddah ya da “Kendi ve Diğerleri” Mekanizması. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 30 (30), 27-45. https://doi.org/10.1501/Tad_0000000249
- Sevengil, R. A. (2015). Türk Tiyatrosu Tarihi.(1. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sincer, H. (2009). Müzik Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı, [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul Üniversitesi.
- Shipps, D. (1999). The Art of Music Composition: an Introduction to Basic Elements, Methods, and The Importance Of Modeling as a Compositional Process.
- Sokullu, S. (1998). Türk Tiyatrosu’nda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2014). Basics of Qualitative Research Techniques. New York: Sage.
- Tanrıöğen, A., (2014), Betimsel Araştırma Yöntemleri, (4.Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.
- Temel, T. (2016). “Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro”. İdil. 5/26. 1763-1776.
- Thompson, G. (1998). A Documentary History Of The African Theatre. Evanston, Ill: Northwestern University Press.

- Till, N. (2004). 'I Don't Mind If Something's Operatic, Just As Long It's Not Opera.' A Critical Practice For New Opera And Music Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 14(1), 15–24. <https://doi.org/10.1080/1026716032000142911>
- Tölücü, S. (2005). Meddah, Meddahlık Ve Meddah Hikâyeleri Üzerine Bazı Notlar. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(24), 1-14
- Varopoulou, E. (2000). Theodoros Terzopoulos And The Attis Theatre. History, Methodology And Comments. Athens: Agra Publications.
- West, M. L. (Martin Litchfield). *Ancient Greek Music* / M.L. West. Oxford: Clarendon Press, 1992. Print.
- Wilson, E. (2008). *Living Theatre: History Of The Theatre*. 5th Ed. Boston, Mass: McGraw-Hill.
- Yaman, B. (2007). *Xx.Yüzyılda Türk Müziği'nin Durumu*, [Yayımlanmış Doktora Tezi], Haliç Üniversitesi.
- Zavros, D. (2008). *Music-theatre as music: A practical exploration of composing theatrical material based on music-centric conceptualisation of myth*. PhD thesis, University of Leeds.

EKLER

Ek: 1 Yüksek Lisans Tezi Görüşme Formu

Değerli Katılımcı,

Bu anket, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği anabilim Dalı Yüksek Lisans tezi kapsamında kullanılacaktır. Tezin yöntemi bağlamında Devlet Tiyatroların beste üretmiş ve üretmekte olan bestekarlara sorulacak olan 8 sorudan oluşmaktadır.

Anket kapsamında yer alan sorulara vereceğiniz yanıtlar, yalnızca araştırma için kullanılacaktır.

Katkılarınızdan dolayı teşekkür ediyorum.

*Bilge Veli KUZU Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Müziği Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi*

Görüşme Soruları

1. Tiyatro müziği besteciliğine nasıl başladınız?
2. Bir tiyatro oyununa beste yaparken öncelikleriniz nelerdir?
3. Tiyatro müziği besteciliğinde ürettiğiniz eserin müzik türünü, form ve güçlük seviyesini nasıl belirliyorsunuz?
4. Bir tiyatro oyununda müziğin katkısını nasıl değerlendiriyorsunuz?
5. Tiyatro müziği bestelerken bölgesel ve yöresel farklılıklar bulunmakta mıdır? Bu durum tiyatro besteciliğine nasıl yansımaktadır?
6. Tiyatro müziği bestelerken tiyatro ekibiyle (yönetmen, oyuncular, sahne, ses, ışık) nasıl bir etkileşimde bulunuyorsunuz?
7. Enstrüman seçimlerini neye göre belirliyorsunuz? Oyunun sergilendiği bölge seçimlerinizde etkili oluyor mu?
8. Daha önce sergilenen oyunun bestesini yaparken deneyimlediğiniz süreci (etkilenme düzeyi, yorumlama vb.) nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ek: 2 Etik Kurul Kararı

T.C.
TOKAT GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ARAŞTIRMALARI
ETİK KURULU KARARLARI

KARAR TARİHİ	OTURUM NO	KARAR SAYISI
09.01.2024	01	01-29

Üniversitemiz Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu Başkanı Prof. Dr. Nail YILDIRIM Başkanlığında toplandı.

KARAR 01.13- Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğünün 26.12.2023 tarih ve 377210 sayılı yazısı görüldü.

Aşağıda bilgileri yer alan araştırmacıların yapmak istediği uygulamaların ve kullanacağı veri toplama araçlarının etik açıdan uygunluğuna oy birliği ile karar verildi.

ÇALIŞMANIN TÜRÜ	Yüksek Lisans Tezi
BAŞLIK	Tiyatro Oyun Müziklerinde Kültürel Öğeler ve Tiyatro Besteciliğine Yansımaları
TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ/ YAZARI	Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI Bilge Veli KUZU (Türk Müziği Anabilim Dalı)
RAPORTÖR GÖRÜŞÜ	OLUMLU

Prof. Dr. Nail YILDIRIM
Etik Kurul Başkanı
(İmza)

Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ
Başkan Yardımcısı
(İmza)

Prof. Dr. Emine ÖĞÜK
Üye
(İmza)

Prof. Dr. Mehmet KARGÜN
Üye
(İmza)

Doç. Dr. Muhittin DEMİRAY
Üye
(İmza)

Doç. Dr. Tuğba KILIÇER
Üye
(İmza)

Doç. Dr. Hüseyin Baha ÖZTUNÇ
Üye
(İmza)

ÖZGEÇMİŞ

7 yaşımda başladığım müzik eğitimime, 2003 yılında İzmir Ümran Baradan Anadolu Güzel Sanatlar Lisesine girerek devam ettim. Lisede Klasik Gitar, Saksafon ve Piyano eğitimi aldım. 2007 yılında mezun olduktan sonra, Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümünü kazanarak eğitim hayatıma devam ettim. Burada Klarinet, Piyano ve Şan eğitimi aldım. 2015-2016 yılında Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesinde Formasyon Eğitimimi tamamladım. Bu süreçte bir çok müzik eğitimi veren kurslarda, Halk Eğitime bağlı kurumlarda, İzmir Devlet Tiyatrolarında vb. kurumlarda mesleğim üzerine çalışmalarda bulundum. 12 yıldır profesyonel olarak bireysel ve toplu müzik eğitimi vermekteyim.

Adı Soyadı	Bilge Veli KUZU
Kişisel Bilgiler	Uyruğu: T.C. Doğum Tarihi ve Yeri:
İletişim Bilgileri	E-posta:
Öğrenim Bilgileri	Lise: 2003–2007 Ümran Baradan Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Lisans: 2004-2007 Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü Yüksek Lisans: Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Programı
İş Deneyimi	2007-2014: İzmir Devlet Tiyatrosu