AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Deniz TANRIVERDİ

DOKUMA PARK ANTALYA MÜZİK MÜZESİ

KONSEPT ÖNERİSİ

Müzecilik Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Deniz TANRIVERDİ

DOKUMA PARK ANTALYA MÜZİK MÜZESİ KONSEPT ÖNERİSİ

Danışman

Prof. Dr. Nevzat ÇEVİK

Müzecilik Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

Akdeniz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Deniz TANRIVERDİ'nin bu çalışması, jürimiz tarafından Müzecilik Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof.Dr. Mehmet ÖZHANLI	(İmza)
Üye (Danışmanı)	: Prof.Dr. Nevzat ÇEVİK	(İmza)
Üye	: Dr. Öğrt. Gör. Şevket AKTAŞ	(İmza)

Tez Başlığı: Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi Konsept Önerisi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 28/05/2019

Mezuniyet Tarihi : 25/07/2019

(İmza)

Prof. Dr. İhsan BULUT

Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi Konsept Önerisi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımca yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

Deniz TANRIVERDİ

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

.... / .... / 20...

TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Deniz TANRIVERDİ
Öğrenci Numarası	20155236004
Anabilim Dalı	Müzecilik
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Nevzat Çevik
Yüksek Lisans Tez Başlığı	Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi Konsept Önerisi
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	1142859926
Rapor Tarihi	
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: % 6 Alıntılar dahil: % 4

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 686 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır.
Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:
(**X**) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise:
Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım.
( ) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise:
Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımca yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

12/06/2019

Prof. Dr. Nevzat Çevik

İ Ç İ N D E K İ L E R

TABLOLARIN LİSTESİ ..... **iv**
KISALTMALARIN LİSTESİ ..... **iv**
ÖZET ..... **vii**
SUMMARY ..... **xi**
ÖNSÖZ ..... **xv**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
MÜZİK VE MÜZE

1.1. Müzik ve Müze Terimleri 5
1.2. Müziğin Tarihçesi 6
1.3. Dünyada Müzik Müzeleri 14
1.3.1. Müzik Müzelerinin Ortaya Çıkışı 14
1.3.2. Dünyadan Müzik Müzesi Örnekleri 24
1.3.2.1. Paris Müzik Müzesi (Musée de la Musique) - CMPP 28
1.3.2.2. Berlin Müzik Enstrümanları Müzesi - BMIM 33
1.3.2.3. İngiliz Müzik Deneyimi – BME 37
1.3.2.4. Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesi - AMKDM 38
1.3.2.5. İsfahan Müzik Müzesi – IMM 41
1.4. Türkiye'de Müzik Müzeleri 43
1.4.1. Türkiye'den Müzik Müzesi Örnekleri 49
1.4.1.1. İzmir Müzik Müzesi – MÜZİKSEV 49
1.4.1.2. Afyonkarahisar Müzik Müzesi – AKÜ-AMM 52
1.4.1.3. SDÜ Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi 53
1.4.1.4. Kültür Baklanlığı Anadolu Müzik Müzesi Girişimi 54

İKİNCİ BÖLÜM
ANTALYA VE MÜZİK

2.1. Antalya Yerel Müzik Tarihi 58
2.1.1. Antik Çağ'dan Osmanlı'ya Antalya'da Müzik 60
2.1.1.1. Antik Çağ 60

2.1.1.2. Bizans'tan Osmanlı'ya Antalya'da Müzik 80
2.1.2. Osmanlı Dönemi'nde Antalya'da Müzik 90
2.1.3. Cumhuriyet Döneminde Antalya'da Müzik 123
2.1.3.1. Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürü 123
2.1.3.2. Cumhuriyet Döneminde Antalya'da Müziğin Mekânları, Sanatçıları, Çalgıları 142
2.2. Geleneksel Müzik 191
2.2.1. Çalgısal Müzik 192
2.2.2. Sözlü Müzik 194
2.2.2.1. Sanat Müziği – Klasik Türk Müziği (KTM) 194
2.2.2.2. Halk Müziği 199
2.2.2.2.1. Antalya Yöresi Halk Müziği Eserleri 214
2.2.2.2.1.1. Antalya Türküleri 214
2.2.2.2.1.2. Sözsüz Eserler 250
2.2.2.3. Dinsel Müzik 260
2.2.2.3.1. Cami Müziği 260
2.2.2.3.2. Tekke Müziği 262
2.2.3. Askeri Müzik 265
2.2.4. Geleneksel Müzikte Usûller 267
2.2.5. Geleneksel Müzikte Makamlar 268
2.2.5.1. Basit Makamlar 268
2.2.5.2. Birleşik Makamlar 270
2.2.6. Geleneksel Müzik Çalgıları 272

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
DOKUMA PARK ANTALYA MÜZİK MÜZESİ KONSEPT ÖNERİSİ

3.1. DOPAMM'ın Amacı ve Hedefleri 279
3.2. DOPAMM'ın İşlevleri 282
3.3. DOPAMM'ın Niteliği 286
3.4. Koleksiyon 293
3.5. Müzenin Yeri ve Mekânı 296
3.6. Müzenin İçeriği 300
3.6.1. Müzik Kültürü Belleği ve Araştırma Birimi 300
3.6.2. Antalya Müzik Kültürü Süreli Yayını 302

3.6.3. Sergiler 302
3.6.3.1. Sergileme ile İlgili Öneriler 302
3.6.3.2. Müzik Tarihi Sergisi 308
3.6.3.3. Halk Müziği Sergisi 313
3.6.3.4. Kent ve Müzik Sergisi 315
3.6.3.5. Genel Çalgı Koleksiyonu Sergisi 316
3.6.3.6. Müzik Teknolojileri Sergisi 317
3.6.3.7. Antalyalı Sanatçılar Sergisi 320
3.6.3.8. Antalya Müzik Kurumları ve Orkestraları Sergisi 320
3.6.3.9. Dünden Bugüne Müzik Etkinlikleri Sergisi 324
3.6.3.10. Geçici Sergiler 327
3.6.3.11. Sanal Müze 329
3.6.4. Depo/Bakım-Onarım Atölyesi 330
3.6.5. Çalgı Atölyesi 331
3.6.6. Müzik Atölyesi 332
3.6.7. Uluslararası Antalya Etnik Müzik Festivali 334
3.6.8. Kayıt Birimi – Stüdyo 335
3.6.9. Kafeterya 336
3.6.10. Hediyelik Eşya Satış Alanı 339
3.6.11. Radyo ve Televizyon 340
3.7. Müze Gelirleri ve Sponsorlar 341
3.8. Müze Paydaşları 344

DEĞERLENDİRME 347
KAYNAKÇA 357
LEVHALAR DİZİNİ 385
LEVHALAR 413
ÖZGEÇMİŞ 668

TABLOLARIN LİSTESİ

Tablo 2.1.1 Cumhuriyet Döneminde Antalya'da Kullanılan Çalgılar..... 186
Tablo 2.2.1 Osmanlı Dönemi Kaynaklarında Geçen GM Çalgıları 273
Tablo 2.2.2 Geleneksel Müzik Çalgıları..... 277
Tablo 3.2.1 Müzelerin İşlevleri 283
Tablo 3.3.1 Dünyada En Çok Ziyaret Edilen Müzeler Sıralaması (2015 Yılı) 290

KISALTMALARIN LİSTESİ

ABB	Antalya Büyükşehir Belediyesi
ADK	Ankara Devlet Konservatuvarı
AKSAM	Afyonkarahisar Alimoğlu Kültür Sanat Araştırma Derneği Araştırma Merkezi
AKÜ-AMM	Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi – Alimoğlu Müzik Müzesi
AMKDM	Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesi
bk.	Bakınız
BME	British Music Experience
BMIM	Berlin Musikinstrumenten-Museum
CIMCIM	ICOM International Committee of Museums and Collections of Instruments and Music
CMPP	Cité de la Musique - Philharmonie de Paris
DOPAMM	Dokuma Antalya Park Müzik Müzesi
DÖSİMM	Kültür ve Turizm Bakanlığı Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü
E. Yun.	Eski Yunanca
GM	Geleneksel Müzik
GOTM	Geleneksel Osmanlı/Türk Müziği
GTM	Geleneksel Türk Müziği
HM	Halk Müziği
IMM	İsfahan Müzik Müzesi
İ.Ö.	İsa'dan önce.
İ.S.	İsa'dan sonra.
KBM	Klasik Batı Müziği.
KOTM	Klasik Osmanlı/Türk Müziği
KTM	Klasik Türk Müziği
Lev.	Levha
MM	Mehter Müziği
MÜZİKSEV	İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, Müzik Müzesi Projesi
PM	Popüler Müzik

Res.	Resim
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri
SDÜ-MKAUM	Süleyman Demirel Üniversitesi Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi
THM	Türk Halk Müziği
TSM	Türk Sanat Müziği
TRT	Türküye Radyo Televizyon Kurumu

ÖZET

İnsanın çok eski tutkularından biri olan koleksiyonculuğun modern bir müzeye dönüşmesi, iki bin yıldan fazla sürmüş, uygarlık tarihinin uzun süreçlerinden biridir. Çoğu ganimetlerden oluşan eski koleksiyonların büyük kralların saraylarındaki, zengin yöneticilerin malikânelerindeki ve görkemli tapınakların galerilerindeki varlıkları, çoğu kez zenginliği, üstünlüğü ve saygınlığı simgelemekteydi. Rönesans ve Reform hareketlerinin ortaya çıkardığı yeni yönelimler, önce nesneleri araştırma ve sınıflandırma kaygılarını ardından da -mülk sahiplerinin zenginliklerini sergileyerek saygınlıklarını artırma temelinde de olsa- koleksiyonların sınırlı toplum kesimlerine açılmasını sağlamış ve böylelikle modern müzeciliğin ilk adımları atılmıştır. Bunun sonucunda Aydınlanma Çağı, birçok başka modern unsur gibi klasik müze olarak tanımlanan modern müzelerin de köklendiği dönem olmuştur. Avrupa halklarının uluslaşma süreçlerinin en keskin ve son dönemecinin yaşandığı 19. yy. ise müzeye bu dönüşümde ve hedeflenen uygarlığın örülmesinde önemli görevlerin verildiği, aynı zamanda pozitivizm çerçevesinde belli sınıflandırma ve düzenleme ilkelerinin getirildiği; müzenin yapısal ve işlevsel sınırlarının belirlenerek, tanımlandığı dönemdir.

Avrupa uygarlığının gelişim sürecinde biçimlenen ve dünyanın başka bölgelerindeki evrimleri bir yana, aynı coğrafyanın kültürel, toplumsal örgüsünün bir parçası olan klasik müzeler, uzun süre beklentileri karşılamakla birlikte 20. yy.ın ortalarından itibaren uygarlığın yeni yönelimleri doğrultusunda önemli değişimler geçirmeye başlamıştır. Klasik müzelerin elitist duruşları, nesne odaklı yapıları bu değişimlerle yerini toplumsal ilişkisi güçlü, eğitim odaklı müzelere bırakmaya başlamıştır ki bu tutum müzenin konularında da önemli genişlemeler yaratarak somut olmayan kültürel mirası müzelerin daha fazla ilgilendiği bir alan olarak öne çıkarmıştır. Böylelikle toplumsal tarih anlayışının egemen olduğu suç, göç savaş, yoksulluk, mutluluk, aşk gibi konular, alışılagelmiş müze konularının yanında yer bulmaya başlamışlardır. Daha önce çalgıları ve özel sanatçılarıyla müzelerde yer bulmuş müzik ise tam bu noktada toplumsal bağlarıyla, kendi bütünlüğü içinde tek başına bir sanat olarak müzenin hedefleri arasına girmiştir. Kültürün hem somut hem soyut alanlarında, uygarlığın ilk adımlarından itibaren varlık gösteren müzik; ortaya koyduğu kesintisiz birikimle, taşıdığı kültürel izlerle, hemen her dönem bütün toplumlarda özgün bir sanat olarak bulunmasıyla, dönemsel, etnik kimliklerine karşılık evrensel bir dil oluşuyla, günümüzün en popüler sanatı olmasıyla müzenin konusu olmayı çoktan

hak etmiştir. Nitekim 20. yy.ın sonundan itibaren tüm dünyada en çok ilgi gören müze konularından biri müziktir.

Müzik müzelerinin bu tarihsel gerekliliği, içinde bulunduğumuz zaman diliminin yerel değerleri hızla yok ettiği gerçeğiyle desteklenmelidir. Denilebilir ki bir müzik müzesi, müziğin gelişimine, birikimine, etkileşimlerine ilişkin bilgi ve belgeleri korumak, araştırmak, anlatmak gibi temel işlevlerinin yanında bir kent müzesinin ya da bir etnoğrafya-folklor müzesinin işlevlerini de belirli ölçülerde üstlenecektir. Bu da müziğin bütün toplumsal ilişkileri, etkileşimleri ve kültürel bağları içinde ele alınmasıyla olanaklıdır. İşte bu gereklilikler ve yaklaşım biçimi bu çalışmanın konusu olan Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi Konsept Önerisi'nin ortaya çıkmasını sağlayan etkenlerin başında gelmektedir.

Klasik müzeciliğe göre daha demokratik, katılımcı bir işleyiş sergileyen, toplumsal ilişkileri öne çıkararak eğitimi var oluşunun odağına yerleştiren *yeni müzecilik* anlayışına göre yapılanmış dünya müzik müzelerine baktığımızda, bu kurumların müziği ele alışlarında kimi önemli farklılıklar görürüz. Ulusal bir müzik kültürü, genel müzik tarihi, caz, pop, rock, klasik gibi müzik türleri ya da bazen yalnız çalgılar müzelerin konusunu oluşturmaktadır ki böylesi sınırlandırmalar müzecilik için de son derece doğal, kimi zaman da gereklidir. Bu kapsamda DOPAMM, müzik sanatının genel niteliklerine çeşitli vurgular yapmakla birlikte Antalya'nın yerel müzik kültürünü ve bu kültürün saptanabilen bütün süreçlerini konu edinmiştir. Başka bir deyişle yereldeki müziğin varlığına ilişkin tüm unsurlar müzenin konusudur. Dolayısıyla çalışma kapsamında yereldeki müzikal unsurlar, tür, dönem ya da etnik aidiyetler gibi ayırıcı özellikler gözetilmeksizin bir bütün olarak ele alınmış, coğrafya bu bütünlüğün temel ölçütü kılınmıştır.

Böylesi bir yaklaşım bile, müziğin notalama ve kayıt teknolojilerinden yoksun olduğu bin yılları bulan dönemleri hakkında yeterli ve sağlıklı bilginin bulunmasına yetmez. Dolayısıyla DOPAMM'ın içeriğinde günümüze yakın dönemlerin müzikal verileri daha yoğun olarak yer bulmaktadır. Buna karşılık Antalya'nın Antik Çağ gibi çok parlak dönemleri, yerel müzik tarihi içinde de elde bulunan veriler ışığında öne çıkabilmektedir. Müziğin kaydedilemediği bu uzun dönemlerin içinde bulunduğu karanlık, müziğin toplumsal işlevlerinin ve bunlara bağlı olarak bulunduğu mekânlarının araştırılması ve yereldeki varlıklarının saptanmasıyla dağıtılmaya çalışılmıştır. Böylelikle ezgisel, ritmik, tavırsal vb. özellikler değilse de müziğin yüzlerce yıl boyunca ne için, nerede, kimlerce, neyle üretildiği sorularına karşılıklar oluşturulmaya

çalışılmıştır. Elbette bütün bu soruların doğru yanıtları, müziğin toplumsal konumu, zaman içindeki etkileşimleri ele alınmadan oluşturulamaz ki bu yaklaşım aynı zamanda müziğin bilinmeyenlerine ilişkin tersten giden bir kılavuzdur.

Müziğin yereldeki izlerinin daha somut olarak izlendiği 19. yy. ve sonrası kuşkusuz Müzenin temel birikiminin elde edildiği zaman dilimidir ve bu birikim müzik kültürüne dâhil olan tüm unsurlardan; mekânlardan, sanatçılardan, çalgılardan, eserlerden, müziğin tür ve özelliklerinden oluşturulmuştur. Bu kapsamda önemli sayılabilecek bir halk müziği repertuvarı ortaya çıkmıştır.

Müziğin yerel izleri araştırılırken öne çıkan bir başka olgu da, bu sanatın bölgedeki siyasal gelişmelere göre önemli nitel ve nicel değişiklikler yaşadığıdır. Elbette bu değişimlerin kentsel ve kırsal yönelimleri farklıdır. Ancak bir kültürel unsur olarak müzik, yerelde de dönemsel özellikler ortaya koymuş, siyasal, etnik ve dinsel üstünlüklere göre hem teknik hem de işlevsel olarak yeniden biçimlenmiştir.

Yeni müzecilik anlayışı ile kurgulanan DOPAMM'ın konseptinde, çağdaş dünya örneklerindeki uygulamalar, bunların yanında hedeflere ulaşmak için önemli araçlar olan özgün birimler ve sergiler, toplumsal ilişkileri güçlü, eğitim odaklı bir işleyiş yer almaktadır. Müzenin kuruluş ve işleyişini belirleyecek olan bilimsel politikalar, müziği hem sanatsal hem toplumsal boyutlarıyla ele alan sergiler, bu sergilerin etki ve ifade gücünü artıracak teknolojik uygulamalar, sanal müze, bir müzik belleği oluşturacak olan bilgi-belge arşivi, araştırma birimi, stüdyo, radyo-televizyon, çalgı atölyesi, müzik atölyesi, orkestra, kurslar, konserler vb. çağdaş müzecilik anlayışının gerektirdiği işleyişi sağlayacak olan unsurlardır.

Antalya'nın yeni toplumsal ve kültürel projelerinden bir olan Dokuma Park, kentsel konumu, dokusu, kent kimliğindeki yeri, içerdiği birimleri ve etkinlikleriyle DOPAMM'ın kolaylıkla yerleştirilebileceği bir yapı ortaya koymaktadır. Park'ın niteliğine üst düzey katkılar sağlayacağı düşünülen DOPAMM, aynı zamanda Park'ın çeşitli olanaklarından da yararlanacak, diğer birimlerle kuracağı dayanışma ile çağdaş dünya örneklerinde denenen ve başarılı olan bir yapılanmada yer alacaktır.

Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi, çağdaş müzecilik ilkeleri, bilimsel politikaları ve genel kurgusuyla şehrin sanat ve eğlence anlayışını belgelemede önemli bir boşluğu doldurmakla kalmayıp, yerel müzik kültürünün olabildiğince doğru bir biçimde belgelenmesi, korunması ve

araştırılmasına da olanak tanıyacaktır. Böylelikle küreselleşen dünyada giderek kaybolan yerel unsurların Antalya yerelinde korunmasına ve toplumsal kent kimliğinin belgelenmesine, belli düzeyde de olsa oluşturulmasına katkı sağlanacaktır. Her düzeyden ziyaretçi ve araştırmacıya izleme, öğrenme ve uygulama olanağı tanıyacak olan kurum, süreklilik kurgusuyla biriktiren ve gün geçtikçe gelişen bir yapı hedeflemektedir.

SUMMARY

DOKUMA PARK ANTALYA MUSIC MUSEUM CONCEPT PROPOSAL

Collecting is one of the oldest passions of man. The transformation of collecting into a modern museum on the other hand, is one of the longest processes in the history of civilization which had lasted more than two thousand years. The presence of old collections in the palaces of the great kings, mansions of the rich rulers and in the galleries of the glorious temples, often represented the wealth, supremacy and dignity. The new orientations of the Renaissance and Reformation movements led to the concerns of research and classification of those collections at first. Later on, these movements ensured the opening of the collections to the limited segment of the society -even if it was on the basis of increasing the prestige of the property owners by exhibiting their wealth- and thus the first steps of modern museology. As a result, the Age of Enlightenment has become a period when modern museums, which are defined as classical museums, have taken their roots. Then, in the 19th century, nationalization process of Europeans has completed and in this period the museum was given important tasks in this transformation and in the construction of the civilization. At the same time, certain classification and regulation principles were introduced within the framework of positivism and the structural and functional boundaries of the museum are determined.

Classical museums were shaped in the course of the development of European civilization and they have met the expectations for a long time. However by the mid-20th century classical museums have undergone significant changes in the direction of the new orientations of civilization. That is to say; the elitist approaches and the object-oriented structures of the classical museums have been started to replace by education-oriented and strong- in terms of social interactions- museums. These attitudes have led to an expansion at the subjects of the museum and thus brought the intangible cultural heritage as a more interesting area for the museums. Thus, the concepts that the conception of social history dominates, such as offense, immigration, war, poverty, happiness and love have begun to take place alongside the usual subjects of the museums. The music, which had previously taken place in museums with its instruments and special artists, became one of the objectives of the museum as a stand-alone art with its social ties at this point. In terms of its long term existence both in tangible and intangible areas of the culture, music has already deserved to be the subject of the museum through its continuous

accumulation, the cultural traces it carries, and by being an unique art in all societies, an universal and most popular art of our day. Indeed, since the end of 20th century, music is one of the most popular museum subjects in the world.

This historical necessity of music museums should be supported by the fact that the time period that we are living in is rapidly destroying the local values. It can be said that a music museum will assume the functions of a city museum or an ethnography-folklore museum besides its basic functions such as protecting, researching and narrating information and documents related to the development, accumulation and interaction of music. And this is possible as long as the music is considered with its social relations, interactions and cultural ties. In sum, these requirements and approaches are the main factors that led to the emergence of Dokuma Park Antalya Music Museum Concept Proposal which is the subject of this study.

If we look at world music museums, which are structured according to the concept of new museums that exhibit a more democratic, participatory mechanism than classical museums, put the education at the center and focus on social relations; we will see some important differences in their way of dealing with the music. A national music culture, overall music history, types of music such as jazz, pop, rock and classical or sometimes just the musical instruments constitutes the subject of the museum and as a matter of fact, this kind of delimitations and classifications are expectable and sometimes is necessary in museology. In this context, while DOPAMM emphasizes the general qualities of music art, it has focused on the local music culture of Antalya and all the detectable processes of this culture. In other words, all elements related to the existence of local music are the subject of the museum. Consequently, the musical elements in the local context were considered as a whole without considering the distinctive features such as types, period or ethnic belonging. The geography on the other hand, was the main criterion of this integrity.

Nevertheless, even such an approach is not enough to obtain information about the periods of music which lasted thousands of years and which were lack of technologies for recordings and notes. That is why in the content of DOPAMM the musical data of recent periods are more intense. On the other hand, in the light of an obtained data, the most effective periods of Antalya, such as Antiquity, come into prominence even in the history of local music. The darkness of this long period when recording of music was not possible at all, however is tried to

overcome by exploring the social functions and the places that music was performed. Thus, rather than answering the questions of how was the rhythmic and melodic qualifications of the music at that time, we tried to answer for what, where and for whom the music was produced at those times. Certainly it is not possible to find right answers for those questions without considering the social status and the interactions of the music. It can be said that this approach is also a reverse guide for the obscure of the music.

From the 19th century we see the traces of the music on a local basis more concretely. The fundamental accumulation of music has obtained in this period via the places, artists, instruments, works, genres and features of music; namely via all elements involved in music culture. In this context, an important folk music repertoire had emerged.

Another phenomenon which came into prominence while researching the local traces of music is that this art has undergone significant changes according to the political developments in the region. Naturally the orientations of these changes differ according to urban or rural areas. However, music as a cultural element has been reshaped both technically and functionally according to political, ethnic and religious superiorities.

At the concept of DOPAMM, which is designed with the understanding of new museology, there are implementations similar to its contemporary world equivalents as well as distinctive units and exhibitions. In DOPAMM it is also aimed to create an education oriented mechanism with socially strong interactions. Scientific policies which will determine the establishment and operation of the museum are the elements that will ensure the functioning of the modern museum concept such as exhibitions that deal with music in both artistic and social dimensions, technological applications that will increase the influence and expression of these exhibitions, virtual museum, information-document archive which will form a music memory, research unit, studio, radio-television, instrument workshop, music workshop, orchestra, courses, concerts, etc.

Dokuma Park is one of the new social and cultural projects of Antalya and it presents a structure where the DOPAMM can be easily placed with its location, texture, units and activities and with its position in the city identity. It is believed that the DOPAMM will provide a contribution to the quality of the Park. Besides, it will benefit from the various facilities of the

park and by cooperating with the other units, it will also take part in a structure in which other world music museums stand with.

Dokuma Park Antalya Music Museum will provide a great contribution to documenting the city's art and entertainment understanding with its contemporary museology principles, scientific policies and general fiction. Moreover, it will allow the local music culture to be documented, protected and investigated as accurately as possible. In this way, it will contribute to the protection of the local elements which are gradually disappearing in the globalized world. Finally, the institution, which will provide the opportunity for monitoring, learning and practicing and experience to the visitors and researchers at every level, aims to build a structure that accumulates through continuity and develops day by day.

ÖNSÖZ

Müzeler geçmişi kullanarak günümüzü daha iyi anlamaya yarayan birer eğitim kurumu olmalarının yanında uygarlığın zamanın yıpratıcılığına karşı direncinin somutlandığı mekânlardır. Günümüzde hızı gittikçe artan küreselleşme bu dirence ayrı bir gereklilik ve anlam kazandırır. Uygarlık tarihi boyunca var olmuş müzik ise bütün popülerliğine ve güçlü toplumsal etkilerine karşın, ortaya koyduğu ürünleri ve bunların nitelikleri bakımından zamana en kolay yenik düşen sanattır. Bu özelliği onu söz konusu direncin odaklarından biri haline getirmiştir. Bu deneyim ve anlayıştan temellenen Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi Konsept Önerisi gerçekleştirilecek müze için bir senaryo ortaya koyma çabasındadır. Yerel müzik kültürünün toplumsal, sanatsal ve dönemsel boyutlarıyla ele alınarak biriktirildiği, korunduğu, araştırıldığı ve bu birikimi toplumsal eğitime yansıtan bir müzik müzesinden de, fiziksel olarak büyükşehir olmuş Antalya'nın kültürel ve sosyolojik olarak da kent kimliğine kavuşmasına yardımcı olacak çeşitli katkılar beklenmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, Antalya'nın kentleşme sürecinin kültürel düzleminde küçük de olsa bir alan oluşturma çabası olarak da değerlendirilebilir. Nitekim son yıllarda Antalya'nın kültürel düzleminde bu küçük ancak etkileri büyük alanlar, bu çalışmaya da öncülük eden Prof. Dr. Nevzat Çevik önderliğinde başarıyla oluşturulmaktadır. Kentin önemli sosyal-kültürel alan projelerinden biri olan Dokuma Park ile bütünleşmiş bir müzik müzesi, ortaya koyacağı birikimi, entelektüel işlevleri, sanatsal ve eğitsel etkinlikleri ile heyecan vericidir.

Bireysel yaratım süreçleri, toplumsal etkileşimleri hatta üretim ilişkileri ele alındığında bir sanatın bütüncül olarak müzede yer almasının zorlukları ortadadır ki bu sanat müzik gibi sürekli değişen ve kayıt geçmişi çok yeni olan bir sanat olduğunda bu zorluklar daha da artmaktadır. Buna karşılık artık toplumsal karşılığını yitirmiş bir halk türküsünün sözel, ezgisel, tavırsal, çalgısal vb. bütün özellikleriyle mini bir müze olduğu düşüncesi bu çalışmaya heyecan katan bir başka unsur olmuştur. Bu kapsamda denilebilir ki DOPAMM, bir bakıma bu minimalize doğal müzelerin de müzesi olacaktır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasına olanak tanıyan, danışmanlığını ve yönlendirmelerini sabırla sürdüren, heyecanı ve çalışmalarıyla bize yeni ufuklar açan hocam Prof. Dr. Nevzat Çevik'e çok teşekkür ederim. Ayrıca çeşitli katkılarından dolayı C. Yılmazer'e, İ. N. Ertuğrul'a, E. Dere'ye ve Antalya Kent Müzesinden M. Şengül ile E. Dayar'a, teşekkür ederim.

GİRİŞ

Müzik ve müze… Anlamları birbirinden farklı olsa da aynı kökten gelen[1] bu iki terimin somut olarak bir araya gelmesi Türkiye ve Antalya için gecikmiş bir olgudur. Kültürün soyut ögelerinin en eskilerinden biri olup, tarih öncesi dönemlerden başlayarak çokça somut izler de bırakmış olan müzik, müzenin ilgisini çoktan hak etmiş olmasına karşılık, yakın zamana kadar müzenin temel konularından biri olamamıştır. Bunun nedeni ise modern çağa değin egemen olmuş tarih anlayışı ve buna paralel bir gelişim sergilemiş müzecilik uygulamalarıdır. Öyle ki tarih önemli kişilerin ve olayların görkemli monografileri çizgisinden pek çıkmayan tavrıyla, içeriği ve ilgi çevreleriyle genellikle elit bir noktada durmuştur. Toplumun çok büyük kısmını ilgilendirse de sıradan bulunmasından ötürü anlatılmaya, yazılmaya değer bulunmayan, ancak toplumsal yapıyı ve yaşamı belirleyen pek çok önemli veri bu seçkin düzlemde kendisine yer bulamamıştır. Nerdeyse yönetenlerin ve soyluların magazinel öyküleriyle askeri kronolojilerden ibaret olan tarih yazıcılığı, toplumsal olanı büyük ölçüde dışarıda bırakmıştır.

Antik çağda başlayan koleksiyonculuk[2], Rönesans sonrası klasik müzeciliğe doğru giden yolda[3], mekânsal bakımdan da zamana, egemen tarih anlayışına eşgüdüm göstermiştir. 18. yy. sonuna değin yukarıda anılan tarih anlayışı ile eşgüdümlü olarak, klasik müzelerin temellerini oluşturan, Avrupa'nın önemli merkezlerindeki sergiler, mülk sahibi aristokrat ya da yöneticilerin kendi öznel tutumlarına göre düzenlenmiş ve çok sınırlı bir elit çevrenin ziyaretine açık tutulmuşlardır. 19. yy.a gelindiğinde ise Avrupa halklarının uluslaşma süreçlerinin bir parçası olarak müzeler[4], halka açılmış, burjuva sınıfının sınıfsal değerleriyle yeniden düzenlenerek neredeyse bu yeni iktidarın iddia ve kanıt kurumları gibi görülmüş[5] ve bu amaca uygun olarak tasarlanmışlardır. Öte yandan aynı süreçte pozitivist düşünce, müzeye, temel sınıflandırma ve düzenleme ilkeleri getirerek, klasik müzeyi belli amaç ve işlevlerle tanımlamıştır. Müzelerin bu kamusallaşma sürecinin sonuna doğru, 19. yy. sonlarında Amerika'da, Avrupa'daki gelişmelerle ilişkili olarak kent müzelerinin ilk örnekleri sayılabilecek yapılar ortaya çıkmıştır[6]. Bu kurumların Avrupa'dakilerden en belirgin farkı, üzerine temellendirilen toplumsal yapıdan

[1] Eyüboğlu, 1991: 489.
[2] Yücel, 1999: 19.
[3] Yücel, 1999: 20.
[4] Özkasım, 2013: 9.
[5] Shaw, 2004: 11.
[6] Dedehayır ve Değirmenci, 2013: 9.

kaynaklanmaktaydı ki Avrupa halklarının yüzyıllar öncesine dayandırılan ve çok önemli kişilerle, olaylarla dolu kültürel mirasının ortaya koyması beklenen ve homojen bir toplumsal yapı hedefleyen aidiyetleri ile 19. yy. başlarında kurulmuş, çok farklı etnik gruplardan oluşan ABD' nin temel aldığı bu çok yeni, nispeten sıradan ve kendi heterojenliği içinde yeniden inşa edilmesi beklenen kültürel mirasının aidiyetleri çok başkaydı.

20. yy. ile birlikte toplumsal tarih anlayışının giderek önem kazanması müzecilik uygulamalarını da etkilemiş[7] ve yüzyılın sonuna doğru toplumsal tarih içerikli, eğitim ve iletişim odaklı yeni müzecilik anlayışını doğurmuştur[8]. Buna göre müzelerin yalnızca konuları çeşitlenmemiş, yöntemleri ve amaçları da değişmiştir[9]. Böylelikle kültürel miras seçkinci yaklaşımdan kurtulmuş, toplumsal bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Ortaya oyuncak, otomobil, karikatür, tarım müzeleri gibi büyük krallarla, kahramanlarla, önemli askeri ya da dini olaylarla ilgili olmayan, toplumun gündelik yaşamına yön veren, onu kendi gerçekliğinde ele alıp üretim ilişkileri, teknoloji düzeyleri, sanat anlayışları, eğlenme, öğrenme alışkanlıkları gibi yönleriyle anlatan kurumlar ortaya çıkmıştır. Manhattan'daki "Yoksul Apartman Müzesi" bu yaklaşımın sonuçlarının ilgi çekici örneklerinden biridir[10]. Etnografya müzelerinin bir parçası olarak görülen az sayıdaki müzikal ögenin, buralardan tümüyle bağımsız bir mekâna taşınması, bir başka deyişle müzik müzelerinin ortaya çıkışı da tam bu süreçte gerçekleşmiştir. Modernizmin sonuna doğru ya da kimilerinin deyişiyle postmodern[11] çağda son derece çeşitlenen (Paris Kanalizasyon Müzesi, Amsterdam İşkence Müzesi, Barselona Cenaze Arabaları Müzesi, Berlin Demokratik Almanya Cumhuriyeti Müzesi, Dortmund Futbol Müzesi, Meksiko Bebekler Adası Müzesi vb.) bu kurumlar birer bellek olarak önemli boşluklar doldurmakla birlikte, Conner'in belirttiği gibi dünyaya yön veren önemli buluşların, teknolojilerin, bilimsel yasaların, sanatsal ilkelerin ve yöntemlerin yalnızca üstün yetenekli bireylere ait olmadığı, aynı zamanda uzun zaman içinde geniş toplum kesimlerinin ortak deneyimleriyle oluşan birikimlerin de sonucu olduğu[12] düşüncesine birer kanıt niteliğindedirler.

Bu bağlamda toplumsal yaşamın içinde var olan her şeyin -en azından gündelik yaşamda işlevini tamamlamış, çeşitli nedenlerle artık kullanılmayan kısımlarıyla- müzenin konusu

[7] Atagök, 2003: 25.
[8] Atagök, 2003: 26.
[9] Atagök, 2003: 26; Onur, 2003: 7.
[10] Scranton, 2001: 7.
[11] Onur, 2003: 7.
[12] Conner, 2012: 6.

olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle de farklı düzey ve biçimlerde de olsa insanın kültürel sürecinin başlangıcından bugüne kesintisiz gelmiş olan müziğin[13] bir müze konusu olması gerekliliği, toplumdaki yeri, yaygınlığı, gücü, etki ve işlevleri göz önüne alındığında tartışmasızdır. Bu gereklilik aynı zamanda bu çalışmanın da temel dayanağıdır.

Bugün geleneksel müzeler eski içerik, yöntem ve alışkanlıklarıyla var olmaya devam etseler de müzecilik çalışmalarının merkezinde artık toplumsal yaklaşımlı 'yeni müzecilik' anlayışı[14] bulunmaktadır. Bu yaklaşım bu çalışmanın da temel bakış açısı olarak benimsenmiştir. Ancak bu yaklaşımla kentsel yaşamın ele alınan yönü nesnel ve etkili bir biçimde sergilenebilir/anlatılabilir, kent belleğine katkı sunulabilir, toplumla iletişim içinde bir müze kurgulanabilir; müze seçkinlere yönelik uzak ve sıkıcı bir yer olmaktan çıkarılıp, merak edilen, eğlenceli, ulaşılabilir/anlaşılabilir bir eğitim kurumuna dönüştürülebilir.

Vurgusu yapılan bu toplumsal faydalara bağlı olarak bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki bir diğer neden de, eşi görülmemiş bir biçimde büyüyen Antalya'nın söz konusu alandaki eksikliğidir. Ülkenin en önemli turizm kenti ve dünyada da hatırı sayılır bir turistik destinasyon olan Antalya bir "müzik müzesi"ni çoktan hak etmiştir.

Paleolitik Çağ'dan beri çeşitli dalgalanmalar yaşasa da önemini yitirmeden günümüze gelen Antalya ve yakın çevresi, çok değişik dönemlerden barındırdığı somut kültürel mirasının yanında soyut kültürel miras bakımından da oldukça zengin olmasına karşılık, bu yönüyle kentlilere ve ziyaretçilere ulaşmakta –son yıllardaki gelişmeler dışında- eksik kalmıştır. İşte bu eksiklikten yola çıkarak Antalya'nın kentsel yaşamıyla kaynaşmış, müziğin genel gelişim, işlev ve özelliklerine vurgu yapan, Antalya ve yakın çevresinin müzik kültürünü temel müze konusu olarak belirleyen "Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi Konsept Önerisi" ortaya çıkmıştır.

Günümüz Antalya'sının en önemli kültürel, sanatsal ve sosyal projelerinden biri olan Dokuma Park içinde, diğer kültürel birimlerin tamamlayıcısı olarak oluşturulması önerilen DOPAMM, şehrin sanat ve eğlence anlayışını belgelemede önemli bir boşluğu doldurmakla kalmayıp, yerel müzik kültürünün olabildiğince doğru bir biçimde belgelenmesi, korunması ve araştırılmasına da olanak tanıyacaktır. Böylelikle küreselleşen dünyada giderek kaybolan yerel unsurların Antalya yerelinde korunmasına ve toplumsal kent kimliğinin belgelenmesine, belli

[13] Say, 1997: 17.
[14] Atagök, 2003: 26.

düzeyde de olsa oluşturulmasına katkı sağlanmış olacaktır. Her düzeyden ziyaretçi ve araştırmacıya izleme, öğrenme ve uygulama olanağı tanıyacak olan kurum, süreklilik kurgusuyla biriktiren ve gün geçtikçe gelişen bir yapıda olacaktır. Öyle ki uygulama ve araştırma kurgusuyla müze kuruluşundan sonra kendini biriktiren bir yapıda tasarlanmaktadır. Buna, soyut tarafıyla sergilenmesi çok zor olan müziğin uygulanabilir ve yaşayan bir alan olma özellikleri, farklı ve eğlenceli bir olanak sunacaktır.

DOPAMM'ı amaç, işlev ve yapı bakımlarından bir kent müzesi gibi ele alırsak, müzenin kuruluşu için;

- yönetsel yapılanma,
- araştırma ve bilgi toplama,
- konsept ve senaryo,
- fiziki mekân,
- koleksiyon ve
- iç mekân tasarımı[15]

gibi altı temel adımın gerekliliğini söyleyebiliriz. Her biri bir müze oluşumu için vazgeçilmez olan bu adımlarla ilgili önerilerin yer alacağı bu çalışmanın ağırlıklı olarak ilgilendiği konular, araştırma ve bilgi toplama, konsept ve senaryo ile koleksiyon adımlarıdır. Yine bu süreçlerle ilgili yapılacak olan araştırma ve önerilerde, ICOM'un müzelerin beş temel işlevi olarak belirttiği 'toplama, koruma, araştırma, sergileme ve iletim[16]'başlıkları temel ilkeler olarak göz önünde tutulacaktır.

Müzenin tasarım önerisi yapılırken Antalya'nın özgün değerlerini öne çıkartan, müziğin temel özellikleriyle ortaya konabildiği, müzikal araştırma, uygulama ve sunum olanakları yaratan bir yapı hedeflenmiştir. Bu hedeflere doğru bir biçimde ulaşmak için de öncelikle bölgenin geçmişten bugüne müzikle ilişkisinin araştırılması, müziğin bölgedeki varlık alanlarıyla toplumsal işlevlerinin belirlenmesi yoluyla, bölgenin müzik kültürünün özgün özelliklerinin belirlenerek bütün içindeki yerinin saptanması ve dünyadaki benzer müze örneklerinin incelenmesi temel yöntem olarak belirlenmiştir.

[15] Dedehayır ve Değirmenci, 2013: 16.
[16] http://icomturkey.org/tr/icom-t%C3%BCz%C3%BC%C4%9F%C3%BC (erişim tarihi: 05.03.2018).

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK VE MÜZE

1.1. Müzik ve Müze Terimleri

Yunan Mitolojisi'nde *mousa (μούσα)* adındaki tanrısal varlıklar, hemen hemen bütün İlk Çağ ozanlarının esinlendiği ilham perileri olarak karşımıza çıkar. Hesiodos ve Homeros gibi çok önemli ozanlarda şiire nasıl esin kaynağı oldukları açık bir biçimde görülebilir. Zeus ile Titan soylu Mnemosyne'den olan *musalar*[17] genellikle şiirle özdeşleştirilseler de her biri başka konularda yetkilendirilmiş dokuz peridirler. Bu nitelikler çağlara ve şairlere göre değişse de genellikle Kalliope, destan ya da lirik şiir; Klio, tarih; Polhymnia, pandomim; Euterpe, flüt; Terpsikhore, dans; Erato, korolu şiir; Melpomene, tragedya; Thalia, komedya; Urania, gökbilimi biçiminde belirlenmiştir[18]. E. Yun. *akıl, düşünce, yaratıcılık gücü* anlamlarını taşıyan *men* (μέν-) kökünden gelen *mousa* sözcüğü[19] Latince'ye *musa* biçiminde geçmiştir. İÖ 280 yılında I. Ptolemaios'un İskendriye'de kurduğu kütüphane ve araştırma merkezinin[20] adı olan ve *musaların* tapınağı anlamına gelen E. Yun. *Museoin (μουσεῖον)* sözcüğü, Latince'ye *museum* biçiminde geçmiş ve günümüzün müze sözcüğüne kaynaklık etmiştir.

Türkçe'de kullanılan *müze* sözcüğünün kökeni, bu gelişimden farklı olarak Osmanlı'da batılılaşma çabalarının yükseldiği 19. yy.da Fransızca'daki, yukarıda anılan kökten gelen *musée* sözcüğüdür. Osmanlı Devleti'nde, modern anlamda bir müze sayılmasa da bir silah koleksiyonu barındıran Aya İrini'nin kapı kitabesindeki 1726 tarihli "*Dârülesliha*"[21](silahlar evi) sözcüğü ve 1846'da ziyarete açılan aynı yerdeki "*Mecma-i Asar-ı Atika*"[22](eski eserlerin toplandığı yer) ile "*Mecma-i Esliha-i Atika*"[23](eski silahların toplandığı yer), müze yerine kullanılmış sözcüklerdir. 1862'den sonra Tasvir-i Efkâr Makaleleri'nde Şinasi tarafından kullanılan *müze* sözcüğü[24], 1869

[17] Erhat, 1989: 228.
[18] Erhat, 1989: 228.
[19] Erhat, 1989: 228.
[20] Vitruvius, VII, 4; Strabon XVII, C794.
[21] Mülayim, 2009: 179.
[22] Mülayim, 2009: 181.
[23] Mülayim, 2009: 181.
[24] http://www.nisanyansozluk.com/?k=M%C3%BCze&lnk=1, (erişim tarihi: 10.06.2018).

yılında Sadaret makamından Maarif Nezareti'ne gönderilen bir yazıda "*müzehâne*" olarak[25], 1875'te de "*Müze-i Hümâyun*"[26] adında resmi olarak karşımıza çıkar.

Musaların adına kaynaklık ettiği bir diğer sözcük de dilimizdeki *müzik* terimidir. E. Yun., musalara ilişkin olan[27] -özellikle de müzik ve şiir bakımından- anlamındaki *mousikḗ* (*μουσική*) sözcüğü Arapçaya geçmiş[28], oradan da Batı'ya aktarılmıştır. Fransızca *musique* sözcüğü dilimizdeki müzik teriminin kaynağını oluşturur. 19. yy. sonunda özellikle Batı kökenli müzikleri ifade etmek üzere Türkçeye alınmış sözcük bugün yaygınlaşarak tüm müzikleri kapsar hale gelmiştir. Ancak bundan çok daha önce, vurgu ve ton farkları sayılmazsa özgün haliyle alınan *musiki* sözcüğü –ki klasik Türk müziği için kullanılmaktadır- 14. yy. sonunda Seyf-i Sarayi'nin Gülistan tercümesinde[29], erken bir yazılı örnek olarak karşımıza çıkar.

1.2. Müziğin Tarihçesi

En az iki sesin bir araya gelmesiyle başlayan müziğin serüveni, zaman içinde onu kültürel birikim ve bireysel deneyimler sonucu bir sanata dönüştürmüştür. Denilebilir ki günümüz sanatlarının en eskisi kültür tarihiyle eş zamanlı[30] ortaya çıkan müziktir[31]. Bir "ses evreni"nin içine doğan insan, bu evrenle iç içe yaşamış ve sürekli etkileşim içinde olmuş[32], böylelikle sesleri tanımış ve onlara dair bir algı geliştirmiştir. Kısa sürede doğadaki seslerin, korku, neşe, huzur vb. duyguları çağrıştırdığını öğrenen insan bu sesleri taklit ederek benzer duyguları oluşturmaya çalışmıştır. Bu yolla edindiği deneyim ona müzik için gerekli olan bir enstrüman olarak bedenini kullanmayı öğretmiştir. İlk enstrümanın insanın birbirine çarparak ritim oluşturduğu elleri ya da aynı biçimde kullandığı doğadaki başka nesneler olduğu kabul edilir[33]. Hiçbir kesin kanıtı bulunmayan bu başlangıçla ilgili, müziğin en ilkel ve etkileyici kısmının ritim olduğu kabulünün yönlendirmesi olduğunu söylemek önemlidir. Öte yandan doğadaki sesleri kendi sesiyle taklit ederek, iletişim, korku, büyü, keyif gibi nedenlerle oluşturduğu, basit ve dil dışı ton dizileri müziğin ilk adımları olarak da düşünülebilir.

---

[25] Mülayim, 2009: 185.
[26] Mülayim, 2009: 181.
[27] Eyüboğlu 1991, 489.
[28] http://www.nisanyansozluk.com/?k=m%C3%BCzik (erişim tarihi: 10.06.2018).
[29] https://www.etimolojiturkce.com/kelime/musiki (erişim tarihi: 10.06.2018).
[30] Müziğin binlerce yıl önce dans ve tiyatro ile birlikte var olduğu, hatta onlarla bütünleşmiş bir sanat olduğu açıktır. Ancak burada vurgusu yapılan henüz bir sanatsal disipline ve düşünceye sahip olmayan müziğin ilkel insanın günlük yaşantısında bir çeşit iletişim aracı olarak kullanıldığı, çoğu taklitten oluşan ritmik ve sessel unsurların bir ünlem dizisi oluşturarak duygu düşünce ifadesine yardımcı olduğudur.
[31] Kınacı; 2012: 11.
[32] Say, 1997: 17.
[33] Kınacı, 2012: 11.

Estetik kaygıdan uzak, dinsel ve büyü amaçlı ilkel çalgıların[34] kullanımı müziği oluşturan en önemli deneyimlerden biri sayılır. Ancak bu amaçlar müziğin bir sanat olarak ortaya konmaya başlamasından sonra da müziğin diğer işlev ve gerekçelerinden yalnızca birkaçı olmaya devam etmiştir.

Nasıl, nerede, ne zaman, kimler tarafından, hangi amaçlarla ortaya konduğu belki asla kesin olarak bilinemeyecek[35] olan müzik, başlangıcından günümüze önemini hiç yitirmeden ancak çeşitlenip, karmaşıklaşarak gelmiş bir sanattır. Derin bir sessizlikten, büyük bir yoksunluktan doğan müzik evrenin hiçliği ile birlikte hayal edilebilir[36] ve onun doğduğu yerin insandaki karşılığının ancak kendisiyle dolduğu söylenebilir. Bu bağlamda P. Moos'a kulak verecek olursak müziğin nesneler dünyasıyla ilişkisini başka yönleriyle vurgulamış oluruz.

> "Müzik olmaksızın yeryüzü, ıssız, henüz tamamlanmamış bir ev gibidir, onda oturan kimse yoktur. Müzik, en sonuncu ruh nefesidir, en gizli ruh rüyalarının besinini ondan aldığı en ince öğedir.
> (…)
> Müzik (…) doğrudan doğruya ruha girer.
> (…)
> Müzik hayatımızın tastamam bir resmidir."[37]

İlkel topluluklarda kaba bir ritim olarak ortaya çıktığı kabul edilen "*aşağı müzik"*[38], bölgeden bölgeye değişen, birbirinden çok farklı ve hiçbir standardı olmayan nesnelerle yapılmaktaydı ve çok büyük ölçüde 'büyü' amaçlıydı[39]. Herhangi bir ezgiden yoksun –ki bu da 20. yy. etnomüzikologlarının Afrika halkları üzerinde konuyla ilgili yaptıkları incelemelerden çıkardıkları bir sonuçtur- bu ilkel ritme, kaynağı insan sesi olan ezginin ne zaman ve nasıl eklendiği sorularına verebileceğimiz karşılıklar da yalnızca tahminler ve geçerliliği tartışmalı çıkarımlardan öteye geçememektedir. Ancak söylenebilecek kesin olan bir şey varsa o da müziğin insanın kültürel evriminin tartışmasız bir parçası olduğu, gelişip çeşitlenerek bu sürecin en temel parçalarından biri olageldiğidir. Nitekim zaman içinde bu büyü amaçlı sesler ve taklitler

---

[34] Say, 1997: 23.
[35] Kınacı, 2012: 11; Say, 1997: 25.
[36] Takış, 2012: 7.
[37] Soykan, 2012: 32.
[38] "Aşağı Müzik" terimi bazı müzikologlar tarafından ilkel toplulukların, ezgiden (melodi) yoksun, yalnız ritimle oluşturdukları türler için kullanılır. bk. Soykan 2012, 62. 30.
[39] Say, 1997: 26.

toplumsal kurumların ortaya çıkmasıyla gelişerek kendilerine yeni işlevler edinmişler ve yeni özelliklere sahip olmuşlardır.

Yazının Sümer'de icat edilmesiyle kültürün birçok soyut ögesi gibi müziğin de bir anda gelişmiş bir *sanat*[40] olarak ortaya çıkmış gibi görünmesi, tarih öncesi dönemlere ilişkin bildiklerimizin azlığından başka bir şeyi ifade etmez. Oysa Paleolitik Çağ'ın geç[41] (Lev. 1a) Neolitik Çağ'ın erken dönemlerinden kalma az sayıda da olsa ilkel enstrüman sayılabilecek birtakım nesneler ele geçmiştir[42]. Bu da Neolitik çağdan çok önce başlayan müzikal edimlerin kültür evrimi içinde kendine bir yer edindiğini gösterir. Dolayısıyla bu dönemlerde insanların ne çaldıklarını bilmesek de ne ile çaldıkları hakkında fikrimiz vardır ki elde edilen bu somut izler kimi zaman müziğin niteliğine karşılık gelen "ne" sorusuna da sınırlı karşılıklar verebilir. Erken Tunç çağı Mezopotamya uygarlıklarına bakıldığında müziğin artık toplumsal işlevleri çeşitlenmiş ve buna göre nitelikler edinmiş, karmaşıklaşmaya[43] başlamış bir yapı kazandığı görülebilir. Öyle ki Sümer'de aşk şarkıları söylenmiş, ağıtlar yakılmış, tapınaklarda, düğün vb. törenlerde[44] müzik önemli bir ritüel olarak yerini almıştır. Yine Mısır'da büyük topluluklar halindeki müzisyenlerin (Lev. 1b) dini ritüeller yanında eğlenme amaçlı[45] müzik yaptıkları ve Hititlerin kutsal evlilik törenlerinde (Lev. 2a) müziği önemli bir unsur olarak kullandıkları[46] görülmektedir.

Eski Yunan ve Roma'ya bakıldığında ise müziğin toplumsal yerinin günümüzdekine çok büyük ölçüde yaklaştığı görülür. Müzik din ile ilişkisini sürdürmekle birlikte bu ilişkiyi dinsel farklılıklara göre de çeşitlendirmiştir. Bir tarafta kamusal alanlarda duvarlara kazınmış ilahiler[47] görülürken bir tarafta da *mysterion* (gizem) törenlerinde, grubun dışına kapalı, gözlerden ırak dans ve diğer ritüellere eşlik eden melodiler görülür. Öte yandan din dışı müzik de artık yaygınlaşmanın ötesinde üretildiği ortamlara göre, izlerini az da olsa günümüze değin sürdürmüş önemli üsluplar geliştirmiştir. Eğlence ve oyun müziği, kederlendiren içki müziği, ninni, ağıt, savaşlardaki yüreklendirici ve yönlendirici müzikler gibi önemli türler ortaya çıkmıştır. Bir başka deyişle Antik çağda müzik toplumun farklı katmalarına göre biçimlenmiş; sözlü, sözsüz,

---

[40] Buradaki "sanat" terimi günümüz müzikologlarının "sanat müziği" terimini karşılayan bir sözcük olmayıp, eski uygarlıkların belli bir sistem geliştirerek ortaya koydukları estetik birikimi anlatmaktadır.
[41] d'Errico vd. 1998: 66.
[42] Say, 1997: 23.
[43] Müzğin karmaşıklığı genelde armonik özellikleri ifade etmekle birlikte buradaki kasıt makamsal ve ezgisel çeşitlenmedir.
[44] Kramer, 1995: 191-212.
[45] Dinçol, 2003: 8.
[46] Dinçol, 2003: 4.
[47] Antik Yunan'dan ele geçen ender yazılı müzik eserlerinden biri de Delphoi Apollon Tapınağı'nın duvarına kazınmış olan Apollon ilahisidir. bk. Say, 1997: 49.

eğlendirici, kederlendirici, dinlendirici gibi üsluplar edinmiş ve bunlara dair bir terminoloji[48] oluşturmuştur.

Yunan Klasik Çağı'na gelindiğinde müzik artık felsefenin ve politikanın içinde kendine özel bir yer edinmiş durumdadır. Platon, devletin emanet edileceği kişilerin eğitiminin nasıl olması gerektiği tartışmasında müziği ilk sıraya koyar[49]. Sözü edilen birlikte üretildiği diğer bütün sözlü ve görsel sanatlardan ayrılmış salt bir müzik değildir ancak her şeye karşın mükemmel insanın yetiştirilebilmesi için gerekli bedensel ve ruhsal eğitimin en önemli parçasıdır.

Pers krallarının da müzik dinleyip keyiflendiğini[50] söyleyen Aristoteles, müziğin o dönemdeki toplumsal yerini ve işlevsel boyutlarını belirten çok önemli bilgiler vermektedir. Euripides'in, müziği dertleri hafifleten bir şey olarak gördüğünü ve kimilerince de müziğin uyku, içki ve dansla aynı grupta algılandığını[51] yine Aristoteles'ten öğreniriz. Burada elbette kimin ne dediği değil, müziğin Antik çağda nasıl bir yer edindiği önemsenmektedir. Esas ilginç olan Aristoteles'in neredeyse günümüzün bir tartışmasını andırırcasına sorguladığı müziğin temel işlevleri ve değeridir. Müziğin bir eğitim aracı olarak kullanılması gerekliliği, müzik dinleyerek yalnızca mutlu olunmayıp ruhsal ve bedensel olarak dinginliğe ve olgunluğa ulaşılacağını, dolayısıyla bunun bir erdem olduğunu[52] bu metinden okumak müzik tarihi açısından olduğu kadar müziğin bir kültür varlığı olarak yaklaşık iki bin dört yüz yıl öncesinde bulunduğu yeri belirtmesi bakımından önemlidir.

Antik çağda müziğin vazgeçilmez icracılarından biri de bugünkü çok sesli yapısından çok farklı olsalar da korolardır. Dionysos şenliklerinde ortaya çıktığı kabul edilen korolara İÖ 534 yılında bir solistin eklenmesiyle[53], müzik tiyatronun günümüze değin sürecek bir parçası haline gelmiştir. Dionysos adıyla özdeşleşmiş Dithyrambos sözcüğünün çalgı, oyun ve sözü birleştiren bir sanat türünü ifade ettiğini[54] kabul edersek, müziğin dini kaynaklarından çıkıp, içine birçok başka ögeyi de alarak nasıl dindışı gelişmiş bir sanat olmaya başladığını da görebiliriz. Antik

---

[48] Tanrılara seslenmenin adı olan *hymnos*lar, Dionysos'a hitaben seslendirilen *dithyrambos*lar, Apollon'a yakarıların adı *paian*lar, Ares şerefine söylenen Dor şarkıları olan *embateria*lar, ölmüş kişilere yakılan ağıtların adı olan *threnoi*ler ve savaşlarda galip gelenler için söylenen *epinikion*lar, düğün gecesi yeni evliler için söylenen *epithalamios*lar, serenat ve ziyafet sırasında söylenen *skolion*lar bu terminolojiye birer örnek oluştururlar. bk. Friedell ,1999: 121.

[49] Platon, Devlet: 376e – 377a.

[50] Aristoteles, Politika: 1339b.

[51] Aristoteles, Politika: 1339a.

[52] Aristoteles, Politika: 1340a.

[53] Nutku, 1985: 32.

[54] Erhat, 1989: 105.

tiyatroda zaman içinde koro nicel ve nitel değişikliklere uğrasa da, oyunun karakterini belirleyen temel öge olarak varlığını sürdürmüştür[55]. Tiyatroların vazgeçilmezleri olan bu toplulukların müzikal örneklerine sahip olmasak da, dönemin sanat etkinliklerinin üslubuna yaptıkları katkıyı ve bu etkinlikler içindeki rollerini ve önemini bilmekteyiz.

Teknik yapısı bir yana bırakılırsa müziğin Antik çağa gelindiğinde kültürün diğer önemli ögeleri olan dil, din, edebiyat, gelenek, spor, mimarlık vb. pek çok alan gibi toplumsal yapının en temel parçalarından biri ve en az onlar kadar gelişmiş olduğunu söylemek olanaklıdır. Bunun ilginç örneklerinden biri de o dönemde yapılan yarışmalardır. Antik Yunan'da Apollon[56], Dionyssos, Athena gibi tanrı ve tanrıçalar onuruna yapılan şenliklerde çeşitli ilahiler söylenmiş ve müzikal yarışmalar yapılmıştır[57]. Ayrı ayrı olmak üzere, aulos, kithara gibi enstrümanları çalma, bunların eşliğinde şarkı söyleme, farklı entrümanları birbirlerine eşlikçi olarak kullanma biçimindeki yarışmalar günümüz dünyasının etkinliklerini çağrıştıran ilginç örneklerdir. Bu yarışmaların mitolojik yansımaları[58] da konunun eskiliğine ve kültürel önemine ışık tutacak niteliktedir. Müzik yarışmalarının yanı sıra yine o dönemde –elbette sonrasında ve günümüzde- müziğin bir yarışma dalı olarak yer almadığı pek çok yarışma ve etkinlikte (Nemea, Olympia), müzik bu etkinliklerin açılışında, gerçekleştirilme süresince ve kapanışında çok önemli tamamlayıcı unsur olarak yer almıştır[59]. İÖ 534'te Peisistratos'un Atina'da düzenlediği tragedya yarışmasının birincisi Thespis, bu yarışmayı oyunun konusu, yazılışı ya da söylenişi ile ilgili özelliklerinden çok koro ile ilgili yaptığı müzikal yenilik sayesinde kazanmıştır.

Müziğin Antik dönemde edindiği toplumsal boyutları ortaya koyan[60] bir başka veri de Pythagoras (İÖ 570-495) tarafından geliştirilen aralıklar kuramıdır. Evreni bir armoni olarak

---

[55] Nutku, 1985: 61.
[56] Vitruvius, Mimarlık: VII, 4.
[57] Kınacı, 2012: 12.
[58] Yunan Mitolojisi'nde Apollon ve Marsyas'ın birer müzisyen olarak yarışmaları İlk Çağ insanının duygusunu ve kültürel yapısını aktarması bakımından son derece ilgi çekicidir. Bir satyr flüt çalarak, tanrının lyrasına meydan okumuş, tanrı onu muhattab alarak yarışmaya girmiş ve buna Tmolos Tanrısı ile birlikte tarihsel bir kişilik olan Phrygia Kralı Midas gözlemcilik etmiştir. bk. Erhat, 1989. Öykünün mitolojik yönü bir tarafa bırakılacak olursa, müziğin tanrısal ve insani boyutlarının iç içe geçmesi; tanrılar, krallar ve mitolojik varlıklar gibi üst düzey kişiliklerin müziğin sahipleri ve dinleyenleri olduğunun görülmesi; müziğin ölçülebilir, genel geçer estetik değerler kazandığının belirlenebilmesi, o dönemde müziğin toplumsal yerini ve sanatsal yetkinliğini gösteren önemli verilerdir.
[59] Kınacı, 2012: 13.
[60] Bu konuda Friedell'in sözleri ilgi çekicidir: "Müziğin Yunanlıların yaşamında ne kadar önemli bir rol oynadığı tahmin bile edilemez. Yunanlıların seslerin gücüne yatkınlığı ve duyarlılığı, bizim kavrayışımıza kıyasla patolojikti diyebiliriz. Mimarileri akan müzikti, hitabetleri ise dile gelmiş müzik. Müzikle başarıya ulaşmış tedaviler hakkında o kadar çok şey anlatılır ki, bunların salt şiirsel birer efsane olmadığı kesindir. Yunanlıların II. Messenia savaşını Tyrtaios'un şarkılarıyla kazandığı…; kara ve deniz savaşlarının kaderini zaman zaman borazanlar birliğinin tayin ettiği de rivayetler arasındadır. Kulak tırmalayıcı, sinir ve ahlak bozucu 'kötü' melodiler tam anlamıyla vatana ihanet

nitelendiren Pythagoras[61], sayı kuramlarını müziğe uygulayarak, ses aralıklarındaki orantıları belirlemiştir[62]. Antik çağda bütün bilgi alanlarının bir arada ele alınması olgusuna uyan bir tutum içindeki Pythagoras'ın bu kuramı bugün Batı Müziği'nin ses aralıkları kurallarının temelini oluşturmuştur[63]. Ancak buradan çıkarılacak esas sonuç, müzisyen olamayan birinin ya da o kişinin sanatçı yönünün dışında bir araştırmacı, kuramcı kimliğiyle müziği ele almasıdır ki böylelikle çok erken sayılabilecek bir dönemde *müzikbilimin* (müzikoloji) temelleri atılmıştır[64]. Modern anlamda olmasa da *müzikbilimi*nin ortaya çıkışının bu çalışma için önemi, aşağıda görüleceği üzere, müzik müzelerinin ortaya çıkışında ve yaygınlaşmasında bu alanda yapılan çalışmaların da önemli katkılar sağlamasıdır.

Tek tanrılı dinlerin dünyanın büyük bölümüne egemen olmalarıyla müziğin din ile ilişkisi kesilmemiş, hatta keskinleşmiştir. Giderek '*dini müzik'* olarak adlandırabileceğimiz tür ile din dışı müzikler birbirinden ayrışmış, farklı içerikler ve teknik özellikler kazanmıştır. 10. yy. Avrupa'sına gelindiğinde ise bugün '*sanat müziği*' olarak adlandırılan, kilise müziği ile iç içe gelişmiş bir tür ortaya çıkmıştır[65]. Boethius'un (480- 524) oluşturduğu notalama sistemi, *müzikbilim* bakımından uzunca bir sessizliğin öncesindeki son kıpırtıları oluştursa da müzik var olmayı ve gelişmeyi sürdürmüştür. Günümüze doğru gelindiğindeyse müziğin işlevlerinde önemli çeşitlenmeler olmuş, bazı işlevler kaybolurken, bazıları gerilemiştir.

Yukarıda yapılan müzik tarihine ilişkin değinmelerin amacı, başka bir çalışmanın konusu olan müziğin teknik gelişimine giriş yapma kaygısı ya da bir müzik tarihi özeti oluşturma çabası değil, müziğin kültür evrimi içerisindeki yerine vurgu yapmak ve bir müzik sosyolojisi bakışıyla toplumsal yapının içine müziği zamansal olarak yerleştirebilme çabasıdır. Görülüyor ki müzik, en başta belirtildiği gibi, kültürün en erken gelişen, çeşitlenen ögelerinden biri ve toplumsal işlevleri çok önemli olan bir unsurdur. Büyü ile başlayan ve bu kavramın karmaşıklaşarak dönüştüğü din ile süren yolculuk, uygarlık tarihi için çok kısa sayılabilecek bir süre içinde çok farklı alanlara da yayılmıştır. Tanrısal törenler, kutsal evlilikler, yarışmalar, devlet törenleri, cenaze mekânları savaşlar müziğin en eski ortamlarını oluştururken giderek eğlenme, dinlenme, kederlenme, estetik

---

demekti. Kahramanlık eylemlerini coşturan, ruhsal dengeyi kuran ve ruh bedenden ayrılıp tanrıyla birleşinceye kadar esriten o üç tarz bile tonlara ne denli önem verildiğini kanıtlar. Yunanlılar atları bile müzikle, 'at çifleşmesi melodisi' (νόμος ἱππόδορος) denen müzik eşliğinde çiftleştirirdi: Bu sayede birbirinden güzel tayların doğacağına inanırlardı." bk. Friedell, 1999: 122.

[61] Say, 1997: 50.

[62] Mimaroğlu, 2006: 187.

[63] Say, 1997: 50; Mimaroğlu, 2006: 187.

[64] Mimaroğlu, 2006: 187.

[65] Mimaroğlu, 2006: 11.

hazlar, sağlık, çeşitli sanat dallarında duygu ve mesajı tamamlayıcı işlevler müziği üretenlerin hedefleri arasına girmiştir. Ancak Antik çağdan günümüze müziğin belli üslupları, türleri dönemsel ve bölgesel olarak değişen egemen sınıflar ve anlayışlarca dışlanmış, aşağılanmış, hatta din dışı bulunarak yasaklanmıştır. Bu da müziğin yalnızca farklı üsluplar ve türlere ayrılmakla kalmayıp toplumsal sınıflara göre biçimlendiğini gösterir. İçerik, teknik ve işlev bakımından bir toplumsal katmanın yapısına göre oluşan türler, hem o katmana aittir, hem de onu temsil etmektedir. Ayrıca bu türler ve üsluplar sosyolojik olarak onu üretenler hakkında önemli bilgiler vermekle birlikte, kültürel oluşumları, ilişkileri ve etkileşimleri de belli ölçüde açıklayabilecek niteliktedirler.

Müzik, kendi tarihi boyunca, her zaman ve her yerde, yukarıda anılan işlevlerine göre tercih edilen teknik bir uygulama olmak yerine, onu üreten kesimlerin toplumsal yapısının ve gereksinimlerinin doğal sonucu olarak ortaya çıkan kültürel bir birikim olmuştur. Böylelikle zaman içinde müzik kimi yerlerde yüksek estetik kaygılarla üretilen karmaşık ve elit bir çizgide yol alırken kimi yerlerde tema, ezgi, ritim ve üslup olarak üzerinde ortaklaşılan daha yalın yollar bulmuştur. Korunabilmiş kadarıyla günümüze ulaşan etnik türlerin özellikleri, kendilerini üretenleri yansıtması bakımından çok özel bir yere sahiptir. Yakın geçmişimizde ve günümüzde keder, protesto, anarşizm, gibi temaların yalnızca birini işleyen türler bile vardır. Bu da müziğin değişen toplumsal koşullara karşılık yaşamaya devam eden, sürekli yeni biçimler ve içerikler kazanan, yeni etkileşimler ortaya koyan bir alan olarak diğer sanat dallarından ayrılığının önemli göstergelerinden biridir. İlginç bir nokta da müzik tüketicisinin gereksinimlerinin bireysel ölçekte de değişebildiği ve aynı bireyin farklı toplumsal katmanlarca, farklı kültürlerce üretilen türlerle aynı anda ilişki kurabildiğidir.

Bu açıdan bakıldığında müziğin güzümüzde birbirinden çok farklı türlerinin olması kolayca anlaşılabilir. Ancak bir sınıflandırma girişimi bu çalışmanın amacı dışındadır. Burada değinilmek istenen, müziğin dünya üzerindeki tüm kültürlerde var olduğu ve onu üretenlerin özgün koşullarınca biçimlendiği; onların gereksinimlerine göre işlevlendirildiğidir.

Tüm bu saptamalar -bu çalışma için- bir müze konusu olarak müziğin ne denli önemli ve gecikmiş bir konu olduğunu göstermektedir. Kültür gibi insan elinden çıkmış hemen her şeyin içinde bulunduğu bu dev birikimin çok önemli ve büyük bir parçası olmak yanında müziğin diğer sanatlardan ayrılan özellikleri ve kişi üzerindeki etkileri de bir müze konusu olarak onu

ayrıcalıklı bir yerde tutmaktadır. Bu bakımdan müziğin teknik özellikleri[66] bir yana bırakılarak ne olduğuna değinilmesinde de yarar görülmektedir.

Müziğin ne olduğu ya da olmadığı üzerine düşünmek ve insandaki etkilerini betimlemek, müziğin ortaya çıktığı yazısız dönemlerden başlayarak günümüze değin artarak, çeşitlenerek gelen bir tutum olsa gerektir. Ancak teknik olarak müzik günümüzde "belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütün[67]" biçiminde tanımlanmaktadır. Elbette bu tanım müziğin ne olduğuna bir açıklık getirmektedir, ne var ki bütün tanımlar gibi onu her yönüyle açıklamaktan uzaktır. Müzik hitap ettiği duyu organımız ve zamansal bir ölçüyle algılanabilmesi bakımlarından diğer tüm sanatlardan ayrılır. Bir bütünlük ve uyum içinde olmak koşuluyla, kaynağı ne olursa olsun (insan sesi, çalgı sesi, doğadaki sesler vb.) müziği oluşturan seslerin doğada birer titreşim olarak bulunması maddesel bir şeydir[68]. Bu maddesel durum sesin, havada basınç değişimleri şeklinde yayılan boyuna titreşim dalgaları olduğu[69] biçiminde açıklanır. Başka bir deyişle ses kaynağından çıkarken bir enerji olarak çıkar ve bu enerji hava moleküllerini titreştirerek kulağımıza ulaşır. Mekanik bir enerji olan bu titreşimler beynimizde algılanabilir elektro-nöro-kimyasal sinyallere dönüştürülerek anlamlandırılır[70]. Maddenin yoğunlaşmış bir enerji olduğuna ilişkin fizik bilgisi[71] anımsanırsa, kulağımıza bir enerji olarak ulaşan seslerin, bedenimize maddesel bir temas sağladığını söylemek mümkün olur. Bu özellik de müziği, insanın yalnızca görme ve işitme duyularına tek tek ya da birlikte hitap eden diğer bütün sanatlardan ayrı bir yere taşır. Ayrıca bu dokunma – değme durumu belirli bir zamansallığa sahiptir ki bu da sesin algılayıcısı ve anlamlandırıcısı konumundaki insanın fiziksel ve ruhsal olarak sürekli bir değişim içinde olması dolayısıyla, yarattığı etkiler bakımından müzik ve insan arasındaki ilişkiye diyalektik bir işlevsellik kazandırır. Buradan yola çıkarak kişi üzerinde müzik türlerinin ve üsluplarının hüzün, acı, coşku, sevinç, huzur, mutluluk, şiddet gibi birbirinden çok farklı duyguları nasıl yarattığı daha kolay anlaşılır. Bu bakış açısıyla aynı müzik parçasının farklı zamanlarda ve ortamlarda kişide farklı etkiler yaratması da kolayca anlaşılabilir. Görülüyor ki müzik çalgı ve diğer teknolojik varlıklarıyla somut, uygulama biçimleriyle hem soyut, hem somut olabilen çok önemli

[66] Müziğin tarzları, makamsal ya da armonik özellikleri, sanatsal ya da geleneksel olması, hatta nelerin müzik sayılıp sayılmaması gerekliliği bu çalışmanın konusu dışındadır.
[67] Uçan, 1996: 16.
[68] Soykan, 2012: 30.
[69] Tosun, 2016: 69.
[70] Tosun, 2016: 69.
[71] Soykan, 2012: 30.

bir kültürel öge olmanın yanında çeşitli işlevleri ve ontolojik yönüyle de son derece özgün ve devingen bir alandır.

1.3. Dünyada Müzik Müzeleri

1.3.1. Müzik Müzelerinin Ortaya Çıkışı

Günümüzde müzelerin sınıflandırılmasına baktığımızda, bir başlık olarak *müzik müzesini* göremeyiz. Her ne kadar sayıları günden güne artsa da müzik müzelerinin müze türleri arasındaki yeri biraz karışıktır ve bir *müzik müzesi gelişimi* bu karışıklık içinde aranmak zorundadır. Müzelere ilişkin birçok sınıflandırma bulunmasına karşılık, bunlar arasında en kapsayıcı görünen, birkaç madde eklenirse UNESCO'nun 1958 tarihli Brezilya Bölgesel Semineri'nde belirlediği müze gruplamasıdır. Adı geçen seminerde müzeler ilgili oldukları alanlara göre şu şekilde sınıflandırılmıştır: *Sanat Müzeleri, modern sanat müzeleri, arkeoloji, tarih ve kültürel miras müzeleri, etnografya ve folklor müzeleri, doğa tarihi müzeleri, bilim ve teknoloji müzeleri, bölge müzeleri, uzmanlık müzeleri, üniversite müzeleri*[72]. Bugün bu gruplamaya yaygın olarak *ekonomüzeler ve endüstri müzeleri* de eklenmektedir. Müzik müzelerinin yaygın olmadığı bir süreçte geliştirilmiş de olsa, böylesi bir sınıflandırmada müzik müzeleri en doğru olarak uzmanlık müzeleri içine yerleştirilmelidir. Dolayısıyla gelişimlerinin izleri de burada aranmalıdır. Ancak henüz uzmanlık müzelerinin ortada olmadığı dönemlerde, başlı başına bir müzik müzesi biçiminde olmasa da diğer kategorilerdeki müzelerde müzikal ögelerin sıklıkla bulunduğunu söylemek önemlidir.

Kuşkusuz müzik müzelerinin gelişimi, müzeciliğin gelişiminden bağımsız bir olgu değildir. Ancak genel bir müzecilik tarihi bu çalışmanın konusu dışında bırakılmıştır. Bunun yerine, sözü edilen tarihsel süreç içinde, müzik müzelerinin gelişiminde az ya da çok etkisi olduğu düşünülen gelişmelere değinilecektir.

Müzelerin kurumsal bakımdan olmasa da ilk örnekleri sayılan İlk Çağ koleksiyonlarından başlayarak[73], 18. yy. ortalarındaki ilk kurumsal örneklerindeki[74] koleksiyonlara kadar, müziğin en azından çeşitli çalgılar ile buralarda bulunduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir. Müzelere kaynaklık eden birikimlerden Antik kütüphaneler ve Romalı zenginlerin koleksiyonları bir yana bırakılırsa, Antik tapınaklarda biriktirilen her türden değerli eşya ve nesne, koleksiyonların dinsel

[72] Demirel Gökalp, 2013: 74.
[73] Özkasım, 2013: 4.
[74] Yücel, 1999: 22.

bir çatı altında toplanma sürecinin başlangıcını oluşturur. Nitekim Orta Çağ gibi çok uzun sayılabilecek ve müzikbilimin neredeyse unutulduğu[75] süre boyunca ve bunu takip eden birkaç yüzyılda, birçok çalgı, müzecilik düşüncesinden uzak olsa da dini yapılarda saklanmıştır. Özellikle kilise, manastır, katedral gibi yapılarda saklanan çalgılar, doğal olarak bu mekânlarla, dinsel müzikle ilişkili çalgılardır. Ne yazık ki benzer bir durum cami, medrese, külliye vb. yapılarda ortaya çıkmamıştır. Her ne kadar bunun olduğuna ilişkin tekil bilgiler bulunsa da bu çalgılar günümüze ulaşamamıştır. Her şeye karşın yaklaşık 17. yy.ın sonuna[76] değin -ki bu tarihten itibaren *modern müzikbilimin*in (müzikoloji) ilk adımları atılmaya başlanmıştır[77]- çalgı ve müzik kültürüne ilişkin bilgilerimizin çoğunu, bu biriktirilenlerden değil, farklı zamanlarda farklı nedenlerle oluşturulan yazılı ve resimli eserlerden öğreniriz. Boethius'un (480- 524) Antik Yunan kaynaklarındaki müzikle ilgili bilgileri derlediği De Institutione Musica adlı eserinin, yine aynı dönemdeki müzik konusunu işleyen Cassiodorus (480-573) ve Sevillalı Isidore (560-634) adlı yazarların eserlerinin[78] saklandığı yerler, en azından uzunca bir süre kilise kütüphaneleridir.

Batı dünyasında müziğin biriktirildiği bir yer olarak dinsel kurumlar, 12. ve 13. yüzyıllarda, yalnızca sahip olduğu çalgılarla değil, aynı zamanda birer müzik eğitimi ve araştırma birimi olarak da karşımıza çıkar[79]. Bu da onların giderek basılı ya da elyazması notaların biriktiği yerler olmasını sağlamıştır ki bu durum müzik arşivlerinin temel örneklerini ortaya koymuştur. Bugünkü notalama sisteminin büyük ölçüde oluştuğu 16. yy.a değin[80], *neumatique*[81] müzik yazısı dışında, Boethius ile başlayan ve Arezzolu Guido (955-1050) ile devam eden müzik yazısı[82] sistemine ilişkin belgelerin, konservatuarlarla üniversitelerin açılmasına değin notaya alınmış eserlerin saklandığı kurumlar yine aynı dinsel kurumlar olmuştur. Hemen belirtilmelidir ki bu birikim doğal olarak dinsel müzikle ilgili bir birikimdir. 4. yy.dan sonra kilisenin içinde belli sınırlar edinen, tutuculaşan müzik, burada gelişerek Batı müziğinin temelini oluşturmuştur. Her ne kadar ilk yıllardan itibaren birçok halk müziği ögesi

[75] Mimaroğlu, 2006: 187.
[76] Mimaroğlu, 2006: 188.
[77] Mimaroğlu, 2006: 188.
[78] Akan, 2015: 6.
[79] Mimaroğlu, 2006: 23, 189.
[80] Mimaroğlu, 2006: 20. Bahsi geçen notalama günümüz notalama sisteminin ilk örnekleri olup bugünkü ile bire bir aynı değildir. Günümüzde yaşayan birinin sorunsuz okuyabileceği notalama 19. yy.da gelişimini tamamlamıştır. bk. Say, 1999: 89; Mimaroğlu, 2006: 20.
[81] Antik dönemde ortaya çıkan, Orta Çağ'da geliştirilerek türleri oluşturulan, müziğin iniş ve çıkışlarını yaklaşık olarak gösteren ilkel müzik yazısı.
[82] Mimaroğlu, 2006: 20.

-çalgı olarak değilse de ezgi olarak- bu müziğin içine girmiş[83], 10. yy.dan itibaren kilise müziğinin evrimini din dışı kişisel davranışlar belirlemeye başlamışsa[84] da 12. yy. sonuna değin kiliselerde din dışı müziğe ilişkin hemen hiçbir şey bulunmamıştır. 13. yy.dan başlayarak din dışı müzik kendini kabul ettirmeye başlamış ve az da olsa bu birikim içinde yer almaya başlamıştır[85].

Kilise koleksiyonları başlangıçta Hristiyanlığı öğretmek için ve dinsel törenlerde kullanmak üzere birtakım nesneleri biriktirirken, toplumsal anlamda güçlendikçe bu birikimlerini de muazzam biçimde artırmış ve çeşitlendirmiştir. Zamanla kiliselerde, uzak ülkelerden getirilen değişik doğal parçalar, Antik uygarlıklardan kalma değerli eserler, önemli kişi ve azizlerin özel eşyaları gibi çok farklı özelliklere sahip nesneler biriktirilmeye başlanmış ve bu yapılarıyla kiliseler koleksiyonculuk anlamında önemli deneyimler ortaya koymuş, müzeler için değerli birikimler sağlamıştır. Kiliselerin koleksiyonlar üzerindeki egemenliği Rönesans ile kırılmaya başlamış olmakla birlikte, kilise fiziksel ve felsefi açıdan müziği bir uygulama alanı ve dinsel bir yetkinlik unsuru olarak egemenliği altında tutmaya devam etmiştir. Ancak 15 ve 16. yy.lardan itibaren müzik dinsel aidiyetlerinden kopmaya başlamıştır. Hemen belirtilmelidir ki, sözü edilen dönemlere ilişkin halk müziğine, etnik müziklere ait enstrüman ya da müzik yazısı anlamında herhangi bir birikime, bu ya da benzer kurumlarda rastlanamamıştır.

Orta Çağ ve Rönesans Avrupa'sına baktığımızda, müzikle ilgili bir birikimin saraylar ve özel şatolarda da bulunduğunu söylemek olanaklıdır ancak bu birikim dini kurumların birikimlerinden çok başka bir yapıdadır. Özellikle 18. yy.dan sonra Avrupa saraylarının pek çoğunun kendi müzikal birikimlerini oluşturduklarını[86], buralarda yaşayan müzisyenlerin eşya ve eserlerinden oluşan birikimler edindiklerini söylemek önemlidir. Başta İtalyan olmak üzere Fransız, Alman, Avusturya ve Macar sarayları, müzik etkinlikleriyle son derece seçkin bir noktadaydı ve sonraki dönemlerde açılacak olan, biyografi müzeleri olarak kabul edilebileceğimiz müzelere önemli belgeleri ulaştıran birer koruyucu konumundaydılar.

Müziğin, Batı dünyasında bir müzik müzesi dışında biriktiği yerlerden bir tanesi de Rönesans ile farklı boyutlar kazanan yetimhanelerdir. Yetimhanelerde müzik, dinsel yetkinliğe ulaşma araçlarından biri olarak öğretilirken Rönesans ile birlikte bu eğitimdeki amaçlar değişmeye başlamış ve yetimhanelere bağlı ayrı müzik okulları ortaya çıkmıştır. Bugün Türkçe'de kullanılan konservatuvar sözcüğü ve dünyanın pek çok dilindeki benzer sözcükler,

[83] Mimaroğlu, 2006: 21.
[84] Mimaroğlu, 2006: 22.
[85] Mimaroğlu, 2006: 23.
[86] Say, 1997: 243, 244.

İtalyanca *conservatorio* sözcüğünün farklı okunuşları olup, İtalyanca yetimevi anlamındadır[87]. Sözcüğün bu yaygınlığı da 1537 yılında, dünyanın ilk bağımsız müzik eğitimi yapma amacıyla kurulmuş olan Napoli'deki Santa Maria di Loreto Konservatuvarı'ndan gelmektedir. Bunu izleyen süreçte yetimhaneler bünyelerindeki müzik bölümleriyle, konservatuvarlar da kendi özel sınırları içinde müziği yalnızca uygulayan, öğreten kurumlar olmanın dışında aynı zamanda biriktiren yapılar olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Öyle ki bu yetimhaneler, Vivaldi (1678-1741) gibi çok önemli müzisyenlerin çalışma alanları olmuş[88] ve önemli kayıplara karşılık[89] bu ve benzeri kişilerin müzikal birikimlerini geleceğe taşıma görevi üstlenmişlerdir. İtalyan'ın ardından Fransa'da ve diğer Avrupa devletlerinde de konservatuvarlar açılmaya başlamış ve müzik buralarda, tüm uygulamalarının yanında bir müze algısının dışında da olsa *müzikbilimi* açısından ele alınmış, incelenmiş ve en önemlisi arşivlenmeye çalışılmıştır. Bu kurumlar aracılığıyla günümüze ulaşan çalgılar, notalar ve diğer müzikal bilgi ve belgeler arasında Stradivarius kemanlar yalnızca ünlü olan örneklerden biridir.

Rönesans'ın getirdiği yeniliklerin ve Fransız Devrimi'nin itkilerinin bu alana yansımasının en güzel örneklerinden bir de Paris'te 1792 – 1795 arasında kurulan[90] ve bugün iki ayrı kuruma ayrışan Conservatoire National de Musique (Ulusal Müzik Arşivi ve Okulu) kurumudur (Lev. 2b). Artık müzik, eğitiminin dışında araştırılması ve belgelenerek arşivlenmesi bakımından da kamusal amaçlarla, bilimsel bir yaklaşımla ele alınmaya başlanmıştır. Her ne kadar modern bir müzik müzesi sayılmasa da bu kurum, krallık dönemi saraylarından ve kiliselerden elde ettiği birikimlerle ulusal bir müzik yaratma çabası içinde çok önemli bir müzik arşivi oluşturmuştur. İleride daha ayrıntılı değinileceği üzere burada müzik yalnızca değerli nesneleri; çalgıları, elyazmaları vb. dışında sanatsal ve kültürel açıdan bütüncül olarak ele alınmıştır. Müzeciliğin genel tarihi için de çok önemli bir nokta olan ulusların yeniden inşasında müzelerin de kullanılması olgusu, müzik müzelerinin de alt yapısını oluşturan bir olgu olarak bu örnekle karşımıza çıkar.

---

[87] Mimaroğlu, 2006: 188.

[88] Say, 1997: 244. Vivaldi Venedik'teki Ospedale della Pieta adlı yetimhanede uzun bir süre keman öğretmenliği yapmış ve bu kurum için birçok konçerto yazmıştır.

[89] Rönesans ve bunu izleyen yüzyıllarda müzik kilise dışında da elit bir yer edinmeye başlamış, birçok aristokrat ya da yönetici kendi malikhane ve saraylarını müzisyenlere açmış, önemli sponsorluk görevleri üstlenmişlerdir. Bu elbette onlar için bir itibar göstergesi de olmuştur. Ancak bu sürece ilişkin pek çok belge her şeye karşın çeşitli yollarla kaybolmuştur. Özellikle de sürekli bir sponsor bulamayan müzisyenlere ilişkin belge ve verilerin ne yazık ki yalnızca adları günümüze ulaşmıştır. Bach'ın (1685-1750) ölümünden sonra bir kasap dükkânında paket kâğıdı olarak kullanılırken Mendelsshon (1809-1847) tarafından ele geçirilen Passion'unun notaları, birçok benzer kaderi paylaşan eserler arasında şanslı olanlarından biridir. bk. Göktepe, 1962: 124.

[90] http://www.conservatoiredeparis.fr/en/the-conservatoire/discover-the-conservatoire/space-rental/, (erişim tarihi: 28.06.2018).

17. ve 18. yüzyıllar Batı dünyasında, müzeciliğin gelişerek modern müzelerin kimlik ve işlevlerinin belirlendiği yıllardır. Bugünkü İngiltere, İtalya, Fransa, Almanya gibi ülkelerin o dönemdeki coğrafyalarında 17. yy.da hız kazanan koleksiyonculuk kendi ilkelerini oluşturmaya başlamış ve yavaş yavaş İngiliz ve Fransız örneklerinde olduğu gibi halka açılarak kamusallaşmaya başlamıştır[91]. Batı toplumlarının değişen siyasal, ekonomik, bilimsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak yaşadığı dönüşümlerin izdüşümleri açık bir biçimde müzecilik etkinliklerine de yansımıştır. Aristokrat ve yöneticililerin, kapalı kapılar ardındaki çok çeşitli ve değerli koleksiyonları çeşitli yollarla kamulaştırılarak halka açılmış ve müzecilik bir bilim olarak ele alınmaya başlanmıştır. Samuel von Quicheberg'in eserlerin toplanması ve sınıflandırılmasına ilişkin yazdığı "İnscriptiones" (1665) adlı eseri, C. F. Neicklius'un müzeciliğin el kitabı sayılan "*Museographia*"sı (1727) ve 1746 yılında Fransız La Font de Saint Yenne'nin savunduğu müzelerin halka açık olma gerekliğine ilişkin düşünceleri[92] süreç içinde müzeciliğin gelişimini ve vardığı noktayı gösteren önemli göstergelerdir.

Rönesans birikiminin üzerine eklenen Fransız Devrimi'nin yenilikleri, Avrupa Aydınlanması ve bunlar üzerine eklenen Sanayi Devrimi, Batı dünyasında yepyeni bir toplumsal yapı ve üretim ilişkileri ağı doğurmuş, bu yeni oluşumlar da kurumsal olarak müzenin ortaya çıktığı bir zemin oluşturmuştur. Halka açık müze girişimlerinin ilk örneklerinin ortaya çıktığı bu süreçte (18. yy. ortalarında[93]), koleksiyonlar genellikle plastik eserlerden oluşsa da, başlangıcından itibaren tüm koleksiyonlarda pek çok müzikal öge bulunmaktaydı. Özellikle arkeoloji, sanat tarihi ve sanat temalı müzelerde, müzikal unsurlar müzenin genel üslubu ve amacı içinde yerlerini almışlardı. Müzik bu yolla müzenin içinde belli nesnelerle yer almış, ancak müzenin temel teması olarak henüz ele alınmamıştır. Paris Konservatuvarı'nın[94] bünyesindeki arşiv çabalarının benzerleri, diğer Avrupa ülkelerinde de ortaya çıkmışsa da bağımsız bir müzik müzesinin oluşumu sonraki dönemlere kalmıştır.

---

[91] 1638 yılında, Oxford Üniversitesinde, dönemin ünlü koleksiyonerlerinden biri olan Elias Ashmole'nin koleksiyonundan yararlanılarak bir müze kurulmuştur. Daha sonra başka koleksiyonların eklenmesiyle gelişen müze önceleri tümüyle küçük elit gruplara açıkken sonradan haftada bir gün halka açılmıştır. 1683'te ise –ki bu tarih müzenin resmi kuruluşu kabul edilir- müze T. Wood'un tasarladığı bir binada tümüyle halka açılmıştır. Benzer bir biçimde yüzlerce yıldır çeşitli kişi ve kurumlarda biriken ve sahiplerine zenginlik ve saygınlık katan koleksiyonlar Fransa'da da 18. yy. başlarında farklı bir bakış açısıyla ele alınmaya başlanmış, Markiz Marigny'nin Lüksemburg sarayında halka açtığı sergiyle yeni bir nitelik kazanmıştır.

[92] Gerçek, 1999: 5.

[93] Özkasım, 2013: 9;Yücel, 1999: 22.

[94] Conservatoire National de Musique (Bugünkü adı: Conservatoire National Supérieur de Musique et de danse de Paris).

19. yy. müzelerin modern ilkelerinin belirlendiği, muazzam birikimler edindiği, aynı zamanda üzerlerine yüklenen büyük siyasal ağırlık ve kendilerinden beklenen prestij ile tüm dünyaya yayıldığı bir süreçtir. Bu haliyle müzeler Foucault'un "19. yüzyılın büyük saplantısı tarihti[95]" yargısına birer dayanak görünümündedir. Hemen belirtilmelidir ki burada 'saplantı' olan tarih ve müze ilişkisi, günümüzün *tarih müzeleri*nden çok başka bir içeriktedir. Sözü edilen 19. yy.da yukarıda sayılan toplumsal değişimlerin etkisiyle yeniden tasarlanan tarihtir[96]. Tarihin bilimsel açıdan yeniden yapılandırılması bir yana, kasıt, ona hangi alanlarda gereksinim duyduğumuz, ondan beklentilerimizdir[97]. Bir başka deyişle, 19. yy. süresince müzelerin kurgulanmasında belirleyici olan tarih anlayışı içinde, tarih siyasal, ekonomik, toplumsal ve uluslararası ilişkiler bakımından ne işe yarar, daha da önemlisi ulus devletin ondan beklentileri nelerdir? Bu açıdan bakıldığında, bütün yaygınlıklarına ve sayıca artışlarına karşılık müzelerin bu süreçte benzer amaç ve işlevlere sahip olduğu görülür ki en önemlisi de dönemin egemen bakış açısınca belirlenen amaçlar arasına müzik gibi alanların tek başına giremediğidir. Dünyaca ünlü müzisyenleri ve müziklerini bir kenara bırakırsak, genel anlamda 19. yy.ın önceliklerine göre, uygulayanları ve tüketenleri "sıradan" sayılan müzik gibi folklorik ve popüler bir alanın müzenin konusu olmasına giden yol *kent müzeleri*nin gelişiminden geçmekteydi. Bu da ancak yüzyılın sonunda ortaya çıkan[98] bir süreçti. Kent müzelerinin, müzik müzelerinin önünü açması olgusu, bünyelerinde müzik kültürüne ilişkin ögeleri barındırmaktan çok, ortaya çıktıkları toplumsal zemin ve değişen müze/tarih anlayışı ile buna bağlı gelişen müze gerekliliklerivle ilgilidir.

Dünyanın geri kalanından nispeten farklı bir tarihsel evrim yaşayan Kuzey Amerika, bu farklılığın doğal bir sonucu olarak 19. yy.ın sonuna doğru, Avrupa örneklerinden başka içerik ve yapıya sahip yeni bir müze ortaya koymaya başlamıştır[99]. Dünyada egemen olmaya devam eden ulus devletler kendi formlarına uygun müzeleri kurmayı ve geliştirmeyi sürdürürlerken ABD'de, ulusun eski köklerini vurgulayıp yücelten, aynı zamanda evrensel bir değere sahip olanın katı bir seçkincilikle ele alındığı bir müzecilik anlayışı yerine kentlerin tarihini temel ölçüt alan farklı bir müzecilik kurgusu ortaya çıkmıştır. ABD yüzyılın başında siyasal birliğini sağlamış, güçlü bir devlet olmakla birlikte, Avrupa'daki rakiplerine göre çok başka iç dinamiklere sahipti. Aslında burada kent müzelerini ortaya çıkaran koşullar ve nedenler, 2. Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaşan kent müzelerini doğuran özgün koşullardan büyük ölçüde farklıydı. Ülke yaklaşık üç

[95] Foucault, 2014: 291.
[96] Collingwood, 1996: 171.
[97] Foucault, 2014: 291.
[98] Silier, 2010: 16.
[99] Dedehayır ve Değirmenci, 2013: 18.

yüz yıllık bir göçmen geçmişine sahip, birbirinden çok farklı etnik gruplardan oluşan yapısıyla, uluslaşma sürecinde sahip olduğu tarihsel, kültürel, etnik ve toplumsal malzeme bakımından Eski Dünya'dakilerden çok ayrı bir yerde durmaktaydı. Büyük ölçüde Avrupa toplumlarının ulus devlet olma ilkelerine paralel hareket etmesine karşılık, kendi özgün koşulları içinde ve öne çıkarıp işleyebileceği birikimleri dolayısıyla müzelerde yeni içerikler ve düzenlemeler ortaya çıkarmıştır. Fransızların, İtalyanların Antik Çağ'a, İngilizlerin, Almanların Orta Çağ'ın karanlıklarına uzanan geçmişleri, kahramanlıklarla dolu savaş ve fetihleri, bilim ve teknoloji tarihleri, sanat ve edebiyat geçmişleri bu yeni coğrafyada olmayan şeylerdi. Bunlar yerine birkaç yüz yıllık bir geçmişte, yerli halkın elinden alınmış topraklarda kurulan ve hızla gelişen kentler vardı. Uluslaşma sürecinde işlenebilecek malzeme de bunlarla sınırlıydı. Böylece yüzyıl sonunda, bu kentleri kuran nispeten sıradan insanların, Eski Dünya örneklerine göre nispeten sıradan eylemleri, dinsel geçmişten sıyrılmış olmalarıyla uhreviyattan da uzak olarak müzeler de işlenen konular olmuştur. Bu ilk örnekler kendi özgün koşulları içinde gelişmiş, sonraki kent müzesi örneklerinden başka gerekçelerle oluşmuş da olsalar, toplumsal tarihin önemini vurgulamak ve "yerel olanın", sıradan görülenin değerini ortaya koymaları bakımından çok önemlidirler.

Müzik, elbette bu müzelerde temel bir öge biçiminde ele alınmış değildi. Ancak kent tarihi ve kültürünün bir parçası olarak, diğer unsurlarla tümleşik biçimde buralarda yer almıştı. Müzik açısından daha önemli olan bir nokta ise, 20. yy.ın hemen başında açılan bu yolda ilerleyen etnografya ve folklor müzeleri olmuştur. 19. yy.ın "yüce değerleri"nin dışında birçok somut ve soyut malzeme peşinde olan bu müzeler müziği de –geleneksel türleriyle- daha önceki kurumlardan çok fazla barındıran kurumlar olarak yapılanmaktaydı. Yukarıda değinildiği üzere müziği din ile ilişkisi içinde ve yalnızca yüksek sanat kabul edilen türüyle biriktiren birçok kurumun tersine, etnografya ve folklor müzeleri, halkın müzikal birikimini konu edinerek çok önemli bir noktaya gelmişlerdir. Böylelikle Batı'da müzik kültürünün geleneksel kısmı müzelerde büyük ölçüde yer almaya başlamıştır. Üstelik bu yeni anlayış hedef olarak bulunduğu ülke ya da bölgeyi seçmemiş, dünyanın çok uzak yerlerindeki müzikal unsurları, özellikle çalgı bazında hedef almıştır. Bu anlamda Viyana Müzesi'nin[100] Afrika ve Asya ülkelerinden derlediği çalgı koleksiyonu[101], çeşitliliği ve niceliğiyle çok önemli bir yerde durmaktadır. Hemen belirtilmelidir ki etnografik nesneler çeşitli özelliklerinden dolayı ilk koleksiyonların

[100] Bugünkü özgün adı Weltmuseum Wien. Müzenin etnografya koleksiyonunun oluluşumu 16. yy.a değin gider. 18. ve 19. yüzyıllarda satınalma, bağış vb. yollarla geliştirilir. 1806'da "İmparatorluk ve Krallık Etnografya Koleksiyonu" olarak İmparatorluk Doğa Tarihi Kabinesi'de görülür. 1876'da Doğa Tarihi Müzesi'ne aktarılan etnografya koleksiyonu, 1928'de Etnoloji Müzesi olarak açılır. bk. Teffera, 2017: 4.
[101] Teffera, 2017: 3.

oluşturulduğu andan itibaren toplanmaya başlanmış, ancak uzun bir süre, Viyana örneğinde olduğu gibi, bağımsız olarak ele alınmamıştır. Bu olgu 20. yy.ın başlarında gerçekleşmiş olup giderek somut olmayan kültürel mirasın da ele alındığı folklor müzelerinin oluşumuna değin gelişerek sürmüştür. Öte yandan Türkiye'de 20. yy.ın son çeyreğine değin arkeoloji ile özdeşleşmiş durumdaki müzelerin içine bir etnografya bölümü sıkıştırma geleneği vardı ve bu bölümler çok kısıtlı geleneksel müzik kültürü unsuru barındırmaktaydı. Bugün Türkiye'de bir arkeoloji müzesi içinde, kuytu bir köşeye sıkışmış, basit etnografya bölümleri, bütün çaresizlikleri ve hüzünleriyle görülebilmektedir.

Tüm bu gelişmelerin yanında, genelde müzeleri, onların çeşitlenmelerini, amaç ve içeriklerini, özelde de müzik müzelerini ortaya çıkaracak olan temel etkenleri sağlayan büyük dönüşümün başlangıcı 2. Dünya Savaşı'dır. 23 yıl arayla yapılan iki büyük savaş yalnızca ülkelerin coğrafyalarını değil, belli ölçüde düşünce yapılarını da değiştirmiştir. Savaşa katılan ülkeler çok büyük yıkımlara uğramış, katılmayanlar da ekonomik, siyasal ve psikolojik açılardan bu savaşlardan olumsuz etkilenmiştir. Yalnız ikincisinde yaklaşık 50 milyon kişinin 'öldürüldüğü' bu savaşlar, özellikle Avrupa toplumlarında önemli dönüşümlere yol açmıştır. Soğuk Savaş'ın da etkisiyle ayrılıkçı tutumlar belli ölçüde sönmüş, çeşitli düzeylerde ekonomik, siyasi birlik arayışları ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler gerçek anlamını 'ortak kültür' ve 'ortak miras' kavramalarında bulunca ulusların birbirine yaklaşması, demokratikleşme ve sivilleşme gelişmeye başladı[102]. Bunun en önemli sonuçlarından biri de merkezi yönetimlerin sınırsız güçlerinin azaltılarak yerel yönetimlerin geliştirilmesi olmuştur. Böylelikle güçlenen yerel yönetimler kendi değerlerini ortaya çıkaracak kent müzelerinin önemini kavramışlardır. Savaşı izleyen birkaç on yılda gelişen iletişim ve seyahat olanaklarıyla hızlanmaya başlayan küreselleşme de yerel değerlerin hızla kaybolacağının bir göstergesi olmuş ve bunun sonucunda yerel kimliğin korunması gerekliliğine ilişkin önemli bir bilinçlenme gelişmiştir. Böylesine bir süreçte yaygınlaşan ve gelişen kent/tarih müzeleri, kent bellekleri/arşivleri küreselleşmenin karşısında yerel kimlik ve belleğin koruması[103] bakımından birer direnme noktası olarak görülmüşlerdir[104]. Tam bu noktada pek çoğu kent müzelerinin alanlarından sıyrılan uzmanlık ya

[102] Dedehayır ve Değirmenci, 2013: 19.
[103] Çevik, 2010: 13; Keskin, 2014: 25.
[104] Çevik'e göre günümüzün değişen küresel koşulları sonucu "yerel yaşam biçimini anlatan unsurlar ya etnografya ve folklor müzelerinde bir sergi konusu ya da kent müzelerinde birer arşiv" malzemesi olmuştur. bk. Çevik, 2015b: 36. Bunun yanında Çevik, kent müzelerinin kentteki her türden değişimleri gözeterek yeni bir kimlik oluşturma araçları olarak çalışmaları gerektiğini de belirtir. bk. Çevik, 2008: 56. Ayrıca kent müzeleri "iyi kentli, iyi yurttaş yetiştirme merkezleridir." bk. Çevik, 2010: 13. Silier'e göre de kent müzeleri, "kent kimliğini ve kentlilik bilincini geliştiren, kentte yaşayan değişik etnik, dinsel, kültürel, toplumsal gruplar arasında karşılıklı anlayış, karşılıklı saygı

da biyografi müzeleri ortaya çıkmaya başlamıştır ki *müzik müzeleri* de bunlardan bir tanesidir. Ancak müzik müzeleri de kendi içinde önemli değişiklikler gösteren yapılarıyla zaman içinde ayrışmaya gidecektir.

İkinci Savaş'ın yarattığı dönüşümler, 60'lı yılların barışçıl rüzgârları, yaşamın değeri hakkında insanlığı yeniden düşündürtmeye itmiş ve bu süreçte tarih anlayışının toplumsallaşması kent müzelerine çok önemli deneyimler kazandırmış ve onları yerellikten dışa açılan[105] önemli birer merkez haline getirmiştir. Önemsenen bu yerellik içinde elbette müzik de yerini almaya başlamıştır. 20. yy.ın başlarından itibaren adında müzik, çalgı vb. geçen birçok müze olmasına karşılık, gerçek anlamda uzmanlaşmış müzik müzeleri sözü edilen deneyimler sonucu yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkmıştır. Bu uzmanlaşmada yukarıda adı geçen değişimler sonucu ortaya çıkan 'yeni müzecilik' yaklaşımının 1980'li yıllardan başlayarak yoğun biçimde deneyimlenmesinin[106] etkisi belirleyicidir.

Birçok yeni müze türünün oluşmasını sağlayan, var olan birçoğunun da işleyiş ve amaçlarını değiştiren "yeni müzecilik" anlayışı, müzelerin sahip olması gerekenlerin çeşitliliği – özellikle somut olmayan kültürel mirasla ilgili-, sergileme biçimleri, toplumla ilişkileri, iletişim türleri, finansal yapıları, yönetim biçimleri, sürekli ya da geçici etkinlikleri, mekânları gibi pek çok konuda yeni yaklaşımlar ve uygulamalar öngörmüştür[107]. Silier'in deyişiyle;

> "Demokratik, katılımcı bir kurumlaşmayı öngören Yeni Müzecilik, tarihi malzemenin ve genel olarak koleksiyonların korunmasının önemini yadsımıyor. Ancak, Yeni Müzecilik, tarihi eşyaların yan yana dizildiği ve insanların bunların önünden geçmekle yetindiği, özensiz, tarihsel - kültürel arka planın ustalıktan yoksun bir biçimde sunulduğu sürekli sergilere dayanan klasik müzeciliğin müzeleri birer tapınağa ya da mezarlığa dönüştürmesini eleştiriyor. Yeni Müzecilik, koleksiyonların ve korumaya ilişkin

---

ve ortak yaşam kültürünü güçlendiren, bir sivil platform oluşurarak kentlilerin kentteki tarih mirasını korumasında aktif bir rol oynayan, kentin sorunlarına çözüm bulma kapasitesini artıran ve demokratik bir biçimde tartışılıp belirlenmiş kentsel gelişme perspektiflerinin gerçekleştirilmesine katkıda bulunan, kentin bir bütün olarak ve derinliğine tanıtımına yardımcı olan, uzmanlaşmış iletişim, eğitim, koruma ve kültür merkezleri"dir. bk. Silier, 2010: 17.

[105] Kent müzeleri temel kurguları gereği yerel toplumsal tarihi konu edinirler. Ancak bu yaklaşımları onları yereli yalnızlaştıran, tekleştiren ve ayrıştıran birer unsur haline dönüştürmez. Tersine kent müzeleri yerel değerleri ait oldukları daha büyük ölçekli bölgesel, ulusal, evrensel gibi bütünlerin içinde anlamlı kılmak ve en sonunda insanlığın -farklı coğrafyalar ve zaman dilimlerindeki- benzer ürünleri olarak anlatmak kaygısındadırlar. Buna ek olarak kent müzeleri kentin sürekli değişiminin de yansıdığı, yeni kültürel değer ve kimliklerin kentlileştirildiği, kentin toplumsal yapısının doğum yeri, din, etnisite vb. üstünlükler gözetilmeden bir bütün olarak ele alındığı kurumlardır. bk. Çevik, 2008: 56.

[106] Silier, 2007: 10.

[107] bk. Atagök, 2013.

> işlevlerin ihmal edilmesi söz konusu olmadan, müzelerin, eşya odaklı olmaktan çıkıp insan odaklı bir çalışmaya yönelmelerinin olanaklı olduğunu savunuyor.[108]"

Bu yapısıyla 'yeni müzecilik', klasik müzelerin yapısal özelliklerinin izin vermediği tür ve temalarda yeni müzelerin oluşmasında belirleyici olmuştur. Klasik bir müze düşündüğünüzde, orada bir şeyler yemek- içmek, konser dinlemek, çeşitli konularda atölye çalışmalarına katılmak gibi eylemlerin ne denli olanaksız olduğu anlaşılır. Yine klasik bir müzede bir türküyü, onun duygusunu değil ancak türkünün çalındığı çalgısını, görebilirsiniz. Oysa artık müzeler kendi duygusu ve bütün özellikleriyle bir türküyü bile müzede sergileyebilmenin peşindedir ya da bir suçu ve onun sonuçlarını[109], bazen göçü[110], bazen savaşı[111], belki aşkı[112], belki hüznü, hatta ölümü[113]…

Sonuç olarak insanın biriktirmeye başladığı ilk andan itibaren müzik de somut tarafıyla bu birikimin içinde yer almıştır. Tapınaklarda önemli boyutlara ulaşan bu birikim süreç içinde kiliselere taşınmış ve birkaç bin yıl dinsel bir çatı altında kalmıştır. Günümüzden yaklaşık beş yüz yıl öncesinde bu birikime yeni ortaklar çıkmış, özel koleksiyonlar, saraylar, müzik özelinde konservatuvarlar gibi yeni mekânlar farklı amaç ve yöntemlerle koleksiyonların yeni adresleri olmaya başlamış, dinsel çatının yavaş yavaş dışına çıkılmıştır. 18. yy. ortalarında müzeler koleksiyonların daha sistemli ve kamusal amaçlarla ele alındığı yerler olmuştur. Müzeciliğin gelişmesi, kendi içinde özel uzmanlık alanları oluşturmuş ve yeni türlerle temalar ortaya çıkmıştır. 20. yy.ın getirdiği büyük dönüşümler ya da kimilerine göre modernizmin sona ermesi ve postmodern bir dönemin yaşanmaya başlaması ile büyük algı değişimleri yaşanmış ve müzelerin amaç ve işlevleri yeniden kurgulanmıştır. Tam bu noktada, daha önce farklı başlıklar altında, sanatın, etnografyanın ya da önemli kültürlerin birer küçük temsilcisi olarak, müzelerde bulunan müzik kendi başına bir müze teması olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, büyük bir hızla gelişmeye, yaygınlaşmaya devam eden *müzik müzeleri*, bugün oldukça farklı özelliklere sahip

---

[108] Silier, 2007: 10.

[109] Suç müzeleri: İnsanlığa Karşı Suç Müzesi, Saraybosna, Bosna-Hersek; Düşünce Suçları Müzesi, Sanal Müze, Türkiye.

[110] Göç müzeleri: Çöç Müzesi, Bursa, Türkiye.

[111] Savaş müzeleri: Anti-Savaş Müzesi, Berlin, Almanya; Savaş Müzesi, Gaziantep, Türkiye.

[112] Aşk müzeleri: Prag, Çekya; Seul, Güney Kore.

[113] Ölüm müzeleri: Museum Of Death, New Orleans, ABD; : Le Catacombe dei Cappuccini, Palermo, İtalya. Konuyla ilgili çarpıcı bir öneri Prof. Dr. Nevzat Çevik'ten gelmiştir. Antalya Doğu Garajı Nekropol alanının bir "ölüm müzesi" olarak projelendirilmesi gerektiğini belirten Çevik, söz konusu projenin New Orleans, Palermo, Bangkok örneklerindeki "gibi doğrudan ölünün kendisiyle ilgili olmaktan çok ölümün gelenekleri ve sanatı-kültürüyle, mimarisiyle, inançlarıyla, sosyolojisiyle ilgili" olması gerektiğini de ekleyerek, toplumsal tarih anlayışıyla ortaya konmuş bir müzenin en güzel örneklerinden birini önermektedir. bk. Çevik, 2016a.

olmalarına karşılık tek bir isim altında toplanmaktadır. Aşağıda örnekleri üzerinden ele alınacağı üzere, günümüzde *müzik müzesi* adı altında kurulu bulunan pek çok kurum, gerçekte yalnızca çalgı müzesidir. Çalgılar elbette bir uzman tarafından incelendiğinde, ürettikleri müziğin türü, tekniği, içinden geldiği kültür hakkında çok sayıda önemli bilgiyi ortaya koyarlar ancak sıradan bir ziyaretçi için, vitrindeki suskun, ulaşılamaz bir çalgının, klasik bir müzedeki dokunulması olanaksız[114] heykellerden pek bir farkı yoktur. Dolayısıyla müziğin bir müzede çalgılarıyla ya da onlarsız, bir sanat olarak farklı yönleriyle ortaya konduğu bir müze kurgusu tam olarak yerine oturmamıştır. Bu çalışmanın da konusu olan bir bölgenin müzikal değerlerinin oluşturacağı bir müze ile, herhangi bir bölge, zaman ya da tür ayırt etmeksizin toplanan çalgıların oluşturduğu bir müze birbirinden çok başka özelliklere sahiptir. Her ikisinin de değer bakımından birbirleriyle karşılaştırılması gereksizdir. Burada söylenmek istenen, belki bir ana başlık altında, alt kategorilerin oluşturulması gerektiğidir. Öyle ki, gerçekleşmiş olsun ya da olmasın, Zeki Müren Müzesi, Rock Müzesi, Antik Çalgılar Müzesi, Toros Göçerlerinin Müzikleri Müzesi, 19. yy. Opera Müzesi, İzmir Meyhane Müzikleri Müzesi, Rebetiko Müzesi, Bozlak Müzesi, Doğu Anadolu Ağıtları Müzesi gibi birbirinden birçok bakımdan farklı özellikteki yapıları bir başlık altında ele almak zor ve hatalıdır. Başka bir taraftan bakarak da bunların kimilerinin uzmanlık, kimilerinin biyografi müzeleri olduğunu, kimilerinin de bir kent müzesinin parçası olduğunu söylemek mümkündür. Müzelerin kurgulanmasında temel alınan ölçütlerden, bölge-kent, kişi, tür, çalgılar, zaman dilimi gibi başlıklar, yapılacak olan bir sınıflandırmaya kaynak olarak önerilebilir.

1.3.2. Dünyadan Müzik Müzesi Örnekleri

Günümüzde yaygın olan müzik müzelerinin, müzeciliğin bugün geldiği noktanın niteliğiyle, yeni müzecilik anlayışına bağlı olarak müzelerde somut olmayan kültürel mirasın bilimsel yöntemlerle ele alınma gereksinimiyle doğrudan ilgili olduğunu daha önce belirtmiştik. Ancak incelenen örneklerde de görüldüğü üzere, müzikal koleksiyonların oluşumu müzeciliğin gelişiminin erken evrelerine, müzik müzelerinin temeli de 18. yy.ın sonlarına değin gitmektedir[115]. Bu kapsamda Avrupa'nın büyük devletlerindeki müzik müzeleri genel bir tip ortaya koymaktadır. Paris örneğinin öncülüğünde, 19. yy.ın başlarından itibaren, ulusal müzik

[114] Buradaki kasıt elbette bir Antik heykelin ziyaretçinin her türden etkisine maruz kaldığı bir uygulamayı çağrıştırmak ya da böylesi bir tutumu olumlamak değildir. O heykelin vitrindeki dilsiz durumundan kurtarılıp, çeşitli yol ve araçlarla ziyaretçiye kendini anlatabildiği bir konuma getirilmesi gerekliliğidir kasıt.
[115] bk. Bölüm 1.3.1.

kültürünü tanıma, araştırma, koruma ve geliştirme amacıyla birçok devlette çalgı ve müzikal belge toplama yarışı başlamıştır. Özellikle klasik müziğin önemli öncüleri ve bu müziğin üreticisi konumundaki ülkeler bu yarışta başı çekmişlerdir. Bunun sonucunda da büyük kentlerde –ki çoğu dönemlerinin başkentidir- hatırı sayılır çalgı koleksiyonları oluşturulmuş, önemli müzikal belgeler toplanmış, konuyla ilgili değerli araştırmalar yapılmıştır. Başlangıçta elit bir ziyaretçi hedefleyen, kısmen durağan sergilerden oluşan, toplumsal bağları kopuk, klasik müzeciliğin bir mabedi andıran tavrını benimsemiş müzelerdir bunlar. Ancak zamanla –özellikle 20. yy.ın son çeyreğinde, gelişen ve değişen müzecilik yaklaşımlarını benimseyen bu köklü, dokunulmazlığı olan yapılar, inanılmaz bir evrim geçirerek yeni müzeciliğin gereklerini yerine getiren, dinamik, toplumsal bağları gelişmiş, eğitim ve iletişim odaklı kurumlara dönüşmüşlerdir. Dahası, neredeyse iki yüz yıla yaklaşan deneyimleriyle, müzeciliğin değişiminin düşünsel altyapılarını oluşturmuşlardır. Bugün bu yapılar, klasik müzeciliğin titiz, korumacı yaklaşımlarından vazgeçmemekle birlikte, çağdaş müzecilik anlayışını, bu köklü yapılarının içine oturtabilmiş olmalarıyla, büyük başarılar sağlamışlardır. CMPP, BMIM gibi örnekler başta olmak üzere, Petersburg Tiyatro ve Müzik Müzesi, Brüksel Müzik Enstrümanları Müzesi, Venedik Müzik Müzesi, Barselona Müzik Müzesi, Prag Müzik Müzesi bu tipin önemli örnekleridir.

19. yy.ın baskın müzecilik ve tarih anlayışıyla yola çıkıp, zaman içinde evrilen bu kurumların bir başka ortak özelliği de tek başına bir müze olmak yerine, bazen bir konservatuvar (Barselona, Paris gibi), bazen de bir araştırma kurumu (Berlin gibi) ile aynı çatı altında kurgulanmalarıdır. Bugün adı anılan müzeler kendi içlerinde kurumsal ayrışmalar yaşasa da, birçoğu ya bir filarmoni ile aynı çatı altındadır ya da yönetsel olarak birden çok birimli bir yapının içindedir. Ancak bu durumları, onların müzik üzerine uzmanlaşmalarını ve müzecilik etkinliklerini engellememektedir.

Kökenleri 19. yy. olan ya da bu modeli daha sonra benimseyen pek çok Avrupa müzesi vardır. Bunların birçoğu da her geçen gün öncüllerinin evrimlerini belirli biçimlerde yaşamaktadırlar. Ancak daha düşük bütçeli olanlar ya da daha küçük ülkelerin müzeleri, müzecilikteki gelişmeleri özümseyebilmişlerse de kurumsal ayrışmayı fiziksel, sergileme, uygulama ve müze yöneticiliği bakımından tam anlamıyla yaşayamamaktadırlar. Dünyada bilimden sanata, felsefeden spora hemen her dalda ilkleri barındırmasıyla öne çıkan Yunanistan müzeleri buna birer örnek gösterilebilir. Atina ve Selanik müzelerinin muhteşem müzikal birikimleri bugün çok genel temalı müzeler içinde önemli birer birim olsalar da, müziğe

odaklanmış, uzmanlık gerektiren etkinliklerden bu yapılarıyla biraz uzak kalmış görünmektedirler.

Küçük bir ülkede olması, Türkiye ile ilişkisi, geçmişi ve önemli birikimi dolayısıyla bu çalışmada örnek olarak ele alınan Bakü Müzesi ise ayrı bir tipoloji ortaya koyar. Petersburg örneğinin küçük ölçeklisi olarak tanımlanabilecek bu ve benzeri müzeler Sovyet geleneğinin en güzel örneklerini sergilerler. Klasik ve etnik müzik alanlarında dünyada benzersiz bir yere sahip olan eski Sovyetler Birliği ülkelerinde örnekleri görülen bu tip kurumlar, birbirinden bağımsız olabilecek birimleri, fiziksel olarak değilse de yönetsel ve anlayış olarak aynı çatı altında toplama ilkesiyle hareket ederler. Petersburg Tiyatro ve Müzik Müzesinin (Lev. 3a) kendi ana müzesi dışında, Samoilov Ailesi Müzesi, N. R. Korsakov Müzesi (Lev. 3b), Sheremetev Sarayı Müzesi (Lev. 3a, 4a), Chaliapin Apartmanı Müzesi olmak üzere dört ayrı bölümü bulunmaktadır. Her biri tek başına bir müze olma yeterliliğini çoktan aşan bu müzelerin oluşturduğu dev yapının koleksiyonu 500.000'den fazla materyalden oluşmaktadır. Yüz yıldan fazla geçmişe sahip müze, Avrupa'daki benzerleri gibi, eğitim ve iletişim odaklı anlayışı ve etkinlikleriyle bugün çağdaş müzeciliğin gereklerini yerine getirebilecek bir dönüşümü başarmıştır. Bu tipin içinde önemli bir alt tür de müzisyenlerin hem müziğini hem özel yaşantısını yansıtan biyografi müzeleridir. Diğer Avrupa ülkelerinde de örnekleri görülen (Beethoven Müzesi, Vivaldi Müzesi, Édith Piaf Müzesi) bu tür, sözü edilen ülkelerde ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır.

Son 20-25 yılda örneklerini gördüğümüz, köklü bir geçmişe ve dev koleksiyonlara sahip olmayan, daha çok popüler müzik türlerini ve müzisyenlerini ele alan, genelde küçük ölçekli müzeler içinse İngiltere özel bir yere sahiptir. Müzik müzeciliği deneyimine Royal Academy ile en erken başlayan ülkelerden biri olan İngiltere, aşağıda daha ayrıntılı ele alınan BME gibi pek çok farklı deneyimin de yayıldığı yer olmuştur. Elbette bunda Popüler İngiliz Müziği'nin dünyadaki yaygınlığı, bu alandaki müzisyenlerin ve müziklerinin kültürel etkileri ve bu yolla edinilen ün ve paranın büyük katkısı vardır. The Beatles Story, 20 Forthlin Road, Handel & Hendrix in London, Britain's Museum of Popular Music, The Coventry Music Museum İngiltere'deki bu tip müzelerden yalnızca birkaçıdır.

Tüm bunlara karşılık dünyanın diğer tarafında müzik müzeleri ilginç bir yayılım sergilemektedir. 20. yy. sonuna doğru, ABD'de, ülkenin kendi özgün koşullarınca biçimlenmiş ve müziğin bir büyük endüstri olmasının getirdiği olanaklarla müzik müzeleri çok hızlı bir gelişim göstermişlerdir. Sayıları -saptanabildiği kadarıyla- yüze yaklaşan bu müzeler, Avrupa'daki örneklere göre çok kısa bir geçmişe sahip olsalar da birikimleri ve etkinlikleriyle

dünya müzeleri içinde çok önemli bir noktaya ulaşmışlardır. ABD'nin siyasal ve ekonomik gücüyle dünya gündemini uzun zamandır belirleyen konumunun yanında, küreselleşen dünyada kültürel yayılımı da sosyo-kültürel bakımdan çok belirgin etkiler ortaya koymuştur. Özellikle dünyayı neredeyse ele geçirmiş sineması aracılığıyla bugün dünyanın pek çok farklı bölgesinde insanlar Amerikalılar gibi giyinip, onlar gibi konuşup, yiyip içmektedirler. Bu kültür yayılmacılığının en önemli alanlarından biri de müziktir. İngiltere'nin dünya üzerindeki etkisinden çok daha büyük olan bu etki, Amerika'nın müziğini eşsiz bir boyuta taşımıştır. Bugün dünyanın hemen her yerinde bir Amerikalı müzisyeni tanıyan, dinleyen insanlar bulmak mümkündür. Ülkenin kendi iç dinamikleri de eklenince müzik birçok ülkenin genel bütçesini aşan önemli bir endüstri haline gelmiştir. Bunun doğal sonuçlarından biri de, müzik tüketiminin içine yerleştirilen yeni bir "ürün" olan müzik müzeleri olmuştur. Ancak bu durum müzik müzelerinin kültürel ve toplumsal işlevlerini yok etmemektedir.

Amerikan müzik müzeleri, Amerikan Kültürü'nün ve Amerikan müzik endüstrisinin bir ürünü olarak ortaya çıkmış özgün kuruluşlardır. Özellikle ülkenin yaygın popüler müzik türlerini ve müzisyenlerini ele alan bu müzeler, tema olarak çok da seçici sayılmazlar. Amerika'nın temel faydacı yaklaşımının ve elde ettiği dünya çapındaki sermaye birikiminin yansımalarını bu müzelerde de görmek olanaklıdır. Değerli olan her şeyin bir yolunun bulunarak Amerika'ya taşındığı son yüzyılda, müzik tarihi bakımından Avrupa müzelerini aratmayacak önemli eski çalgı ve müzikal belgeye sahip olan bu müzeler, popüler müzikle ilgili de her tür birikime sahip olmuşlardır. Caz, blues, country, rock&roll gibi türlerin önemli isimlerinin hepsini bu müzelerde görmek olanaklıdır. Bazen ünlü müzisyenleri birer marka gibi bir müzede sıralanmış gürürüz (Mississippi Musicians Hall of Fame), bazen de o müzisyenlerin müzikal ve bireysel yaşamlarını bir müzede izleriz (B.B. King Museum, Louis Armstrong House). Birçok eyaletin, birbirleriyle yarışırcasına caz müzesi bulunmaktadır (Brooklyn Jazz Hall of Fame and Museum, National Jazz Museum in Harlem, Alabama Jazz Hall of Fame, New Orleans Jazz Museum, Oklahoma Jazz Hall of Fame, New York Jazz Museum). Antik müzik ögelerinin bulunduğu DeBence Antique Music World, klasik müziği birçok yönüyle anlatan American Classical Music Hall of Fame and Museum, Amerikan folk müziğinin müzesi Mountain Music Museum, tematik müzeler Rock and Roll Hall of Fame, Marcella Sembrich Opera Museum ve bir konser mekânı olup markalaştırılan Manhattan's Carnegie Hall için bu salonda düzenlenmiş The Rose Museum ilginç örneklerden yalnızca birkaçıdır.

Görülüyor ki yeni müzecilik anlayışı dünya üzerinde birbirinden farklı bölgelerde kendi kültürel değerlerini koruyan, geliştiren, katılımcı çok sayıda yeni müze oluşumu yaratmıştır. Artık müzeler sıradan olanın toplumsal tarih içindeki yerini kavramış, yönetim ve işleyiş bakımından daha demokratik ve eğitim odaklı yapılar ortaya koymaktadır. Bu kapsamda kimi kurumları ayrıntılı olarak incelemek hem bu çalışmanın bulgularının bir kısmını oluşturacak hem de bu türün gelişiminin anlaşılması ve bu çalışmanın konusu olan "Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi Konsept Önerisi" için yol gösterici olacaktır.

1.3.2.1. Paris Müzik Müzesi (Musée de la Musique) - CMPP[116]

Paris Müzik Müzesi, köklendiği kültürel, toplumsal ve siyasal yapıyı yansıtması bakımından; iki yüz yılı aşkın tarihi, evrimi ve bugün kavuştuğu çağdaş yapısı ile Avrupa müzik müzelerinin, dolayısıyla dünya müzik müzelerinin gelişiminin özetinin, müzik müzelerinin günümüzdeki yapısal özelliklerinin izlenebildiği bir kurumdur. Başka bir deyişle bu kurum üzerinden müzik müzelerini ortaya çıkaran gereksinimler, çağcıl koşullar, müzik müzelerinin evrimleri ve ulaştıkları noktalar açıkça incelenebilir.

> "Hristiyanlık başlangıcından bu yana, bir yandan da müzik öğretimiyle uğraşmıştır. Gene de kilise, müziğin türlü dallarıyla geniş çapta uğraşamıyordu. Kilise eğitiminin kapsamına giremeyen dallar arasında başta tiyatro müziği geliyordu. 1669 yılında Fransa'da Penin adlı bir papaz bir müzik akademisi kurmuşsa da, ülkenin müzik hayatında çok daha önemli bir kurum, amacı tiyatro oyuncusu ve şarkıcı yetiştirmek olan, Krallık Okuluydu. Paris Konservatuarının kurucusu, müziksever olmamakla birlikte, Fransız Devrimi sırasında, bando müzikseverlerini bir araya getirip bir Garde Natioale bandosu kurma çabası gösteren Bemard Sarrette olmuştur. 1792 yılında Garde Nationale için bir müzik okulu kurulması işine girişen Sarrette, bu okulda müziğin her dalında öğretim yapılmasını sağlamıştı. Bir yıl sonra, "Conservatoire" adını alan bu kurum, o gün bugün dünyada birçok müzik eğitim kurumunun örneği olmuştur.[117]

Bugünkü Paris Müzik Müzesini ortaya çıkaran kurumsal yapının başlangıç sürecini bu tümcelerle anlatır Mimaroğlu. 1793 yılında Institut National de Musique adı altında yapılandırılan kurum, 1795 yılında Conservatoire National Supérieur de Musique adıyla yeniden düzenlenerek açılmıştır. Ulusal müziğin araştırılması, korunup geliştirilmesi gibi amaçların yanında kurum, çeşitli mekânlarda (saraylar, kiliseler, özel koleksiyonlar vb.) yüzlerce yıldır saklanmış çalgıları toplama amacı da taşımaktaydı. Böylelikle ulusal müzik daha kolay

[116] Cité de la Musique - Philharmonie de Paris.
[117] Mimaroğlu, 2006: 189.

araştırılabilir, daha açık biçimde ortaya konabilirdi. Sonuç olarak Konsevatuvar bünyesinde belli kısıtlamalarla da olsa ziyaret edilebilir bir müzik müzesi 1864 yılında açılmıştır[118]. Üstelik kurumun arşivinde yalnızca çok önemli ya da özel kişilerin kullandığı çalgılar değil hatırı sayılır bir müzikal materyal de bulunmaktaydı. Bu açıdan bakıldığında klasik bir çalgı sergisini aşan müzeyi günümüz müzik müzelerinin atası saymak yanlış olmasa gerektir. Çağdaş müzecilik yöntem ve ilkelerini bu dönemde kurumda sorgulamak gereksizdir. Arkasına aldığı iki yüz yıllık bir deneyimden köklenip 19. yy. ortalarında ortaya çıkmış müze, dönemin baskın eğilimlerinin doğal sonucunda ulusal müziği yaratmanın, geliştirmenin ve yaymanın bir aracı olarak doğmuşsa da yine içinde bulunduğu yapının sağladığı olanaklarla, müziği bütünsel yapısı içinde bir sanat olarak ve kültürüyle birlikte (elbette hedeflerle sınırlandırılmış müziği) ele almayı başarmış, dünya çapında örnek olmuş bir kurumdur. Mimaroğlu'nun da belirttiği bu örnek olma durumu yalnızca konservatuvar için geçerli olmayıp müzik arşivi ve müzesi için de geçerli olmuştur. Başlangıcından günümüze Paris Konservatuvarı ve Müzik Müzesinin gelişimi başlı başına bir çalışma konusudur. Bu çalışma içinse kurumun tarihsel köklerinin ve bugünkü yapısal özelliklerinin belli ölçüde bilinmesi yeterlidir. Dolayısıyla kurumun tarihsel gelişimine yapılan bu değinmeyle yetinilecektir.

Bir zamanlar içinde bir müzik müzesi de barındıran Paris Konservatuvarı bugün tiyatro ve müzik-dans alanlarında eğitim yapan iki ayrı konservatuvara bölünmüştür. Müze ise Cité de la Musique – Philharmonie de Paris adıyla, yine iki parçalı başka bir kurum olarak yaşamaktadır. Paris Filarmoni Orkestrası'nın çalışma ve konser salonlarında müzeye, dans merkezinden çeşitli toplumsal kültürel alanlara kadar pek çok birimi barındıran yapı/kompleks, bir müze ya da konser salonundan çok daha fazlasıdır. Bu haliyle resmi web sayfasındaki "çeşitli oditoryumlar, müze, medya kütüphanesi ve çok sayıda öğrenim alanı ile donatılmış olan Cité de la musique – Philharmonie de Paris, çığır açan bir projedir[119]" tanımlamasını çoktan hak etmiştir.

Müzenin içinde bulunduğu yapı kompleksi bir proje yarışması sonucu oluşturulmuş, Parc de la Villette'de[120], yenilikçi mimarisi ve sunduğu olanaklarla oldukça işlevsel ve modern bir komplekstir. Philarmonie 1 olarak adlandırılan bölüm, başta klasik müzik olmak üzere birçok farklı türü halka doğru biçimde ulaştırma hedefindeki Paris Filarmoni'nin (Lev. 4b)

---

[118] http://www.conservatoiredeparis.fr/en/lecole/histoire/dates-cles/ (erişim tarihi: 29.03.2018).
[119] https://philharmoniedeparis.fr/en/the-philharmonie (erişim tarihi: 30.03.2018).
[120] Parc de la Villette Paris şehir merkezinin dışında, 35 hektarı yeşil alan olmak üzere 55 hektarlık bir alana kulurlmuş, içinde Avrupa'nın en büyük bilim müzesi bulunan, on tane tema parkı barındıran, Cité de la musique – Philharmonie de Paris'in de yer aldığı, konser salonlarından restoranlara birçok farklı birimlerin olduğu, 1984-87 yılları arasında yapılmış dev bir parktır.

kullanımındadır. Bu bölümde senfoni salonu (Lev. 5a), geçici sergi alanları, eğitim alanları, konferans salonu ve prova odaları bulunur. Musée de la Musique'nin tamamlanması için yaklaşık yirmi yıl geciktirilen Philarmonie 1'in, yalnızca 2400 kişilik ana salonunu ve 380 milyon Euro'yu bulan maliyetini düşünmek projenin boyutları ve niteliği hakkında doğru bir düşünce ortaya koyacaktır.

Bugün Musée de la Musique için Cité de la Musique terimi, ama yaygın olarak Philarmonie 2 deyişi kullanılmaktadır. Açılışı 1864'te gerçekleşen müzenin bugünkü yerine taşınması 1995 yılında gerçekleşmiştir. Philarmonie 1'de olduğu gibi özel tasarlanmış modern yapısı, 16. yy.dan beri toplanan koleksiyonu, sayısız yardımcı birimleri, çağdaş müzeciliğe öncülük eden anlayışı ve kurucularıyla yöneticilerinin müzik aşklarıyla müze gerçek anlamda eşsiz bir kültür kurumudur.

Konservatuvardan miras aldığı 4.442 parçalık çalgısı, 1097 çalgı ögesi ve 939 adet resim, heykel gibi plastik eseriyle müze zaten dünyanın en değerli koleksiyonlarından biriyle yola çıkmıştır. Ayrıca büyük bölümü konservatuvardan gelen 110.000 parçalık yazılı, görsel ve işitsel ögesi ve bunların sahip olduğu değerleri ile müze ulaşılması güç bir noktaya gelmiş durumdadır. Bu belgeler dışında bugün koleksiyon yaklaşık 8.390 sayısına ulaşmıştır.

Koleksiyonu oluşturan çalgıların ana teması yüzlerce yıllık klasik müzik çalgıları olsa da Avrupa, Asya, Afrika ve Amerika kıtalarının çeşitli bölgelerinden edinilmiş etnik ve popüler müzik çalgıları hatırı sayılır miktardadır. Bunlar arasında çok özel müzisyenlerin kişisel müzik aletleri müzeye ayrı bir değer katmaktadır. A. Stradivari'nin el yapımı kemanları, Monteverdi ve Chopin'in piyanoları, piyano yapımcıları Erard ve Pleyel'in elinden çıkmış piyanolar, Adolphe Sax'ın saksafonları, Guarneri Ailesi'nin ve Amati'nin kemanları, Flaman arpları ilk akla gelenler arasındadır. Günümüzde çeşitli nedenlerle kullanımı bitmiş lute[121], archlute, klavsen vb. birçok çalgı da, kimi zaman evrimleri ve dönüştükleri ya da kaynaklık ettikleri çağdaş çalgıları gösteren bir düzenlemeyle müzede yerlerini almıştır.

Kalıcı sergide (Lev. 5b) yer alan çalgılar, çeşitli özellik ve türlerine göre ayrılmış, 5 ayrı tema içinde düzenlenmiştir. Operanın Doğuşu (Lev. 6a), Aydınlanma Müziği, Romantik Avrupa,

[121] Lute aslında Ortadoğu telli çalgılar ailesinin bir üyesidir ve küçük klavye düzenlemeleri dışında lavtayla aynıdır, ancak genellikle Avrupa'nın birçok telli çalgısının çatı ismi olarak kullanılır. Bugün *luthiye, lutiye, lutiyer* gibi faklı yazılış ve söylenişleri olan *çalgı yapımcısı* (genellikle telli çalgılar) anlamındaki sözcükler, Rönesans döneminde Avrupa'da lute çalan ya da yapan anlamındaki lutier sözcüğünden anlam genişlemesiyle ortaya çıkmıştır.

Tarihin Hızlandırılması[122], Dünyanın Müziği (Lev. 6b) bu bölümlerin tema başlıklarıdır. Her bir bölüm adını aldığı temayı en iyi biçimde anlatacak bir öyküleme ile ele alınmış olup, yardımcı araç ve uygulamalarla bu hedefi gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Müzenin çok iyi düzenlenmiş, yer alan çalgıların tamamına yakının sesinin de duyulabildiği bir sanal turu da vardır. Anılan bu beş bölümü de tek tek sanal ortamda gezmek olanaklıdır.

Koleksiyonla ilgili kalıcı sergiler ve küratörlük işleri dışında bir de koruma ve araştırma birimi bulunmaktadır. Ulusal Konservatuvar sorumluluğunda yürütülen bu etkinlikler, müzedeki tüm çalgıların bakım, onarım ve kullanımlarını kapsamaktadır. Bunun için kurum bünyesinde her türlü teknik donanımın sağlandığı bir laboratuvar kurulmuştur. Bu çalışmaların yürütülmesinde teknik bilgi, çalgıların geçmişlerine ilişkin birikim kadar sanat bilgisinin de önemsendiği kurumun resmi web sayfasında vurgulanmaktadır[123].

Müzenin en önemli mekânlarından bir mükemmel tasarımıyla konser salonudur. Philarmonie 1'den ayrı, her tür müzik ve dans etkinliğine uyarlanabilir biçimde tasarlanmış bu salon, etkinliğin türüne göre 650 ile 1600 kişi arasında değişebilen kapasiteye sahiptir. Mekânın biçimsel özel kurgusu, katları ve değiştirilebilen eleman ve sandalyeleri, gerçekleştirilecek etkinliğe yalnızca fiziksel anlamda değil tematik, işlevsel anlamda da uyarlanabilmektedir (Lev. 7a). Konser salonu dışında daha küçük etkinlikler için tasarlanmış, teknik donanımı, tasarımı ve akustik yetenekleriyle konser salonunu aratmayan bir başka birim de amfitiyatrodur[124]. Yeraltında bulunan bu mekân 250 kişilik olup, özellikle oda müziği için düzenlenmiş olmakla birlikte, koleksiyonda bulunan bazı nadir çalgıların kullanılması sırasında, ısı ve nemden etkilenmeyecekleri özel bir iklimlendirme sistemine de sahiptir.

Müzenin benzerlerinden ayrılan bir başka özelliği de herkese açık, 70.000 belgeden oluşan bir koleksiyonuna sahip kütüphanesinin olmasıdır. Kütüphanede yalnız basılı eserler değil, ses kayıtları, görsel-işitsel ve multimedya materyalleri de bulunmaktadır. Bu haliyle -tek başına bile önemli bir proje olabilecek- müzik üzerine oluşturulmuş bir uzmanlık kütüphanesi özelliği gösterir (Lev. 8a). Bunun yanında müzenin birisi yüksek teknoloji ile donatılmış stüdyoya sahip iki ayrı eğitim birimi bulunmaktadır.

---

[122] Bu bölüm elektriğin çeşitli çalgılarla buluşmasından sonra ortaya çıkan yeni müzikal türlere ve üsluplara ayrılmıştır. Özellikle rock, saykodelik (psychedelic) rock, pop, caz gibi türlere ilişkin müzikal uygulamaları, bu alanda önemli bulunan müzisyenlerin özel çalgılarıyla da destekleyerek anlatma iddiasındadır.

[123] https://philharmoniedeparis.fr/en/musee-de-la-musique/collection/conservation-and-research (erişim tarihi: 02.04.2018).

[124] Amfitiyatro sözcüğü, E. Yun. *theatron (θέατρον)* sözcüğüne *amphi* öneki eklenerek üretilmiş, çift taraflı tiyatro anlamına gelen ve özellikle Roma'daki daire biçimindeki tiyatroları anlatmak için kullanılmışsa da Müzenin web sayfasında *L'AMPHITHÉÂTRE* terimi kullanıldığından değiştirilmeden, Türkçe yazımıyla kullanılmıştır.

Müzede ziyaretçilerin müzikle ilişki kurması, bu yolla müze ve müziğe ilişkin bilgi aktarımı gerçekleşmesi için çok sayıda yöntem ve uygulama denenmektedir. Girişte tüm ziyaretçilere, üç dilde yayın yapan sesli rehber önerilmektedir. Bu rehberler yalnızca müzeyi anlatmakla kalmayıp, kodunu tuşladığınızda istediğiniz çalgının sesini dinleme olanağı da sunmaktadır (Lev. 8b). Özel düzenlenmiş eğitim alanlarına yerleştirilmiş çok sayıdaki ekranların yardımıyla, çalgıların çalınışı, yapılan müziğin özellikleri ve yorumlarına ilişkin bilgilendirmeler son derece iyi planlanmıştır. Serginin uygun yerlerinde, meraklıların deneyebilmesi için özgün çalgıların birçoğunun kopyası bulundurulmaktadır. Ayrıca belli zaman dilimlerinde, bu köşelerde, söz konusu çalgılarla dinletiler yapan, denemek isteyenlere rehberlik eden müzisyenleri görmek mümkündür.

Çağdaş müzeciliğin gereklerini en iyi biçimde yerine getiren kurumda, eğitim odaklı etkinlikler bunlarla sınırlı değildir. Özellikle çocuklara yönelik gerçekleştirilen, tanıtım, müzik atölyesi ve eğitimleri etkili sonuçlar vermektedir (Lev. 9a). Müzede, okulöncesi gruplarından başlayarak tüm öğrencilere farklı etkinlikler sunulmaktadır. Önceden programlanan etkinliklerde, öğrencilere birden ona kadar değişebilen oturumlarda, müzikal deneyim olanakları sunulmaktadır. Dünyanın farklı bölgelerinden gelen çalgılar yanında, klasik müzik çalgıları öğrenciler tarafından tanınmakta, yapılan grup çalışmalarıyla kolektif davranma becerisi geliştirilmektedir. Öğrenciler, büyük müzisyenleri çok erken yaşta tanıma fırsatı elde ederken, müzik üzerinden evrensel bir sanat anlayışına ilk adımlarını atmaktadır. Ayrıca dünyanın farklı bölgelerindeki müzikleri, aletleri üzerinden de olsa tanıma, kişiyi onları üreten ve kullananlara yaklaştıracağından, bu etkinliklerin dünya barışına katkıda bulunmak gibi de dolaylı sonuçları olabilmektedir.

Paris Müzik Müzesi bugün, Paris'in sanatsal, kültürel ve toplumsal yaşamına büyük katkı yapması planlanan bir parkta, çok büyük bir projenin parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Dünyadaki benzerlerinden çok daha fazla önemsenmiş, üzerine daha çok yük yüklenmiş, ancak tüm bunların altından kalkabilecek bir yapılandırmayla var edilmiş bir kurumdur. Müzenin gerçekleşmesi için gereken bütçe ulusal ve yerel yönetimlerle ortaklaşa karşılanmıştır. Bulunduğu devasa parkın çekiciliğini de kullanan müze, birlikte yürüdüğü Filarmoni ile de daha çekici bir merkez olmayı başarmıştır. Ayrıca sıra dışı mimarisi ona karşı başka bir merak uyandırmaktadır. Kendi gelirlerinin yanında, aldığı desteklerle müze bugün maddi sıkıntı yaşamamakta olup, içinde bulunduğu projenin bir parçası olması ve yüzlerce yıllık geçmişiyle kaderine terk edilemeyecek bir noktada durmaktadır. Bugün müze, özellikle birikimi, tarihsel kökleri, temsil

ettikleri ve imrendirici yapısıyla, ziyaretçilerine sanatsal, kültürel keyifler katmayı, tarihsel dokunuşlarda bulunmayı, onlarda estetik izler bırakmayı, evrensel kültüre katkı sunmayı özenle sürdürmektedir. Bunu en güzel kanıtı, orada bulunması için hiçbir zorunluluğu bulunmayan bir çocuğun, tertemiz zihninde oluşturulmuş, sanata dair bir merakın, öğrenmeye dair bir isteğin, parmağının ucundan gökyüzüne doğru korkusuzca yükselmesi olsa gerektir (Lev. 9b).

1.3.2.2. Berlin Müzik Enstrümanları Müzesi - BMIM[125]

Müzenin tarihi 1888 yılında "Berlin Kraliyet Müzik Akademisi"nde eski müzik enstrümanlarının toplanmasına değin gider. "Kunstgewerbemuseum"dan[126] 34 müzik enstrümanı alınır ve satın alınan 240 adet başka enstrümanla ilk koleksiyon bu kurumda oluşturulur. Ancak bu koleksiyon Akademi'de bir yan unsur değil, temel hedeflerden biri olarak görülür. Nitekim birkaç yıl içinde başta satın almalar olmak üzere çeşitli yollarla koleksiyon çok büyük boyutlara ulaşır ve 1892'deki Uluslararası Müzik ve Tiyatro Sergisi'nde yerini alır. 1893 yılında da Bauakademie'de "Eski Müzik Enstrümanları Kraliyet Koleksiyonu" adı altında açılışlı yapılır. Zaman içinde bu koleksiyon sürekli geliştirilir, büyütülür ve daha da önemlisi yerel ve uluslararası pek çok sergiye katılır. 1917'de Müzikoloji Araştırma Enstitüsü adı altında yeni bir yapının bünyesine katılan müze/koleksiyon, 1935'te Alman Ulusal Müzik Araştırma Enstitüsü olarak ortaya çıkan kuruma dâhil edilir. Bu kurum Tarih, Halk Müziği ve Müzik Enstrümanları Müzesi olarak üç ana bölüme ayrılmıştı. 1936'da ise enstrüman koleksiyonu, Enstitü'nün yeni binasına taşınarak, bağımsız bir müze biçiminde halka açılır. İkinci Dünya Savaşı sırasında önemli ölçüde tahrip olan müze, 1945 yılında Alman Ulusal Müzik Araştırma Enstitüsü'nün kapatılıp, yerine Berlin yerel yönetimine bağlı Devlet Müzik Araştırma Enstitüsü'nün oluşturulması ile farklı bir anlayışla yeniden düzenlenmiştir. Uzun bir süre Charlottenburg Sarayı'nda kalan müze, 1962'de kurulan Prusya Kültürel Miras Vakfı bünyesine alınarak, 1963'te yeniden açılır, 1984'te taşındığı binasında (Lev. 10a), Devlet Müzik Araştırma Enstitüsü ve Müzik Enstrümanları Müzesi olarak varlığını sürdürür[127] .

Müzede (Lev. 10b) 16. yy.dan günümüze değin farklı zamanlara ait, 800'ü sürekli görülebilen yaklaşık 3500 müzikal nesne bulunur ve hemen hemen hepsi çalınabilir durumdadır. Özellikle ünlü çalgı yapımcıların elinden çıkmış parçalar ile birçok aristokrat ve yöneticiye ait

[125] Berlin Musikinstrumenten-Museum.
[126] Dekoratif Sanatlar Müzesi.
[127] https://www.sim.spk-berlin.de/Uebersicht_453.html (erişim tarihi: 05.05.2018).

çalgılar müzeye ayrı bir değer katar. Bunlar arasında, Stradivari, Gagliano, Stainer, Krouchdaler, Hotteterre, Denner, Quantz tarafından yapılan ahşap aletler, Prusya Kraliçesi Sophie-Charlotte, Frederick II, Carl Maria von Weber, Benjamin Franklin gibi isimlere ait parçalar sayılabilir. Siemens ailesi tarafından bağışlanan, sinemalarda sessiz filmlere eşlik etmek için tasarlanmış 1929 yapımı "Mighty Wurlitzer" adındaki org (Lev. 11a), Avrupa'da kendi türündeki en büyük örnek olup, müzedeki birçok enstrüman gibi belli ilkeler gözetilerek kullanılmaktadır.

Müzenin sahip olduğu koleksiyondaki çalgıların tamamına yakını sanat müziği[128] çalgısı olup, müzenin etkinliklerinde önemli ölçüde belirleyicidirler. Örneğin Mighty Wurlitzer orgu, üretilme amacına uygun olarak müzede çarşamba günleri bir sessiz filme eşlik ederek kullanılır. Diğer çalgıların pek çoğu kendi dönemlerindeki klasik müzik içinde kullanımlarına uygun bir biçimde bugün de kullanılmaktadırlar. Müze ortalama bir filarmoni orkestrasından geri kalmayan konser programına sahiptir[129]. Ayrıca bu konserler yalnız müzede değil, sayısı hiç de azımsanmayacak turlarda da gerçekleştirilir. Bu anlamda müze, halkın kendisini ziyaret etmesini büyük ölçüde sağlamış almakla yetinmeyip, halka ulaşmanın başka yollarını da yaratmış durumdadır. Üstelik bu turlar uluslararası boyuttadır ve her birinin artık ayrı bir öyküsü olmuş çalgılarla ve bu çalgıların ait oldukları dönemin özgün müzikal değerleriyle yapılan konserler, ortaya konulanın niteliği bakımından tam bir müze konumundadır. Ayrıca çeşitli ülke ve bölgelerde yapılacak olan özel konserlerde, eser ya da besteci ile özel ilişkisi bulunan bazı çalgılar geçici kullanım için bu etkinliklere kiralanmaktadır.

Müze için çok değerli olan bir birim de enstitü bünyesindeki çalgı yapım ve restorasyon atölyesidir (Lev. 11b). Burada eski çalgıların periyodik bakımları yapılmakta, oluşabilecek çeşitli deformasyonlar giderilmektedir. Ayrıca bu çalgıların birebir kopyaları, çeşitli etkinliklerde kullanılmak üzere burada üretilmektedir. Böylelikle çalgı yapımı ve bakımı konusunda küçük bir okul görevi de gerçekleştirilmiş olmaktadır.,

Sergideki çalgıların seslerinin ziyaretçiler tarafında dinlenebilmesi ve öykülerinin öğrenilebilmesi için oluşturulan multimedya istasyonları, müzenin canlı bir yer olmasını sağlayan önemli mekânlardandır.

---

[128] Mimaroğlu sanat müziğini, "besteci (compositeur) denilen kişilerin, yaratış oluşumunun koşulladığı ve sınırladığı bir bilinç içinde verdikleri yapıtların tümü" biçiminde tanımlar. bk. Mimaroğlu, 2006: 11. Buradan yola çıkarak müzedeki çalgıların Erken Barok dönemden başlayarak günümüze değin yayılan bir süreçte kullanılmış, klasik müzik çalgıları olduğu söylenebilir.

[129] Her Pazar saat 11:00'da özgün çalgıların kullanıldığı konserlerde klasik müziğin erken örnekleri seslendirilmektedir.

Müzenin, yapılan araştırmaların sonuçlarından (çizim, fotoğraf, video vb.) ve toplanan belgelerden oluşan kapsamlı bir arşivi bulunmaktadır. Ulaşılması özel izin gerektiren bu arşive karşılık müzenin tüm koleksiyonuna özel bilimsel kataloglar ve yayınlar aracılığıyla erişilebilir. Restorasyon atölyesindeki etkinliklerin sonuçları da düzenli olarak yayımlanmakta olup, müze mağazasından satın alınabilecek teknik çizimler ve CD dizileriyle de bu raporlar meraklısına ulaştırılmaktadır. Böylelikle çalgı yapımı ve bu çalgıların dönemsel pratikleri hakkında yapılan araştırmalar ve elde edilen sonuçlar evrensel birikimin içinde yerini almış oluyor ve aynı zamanda etkili bir eğitim etkinliği ortaya konmuş oluyor. Müzenin bünyesinde çalışan ve dışarıdan gelen araştırmacı ve bilim adamlarının çalışmaları yayınlara, konferanslara, atölyelere ve özel sergilere yansıtılmaktadır ve müze ve bilim adamları çeşitli uluslararası komitelerde (örneğin CIMCIM) etkin bir biçimde yer almaktadır.

Bilimsel etkinliklerin yanında müzede eğitim ve iletişim odaklı etkinlikler de önemli bir yer tutar. Çocuklar, gençler, öğrenciler ve yetişkinler için önceden randevu alınarak düzenlenen grup turlarında hem konserler dinlenebilmekte hem de çalgı yapımı ve kullanımı konularında çeşitli kısa eğitimler yapılmaktadır (Lev. 12a, 13a). Müzenin ağırlıklı olarak Barok ve Romantik dönem klasik müzik konserlerinin yanında konservatuardaki genç sanatçıların becerilerinin sergilendiği farklı tarzlarda konserler de renkli etkinlikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Berlin Besteciler Derneği gibi çeşitli kurumlarla işbirliği yapılarak belli aralıklarla caz gibi çok başka müzikal türlerin uygulamalarına da müze ev sahipliği yapmaktadır.

Müzenin MIM-Kids adında bir birimi bulunmakta olup, çocuklar için düzenli atölye çalışmaları yürütmekte ve konserler düzenlemektedir (Lev. 12b). Sihirli Müzik Aletleri Çocuk Şenliği, Mozart'ın Sihirli Flüt Atölyesi, San-Lang ve Ejderha Prensesi Masallar Atölyesi bu birimin etkinliklerinden yalnızca birkaçıdır.

Müzenin çeşitli ürünlerin satıldığı mağazası (aynı zamanda online satış mağazası), ziyaretçilere gereksinim duydukları müzeye ilişkin özel materyalleri satın alabilme olanağı sağlamaktadır. Ayrıca iyi düzenlenmiş kafeterya sunduğu dinlenme, yeme-içme gibi hizmetlerle ziyaretçiler için çekici bir mekân konumundadır. Bu birimlerden elde edilen gelirlerin yanında müze, giriş ücretleri, özel etkinlik ve çeşitli konser ücretleri ve devlet desteği ile ekonomik olarak rahatlıkla ayakta durabilmektedir.

Berlin Müzik Enstrümanları Müzesi tarihsel gelişimiyle ele alındığında, müzeciliğin ve müzik müzelerinin gelişimleri açısından ilginç bir özet ortaya koyar. 1888'de Kraliyet Müzik Akademisinde oluşturulmaya başlayan koleksiyon, sonraları Müzikoloji Araştırma Enstitüsüne

aktarılır ve Alman Ulusal Müzik Araştırma Enstitüsünde yaşamını sürdürür. Savaş sonrası isim - elbette amaç ve içeriğiyle birlikte- değişir ve 60'lı yıllarda son halini alır. "Kunstgewerbemuseum"da bulunan ve bu koleksiyona temel oluşturan nesnelerin orada bulunma nedenleri, günümüz müzik müzelerinin koleksiyon oluşturma nedenlerine göre çok sınırlıdır. Öncelikle eski ve değerli olmaları ya da önemli kişilerce kullanılmış, belki onlara ait olmaları temel nedenler arasındadır. Müzikal değerleri ve müzikolojik özellikleri pek de önemli bulunmadığından ya da bu önemi ortaya çıkaracak bir bakış açısının henüz geliştirilememesinden ötürü, bu nesneler müzede herhangi bir etnografik, sanatsal ya da arkeolojik nesneden farklı görülmemiştir. Seçilme nedenleri ve kendilerinden beklenen etki diğerlerinden faklı değildir ve her ne kadar kamusal niteliği baskın olsa da krallığın koleksiyonundadırlar. Ardından ulusal bir kuruma aktarılırlar ve bir süre sonra bu kuruma "Alman" adı eklenme gereği duyulur. 2. Savaş sonrası bu isim kaldırılır ve kurum yeniden kurgulanır. Müze 1893'te, 1936'da ve 1963'te üç kez açılır ve hepsinde de çok başka ilkelere dayandırılır. Geçmişin zenginlik ve saygınlık aracı olan koleksiyonlarla başlayan süreç 19. yy. sonunda, pozitivist tarih anlayışıyla yeni bir kimlik kazanır ve önemli bir ilerleme ortaya koyar. Ulusallaşmanın yapılanmasında önemli bir yer tutan bu süreç 1930'larda ırkçılığın elinde bambaşka bir yere savrulur. Müze özelinde Curt Sachs gibi çok önemli müzecilerin siyasal nedenlerle mahkûm edilmesine de neden olan bu süreç 2. Dünya Savaşı sonunda son bularak, yukarıda da değinildiği üzere yeni toplumsal ve bilimsel temeller üzerine oturur. Bu da toplumsal tarih anlayışının doğurduğu yeni müzecilik içindeki müzik müzelerinin ortaya çıkmasıyla aynı süreçtir. 1888'deki başlangıç elbette kendinden önceki dönemlerde oluşturulan enstrüman koleksiyonlarına göre farklı amaçlar gösterir. En başından beri amaç bir enstrüman koleksiyonudur ve devamında bir enstrüman müzesidir. Bu tutum yaklaşık 20. yy.ın ikinci yarısına değin sürmüştür. Ancak 1963'teki müze nitelik bakımından öncekilerden çok farklı olup bugün müzik müzesi olarak tanımladığımız müze tipine çok daha uygundur. Örgütlenişi, işleyişi ve etkinlikleriyle çağdaş müzeciliğin en güzel örneklerinden bir olan Müze, aynı zamanda süreç içinde kendini yenileyebilmiş olmasıyla da dikkat çekicidir. Adındaki "enstrüman" sözcüğü tarihsel bir kalıntı olarak algılanmalı, onun durağan, etkileşimsiz, dilsiz bir sergi olduğu düşünülmemelidir.

Bugün, Müzik Enstrümanları Müzesi ve Devlet Müzik Araştırma Enstitüsü biçiminde iki ayrı birim gibi karşımıza çıkan kurum, gerçekte birbiriyle iç içe geçmiş, birbirini tamamlayan bir yapıya sahiptir. Enstitü müzeyi bir laboratuvar ve uygulama alanı olarak kullanmaktadır, müze de enstitüye araştırma, yayın vb. işlevleri yüklemiştir. Böylelikle ortaya dinamik, üretken, toplumsal

bağları güçlü, bilimsel niteliği yüksek bir yapı ortaya çıkmıştır. Enstitünün gerçekleştirdiği müzikoloji, müzik tarihi araştırmaları, yürüttüğü kısa ve uzun süreli projeler, ortaya çıkardığı yayınlar müze için eşi bulunmaz bir zemin oluşturmaktadır. Müze adeta kendi varoluş nedenlerini, temsil ettiklerini, tarihsel ve toplumsal işlevlerini bu yolla belgelemektedir. Enstitü ise müze materyallerini birer araştırma konusu olarak ele alarak, eşsiz bir laboratuvara sahip oluyor, aynı zamanda bu materyalleri birer eğitim aracı olarak kullanarak temel işlevlerinin sürdürülmesine katkı sağlıyor ve ortaya çıkardıklarıyla müzeyi zenginleştiriyor. Bütün bunların sonunda klasik müzeciliğin temel amaçlarından ödün vermeden çağdaş müzeciliğin kolayca uygulanabildiği bir yapı ortaya çıkarılmış oluyor.

1.3.2.3. İngiliz Müzik Deneyimi – BME[130]

Adında müze sözcüğü geçmeyen bu müze, gerçekte de klasik bir müze yapılanmasından ve içeriğinden çok başka bir nitelikte. Önceleri İngiltere'nin ilginç eğlence alanlarından biri olan The O2 Bubble'de[131] bir kalıcı sergi olan koleksiyon, 2009 yılında İngiliz müziğine toplu bir bakış getiren düzenlemesiyle müzeye dönüşmüştür. Ancak yeterli ilgi göremeyince 2014 yılında kapanmış ve 2015 yılında taşınmasına karar verilerek 2017 yılında Liverpol sahilindeki Cunard[132] Binası'nda (Lev. 13b, 14a) yeniden açılmıştır[133]. Başta Beatles olmak üzere İngiliz ve dünya popüler müziklerine yön veren Liverpool'lu sanatçı ve gruplar, bunun yanında Liverpool'un kültürel ve sanatsal yapısı, şehrin UNESCO'ya dünya müzik şehri olmak için başvuru yapması düşünüldüğünde müzenin yerini çok daha iyi bulduğu söylenebilir.

Müze adı üstünde bir deneyimi, İngiliz Popüler Müzik deneyimini anlatmak iddiasıyla kurulmuştur. Bu deneyimin başlangıç noktasını da 1945 olarak belirlemiştir. Söz konusu anlatım, çalgılar, kostümler, anılar, albümler ve daha birçok nesne yoluyla, elbette ki dinlenebilir ve izlenebilir albümler, videolar ve kayıtlarla sağlanmaktadır. Beatles, Bowie, Freddie Mercury, Dusty Springfield, Adele, Oasis, Noel Gallagher, Sex Pistols, Spice Girls, Adam Ant ve X Factor finalistleri müzede özel eşyaları bulunan ünlülerden yalnızca bazılarıdır. Bu eşyalar arasında

---

[130] British Music Exterience.

[131] The O2 Bubble, Greenwich'teki 20.000 metrekareden fazla bir alana kurulmuş, kapalı bir arenayı, bir müzik kulübünü, bir Cineworld sinemasını, bir sergi mekânını, meydanları, barları ve restoranları içeren The O2 Arena adında büyük bir eğlence bölgesidir.

[132] İngilyere'nin en büyük gemi firması olan Cunard'ın sahip olduğu, 1967'de Liverpool Belediye Meclisi tarafından kamulaştırılan ve İngiliz Müzik Deneyimi de dâhil olmak üzere çok sayıda kamu ve özel sektör kuruluşuna ev sahipliği yapan, UNESCO tarafından dünya mirasına alınan, Liverpool'un en gösterişli yapılarından biridir. bk. https://www.cunard.co.uk/cunard-experience/media-centre/press-releases/175-anniversary-flag/ 04.05.2018).

[133] http://www.britishmusicexperience.com/about/ (erişim tarihi: 22.07.2018).

kıyafetlerden çalgılara, imzalı albümlerden elyazması şarkı sözlerine kadar pek çok değişik parçalar bulunmaktadır[134].

Müzede teknolojinin olanakları iyi değerlendirilmiş, ziyaretçilerin kullanabildiği sesli ve görsel bir interaktif rehber hizmeti oluşturulmuştur. Sergi ve bu rehber aracılığı ile İngiliz Popüler Müziği'nin gelişimi çok etkileyici ve doğru bir biçimde aktarılmış olmakta. Ayrıca bu müziğin moda ve kültür üzerindeki etkileri de çarpıcı biçimde işlenmiş ve çok çeşitli görsellerle belgelenmiş durumdadır. Ziyaretçinin kendi denetiminde ve müzenin yönlendirdiği çok sayıdaki ekran bu anlatımı kolaylaştırıcı ve etkileyici kılmakta. Çok sayıdaki öğrenme istasyonu, müzeyi klasik bir sergi alanı olmaktan çıkarıp, etkili bir görsel işitsel deneyim alanına dönüştürmüştür. Burada çok değerli Gibson gitarlar dâhil pek çok müzik aletini çalmak olanak dâhilinde olup[135], istenildiğinde belli ilkeler gözetilerek müzik kaydetmek de mümkündür. Bir dans alanı ve canlı müzik merkezinin yanında, zengin içerikli hediyelik eşya dükkânı ve Mersey Nehri manzaralı kafeteryası[136] müzenin çekici mekânlarıdır.

İngiliz Müzik Deneyimi Berlin, Paris, Londra, Petersburg örnekleri gibi yüz yıldan fazla tarihi olan, zaman içinde yenilenseler de klasik müzecilik ilkeleri ile yola çıkan, ulusal müziği arayıp bulan ve bunu somutlayan müze örneklerinden çok başka koşul ve kaygılarla ortaya çıkmış olup, farklı bir yapı ortaya koymuştur. Özellikle 20. yy. sonunda yaygınlaşmaya başlayan, somut olmayan kültürel mirasın korunup sergilenmesine yönelik önemli örneklerden biridir. İngiliz Popüler Müziği'ni bütüncül bir öykü olarak, tüm yönleri ve etkileriyle ele alan bu kurum ziyaretçiyi merkezine almış, eğitim odaklı, dinamik bir kurumdur. Yerel yönetimin desteğini de alan kurumun kendi gelirleri de azımsanmayacak bir boyuttadır.

1.3.2.4. Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesi - AMKDM

Kafkasya'da, gözlerden ırak, küçük ve genç bir ülke olmasına karşılık Azerbaycan, bugün gelişmiş bir müzik ülkesidir. 20. yy.da başta klasik, etnik ve caz gibi türlerde önemli müzisyenler yetiştirmiş ve özgün bir ulusal müzik kültürü ortaya koymuştur. Bu gelişimde Sovyetler Birliği'nin kültür politikalarının katkısı da büyüktür. Nitekim Azerbaycan müziğinin gelişiminin temelleri bu dönemde atılmış, müzik araştırmaları, icrası ve eğitimi ile ilgili kurumlar bu dönemde oluşturulmuştur. Ülkemiz ve çevresi için oldukça erken sayılabilecek bir tarihte,

---

[134] http://www.britishmusicexperience.com/about/ (erişim tarihi: 22.07.2018).
[135] http://www.artinliverpool.com/british-music-experience-announces-recruitment-day/ (erişim tarihi: 22.07.2018).
[136] http://www.britishmusicexperience.com/about/ (erişim tarihi: 22.07.2018).

1967'de kurulmuş olan Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesi bu kurumlardan yalnızca biridir. Bu tarih yalnızca Türkiye ve çevresi için değil, klasik müzecilik anlayışıyla kurulmuş, temel amacı çalgı koleksiyonları olan, durağan müzik müzeleri sayılmazsa dünya genelinde de müzik müzeleri için erken bir tarihtir.

Müzenin resmi web sitesinde kuruluş amacı ve temel görevleri için "Azerbaycan müzik tarihinin araştırılması ve Azerbaycan müziği ile ilgili malzemelerin toplanması, saklanması, araştırması, yeniden canlandırılması ve elde edilen bilgilerin yayımlanması." ifadesi yer almaktadır[137]. Buradan yola çıkarak müzenin klasik bir çalgı koleksiyonu oluşturma amacını aşan, daha çok etnik ve bölgesel ölçekte bir türün araştırılması ve geliştirilmesi kaygıları taşıyan bir kurum olduğu söylenebilir. Her ne kadar Berlin, Paris gibi örneklerden çok geç sayılabilecek bir tarihte açılmış olsa da, kuruluş amacı ve hedefleriyle müze, adı geçen örneklerin evrimi sonucu geldikleri nokta ile zamansal açıdan paralellik gösterir. Boyut ve bütçe bakımından Avrupa'daki benzerlerinden daha küçük olmasına karşılık müze, üzerine yüklenen görevler ve etkinlikleriyle küçümsenmeyecek bir yere sahiptir.

Müzede (Lev. 14b) yaklaşık 56 bin çalgı, müzikal nesne ve müzisyenlerle ilgili kişisel eşya bulunmaktadır. Bunlar arasında *tar, kamança, saz, def, goşanağara, zurna, ney* gibi Azerbaycan'a özgü olanlar dikkat çekicidir. Ayrıca müze koleksiyonunda Azerbaycan profesyonel müziğinin kurucusu Uzeyir Hajibeyov'un, ulusal profesyonel vokal sanatının kurucusu Bülbül'ün ve ünlü besteci Gara Garayev'in orijinal müzik el yazmaları, gramofon kayıtları, müzik kutuları da yer almaktadır. Bunların yanında Fikret Amirov ve diğer seçkin müzisyenlerin kişisel eşyaları, posterler, tiyatro oyunları, fotoğraflar, konser programları ses ve video kayıtları, notalar, kitaplar ve diğer materyaller müzenin koleksiyonundaki malzemelerdendir[138].

Müze koleksiyonunun elverdiği ölçüde, çeşitli temalarda sayısız geçici sergi gerçekleştirmiştir. Bunun yanında kalıcı sergileri de belli konulara ve kronolojik sıraya göre düzenlenmiştir. Oldukça geniş bir zaman dilimine yayılan ve birbirinden çok farklı özelliklere sahip olan koleksiyonun kalıcı sergideki konu başlıkları şöyledir:

- Eski çalgılar (orijinaller ve kopyalar),

- Geleneksel müzik aletleri ve müzisyenler (19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarından ses kayıtları),

[137] http://www.musicmuseum.az/az/index.php?id=01 (erişim tarihi: 02.07.2018).
[138] http://www.musicmuseum.az/az/index.php?id=01 (erişim tarihi: 02.07.2018).

- Avrupa müzik enstrümanlarının ve geleneklerinin 19. yy. sonlarında ve 20. yy. başlarında şehir hayatına etkileri,

- Ulusal profesyonel müzik okulunun kuruluşu ve gelişimi,

- Etnomüzikolojinin kökenleri,

- Opera, bale ve senfoni,

- Halk müziği sanatçıları, müzik grupları, toplulukları ve orkestrası,

- Azerbaycan popüler müziği ve şarkıları, caz ve caz-muğam,

- Azerbaycan dışından müzik aletleri (geleneksel ve orkestra)

- Devlet ve müzik[139].

Bunun yanında müzenin her biri bağımsız bir müze olabilecek üç bölümü ve bir de orkestrası bulunmaktadır.

Niyazi Müzesi (Lev. 15a)[140]

Niyazi Müzesi 1990 yılında başlayan çalışmalar sonunda 1994 yılında Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesi bünyesinde ziyaretçilere açılmıştır. Müze sanatçının 1958 yılından ölümüne değin yaşadığı beş odalı evin yeniden düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Evin yatak, yemek ve çalışma odası sanatçının kullandığı dönemlerdeki haliyle, bütün eşyaları yerli yerinde bırakılarak ziyarete açılmıştır. Diğer iki büyük oda ise sanatçı ile ilgili sergiler, özel konser ve etkinlikler için düzenlenmiştir. Sanatçının çocukluk yıllarından ölümüne değin özel hayatını ve sanatsal yönünü bu müzede görmek mümkündür. Niyazi Evi'nde sanatçının müzikal yazmaları, fotoğrafları, kişisel kütüphanesi, başka bestecilerin elyazmaları, kişisel eşyaları, gramofon kayıtları ve müze tarafından ölümünden sonra edinilen pek çok nesne bulunur. Müzede 1500'ü görülebilen yaklaşık 6200 sanatçıyla ilişkili parça bulunmaktadır. Niyazi Evi hatırı sayılır sayıda birçok kutlama, konferans ve konsere de ev sahipliği yapmaktadır.

Vakif Mustafazade Müzesi (Lev. 15b)[141]

1989'da kurulan Vakif Mustafazade Müzesi 1994 yılında Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesi'nin bir şubesi olmuştur. Müzede Mustafazade'nin yaşamı, çalışmaları, çeşitli makaleleri, kişisel eşyaları ve fotoğraflardan oluşan 1214 parça materyal bulunmaktadır. Müzenin ilginç bir özelliği de ilk müdürünün Mustafazade'nin annesi, sonraki müdürünün de kuzeni olmasıdır.

Halk Çalgıları Kalıcı Sergisi (Lev. 16a)

---

[139] http://www.musicmuseum.az/az/index.php?id=11 (erişim tarihi: 02.07.2018).
[140] Niyazi Zülfikar oğlu Tağızade-Hacıbeyov (1912-1984), Azerbaycanlı orkestra şefi ve besteci.
[141] Vakıf Aziz oğlu Mustafazade (1940-1979), Azerbaycanlı besteci, piyanist ve *caz muğam* türünün kurucusu.

Azerbaycan Devlet Müzik Kültürü Müzesi'nin bir şubesi olarak 1987 yılında açılan sergi, Azerbaycan çalgı kültürünün evrimini eskiden yeniye yansıtmak amacını taşımaktadır. Sergi, Ahmed Bakikhanov'un (1892-1973) eski apartmanının iki odasında bulunmaktadır. Birinci odada arkeolojik kazılarda bulunan çeşitli eşyaların üzerindeki betimlemelerden, 13. ve 14. yy.a ait eserlerdeki müzik ile ilgili betimlemelerden, çeşitli edebiyat ve mimarlık kitaplarından ve minyatür ressamlarının eserlerinden elde edilen bilgilerle, Azerbaycan çalgı gelişimi sergilenmeye çalışılmaktadır. İkinci oda da ise Ahmed Bakikhanov'un yaşamı ve yaratıcı çalışmaları sergilenmektedir. Müzenin kuruluşunda temel koleksiyon olarak kullanılan Bakikhanov'un özel çalgı koleksiyonu da burada bulunmaktadır.

Eski Müzik Çalgıları Topluluğu (Lev. 16b)

1996 yılında müze bünyesinde kurulan topluluk, bugün 14 daimi müzisyeni ile etkinliklerini sürdürmektedir. Topluluğun amacı, özellikle Orta Çağ ve sonrasına ait, günümüzde unutulmuş müzik kültürünü bilimsel yollarla elde edilen veriler doğrultusunda yeniden canlandırmaktır. Topluluk müze bünyesinde bulunan çalınabilir durumdaki, restore edilmiş ya da kopyası yapılmış çeng, berbet, rud, çekane, santur, setar, Şirvan tanburu, rubab, kopuz gibi geleneksel çalgılarla düzenli konserler vermektedir. Kerimov yönetimindeki orkestra uluslararası düzeyde Azerbaycan müzik kültürünü ve müzeyi başarıyla temsil etmektedir.

Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesi yukarıda belirtilen özellikleri ve yapısıyla, bir enstitü ölçeğinde ortaya koyduğu yayınları ve bilimsel organizasyonlarıyla Azerbaycan müzik kültürü için çok önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Birer monografi müzesi olan şubeleri ve genel yönelimleriyle –arşivcilik, araştırma ve yayın- müze bir kent müzesi/kent belleği izlenimi vermektedir. Her ne kadar konserlerle ve eski çalgıların kullanımına yönelik bilgilendirme etkinlikleriyle sürekli bir eğitim–iletişim çabası içindeyse de müzenin toplumsal ilişkileri Avrupa'daki kimi örneklerin gerisinde kalmaktadır. Düşük olan öz gelirleriyle birlikte büyük ölçüde devlet desteğiyle ayakta kalmaya çalışan müze bilimsel çalışmaları ve etnik müzik uygulamalarıyla öne çıkan bir kurumdur. Ayrıca müzenin ücret karşılığında özellikle eski çalgıların ekspertizini yapan bir komisyonu da bulunmaktadır.

1.3.2.5. İsfahan Müzik Müzesi – IMM

11. ve 18. yy.lar arasında en parlak dönemini yaşayan, Selçuklu ve Safevi dönemlerinde başkentlik yapmış, korunabilmiş mimari dokusuyla bugün bir açık hava müzesi durumunda olan İsfahan'ın zengin kültürel mirasına çok özel bir katkı olan İsfahan Müzik Müzesi 2015 yılında,

şehrin Culfa semtinde Ermeni Mahallesi'nde açılmıştır. Mehrdad Jeihooni ve Shahriar Shokrani adlı iki İranlı müzisyenin çabalarıyla oluşan müze, İran ve çevresinin ilk ve tek özel girişimler sonucu kurulmuş müzik müzesidir. Bu yapısı ve özgün organizasyonuyla, yakın ve uzak çevresi için özel bir örnek konumundadır.

Jeihooni ve Shokrani'nin yaklaşık 20 yılda kendi çabaları ile topladıkları 300 kadar özgün İran çalgısı müzenin temelini oluşturmuştur (Lev. 17a, 17b). Her geçen gün çeşitli yollarla bu koleksiyon geliştirilmektedir. Kurumun web sayfasında bağışlanan çeşitli müzikal nesnelerle paranın nasıl kullanılacağına ilişkin ayrıntılı bilgi verilmektedir[142] ve bağışçılar burada yayımlanmaktadır[143].

Küçük ama iyi düzenlenmiş müzenin temel amacı İran müziğini ve müzik kültürünü ulaşabildiği herkese tanıtmaktır. İran gibi belli ölçüde kapalı bir toplumda bulunmasına karşılık, iletişime verdiği önemin bir göstergesi olarak müzede sürekli yabancı dilde hizmet veren rehberler bulunmaktadır. Belli kurallar gözetilerek müzede bazı çalgıların denenmesine izin de verilmektedir (Lev. 18a). Ayrıca bütün çalgıların sesleri dijital ortamlarda dinlenebilmekte ve nasıl çalındıkları izlenebilmektedir.

Müze açıldıktan bir yıl sonra ICOM IRAN tarafından teknik ilkeler ve fiziksel standartlar endeksinde İran'ın birincisi seçilmiş, aynı yıl İran'ın en iyi özel müzesi unvanını da kazanmıştır. Müze, bugün yedi ayrı bölümü ve etkinlikleri ile çağdaş müzeciliğe uygun bir işleyiş sergilemektedir.

Geleneksel İran Müziği Evi: İran müziği üzerinde önemli etkisi olan bazı İsfahanlı müzisyenlerin anısına adanmış olan bu bölümde, müzisyenlerin biyografilerine ve yaşamlarıyla ilgili genel bilgilere ulaşılabilir.

Bölgesel Çalgılar Odası: Müzenin en önemli sergilerinden olan bu çalgı koleksiyonu, ülkenin farklı bölgelerinden toplanmış yöresel çalgılardan oluşmaktadır. Bu bölümde sergiyi gezerken, rehberlerden İran'ın bölgesel, yerel müzik kültürü hakkında bilgi alınabilmekte ve bunlarla ilgili video ve ses kayıtlarına ulaşılabilmektedir.

Ulusal Çalgılar Odası: Bu bölüm de İran'ın genelinde yaygınlıkla kullanılan, İran ile özdeşleşmiş çalgıların bulunduğu oda olup diğer sergilerdeki rehber ve multimedya olanaklarına sahiptir.

---

[142] http://isfahanmusicmuseum.com/home/en/support-the-museum (erişim tarihi: 06.07.2018).
[143] http://isfahanmusicmuseum.com/home/en/about-us/museum-sponsors/musical-instrument-donors (erişim tarihi: 06.07.2018).

Müzik Evi: Müzenin en etkileyici bölümlerinden biri olan müzik evinde, önceden planlanmak koşuluyla, rehber eşliğinde yapılan turlar sonunda ziyaretçilere canlı müzik dinletisi yapılmaktadır. En önemlisi de burada dileyen ziyaretçilere, danışman gözetiminde birçok çalgıyı deneme fırsatı sağlanmasıdır (Lev. 18a, 18b).

Çalgı Yapım Atölyesi: Müzenin uzman kadrosunun yardımıyla, atölyede belli kurallar çerçevesinde, ziyaretçilere, geleneksel çalgıların tamamının ya da bir kısmının yapılışına, bozulan kısımlarının onarımına olanak tanınmaktadır. Böylelikle ziyaretçi için müze alışılagelmiş konumundan çok başka bir yere taşınmakta, sürekli bir çekim ve eğitim merkezine dönüşmektedir.

Kafeterya: Birçok çağdaş örnekte olduğu gibi, yalnız müze ziyaretçisine değil herkese hitap eden, müze için iyi bir gelir kaynağı ve çekim merkezi olan kafe, İsfahan Müzik Müzesi için de önemli bir birimdir (Lev. 19a).

Hediyelik Eşya Dükkânı: İran geleneksel müziği ile ilgili hediyelik eşyalar, müzik albümleri, çeşitli çalgılar ve müzikle ilgili birçok ürünün satıldığı dükkân, müzeye sağladığı gelir ve ziyaretçilere sunduğu özel alış veriş olanaklarıyla müzenin vazgeçilmez bir parçasıdır (Lev. 19b).

Modern keman ve gitarın atası olarak görülen İran *kamançe*si ve *tar*ının özel olarak öne çıkarıldığı bu küçük ama etkili kurum, ortaya koydukları ve gördüğü ilgi ile amacına ulaşmış görünmektedir. Canlı müziğin de dâhil olduğu giriş ücretleri ve yukarıda anılan diğer gelirleriyle, herhangi bir devlet desteği olmaksızın yaşamını sürdüren müze bu yapılanmasıyla başarılı olduğu kadar örnek alınabilecek bir yere de sahiptir. Kurucularının hayatlarını adayarak ortaya koydukları bu güzel müze, The Guardian'ın haberindeki gibi İran'ın zengin müzik mirasına yazılmış küçük bir aşk mektubu gibidir[144].

1.4. Türkiye'de Müzik Müzeleri

Müzik müzelerinin dünya genelindeki gelişimi nasıl ki müzecilik tarihinin bir parçası ise, Türkiye'deki müzik müzelerinin gelişimi de Türkiye müzecilik tarihinin bir parçasıdır. Bu bakış açısından ayrıldığımız zaman Türkiye'de müzik müzelerini son on yılda bir anda ortaya çıkıvermiş kurumlar olarak görmemiz gerekir. Başka bir deyişle müzecilik alanındaki, müzik müzelerini ortaya çıkaracak olan gelişmeleri göz ardı etmemek gerekmektedir. Ancak 19. yy.

[144] https://www.theguardian.com/travel/2016/sep/28/isfahan-music-museum-iran-great-little-place-i-know (erişim tarihi: 10.07.2018).

ortasında başlayan Osmanlı müzeciliği ve Cumhuriyet Dönemi müzecilik tarihi bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Buna karşılık Türkiye'de çağdaş müzeciliğin örneklerinin görülmeye başladığı sürece değinmekte yarar görülmektedir.

Türkiye müzeciliği için, 1846'da başlayan ilk yıllar, sonrasındaki Goold - Dethier dönemleri, Osman Hamdi Bey dönemi, 1923-1950 Cumhuriyet Dönemi, 1950-1980 arası ve 1980 sonrası dönemler sahip oldukları özgün koşullar dolayısıyla farklı özelliklere sahip dönemlerdir. Müzik müzelerinin oluşmasına zemin hazırlayan dönem ise 1980 sonrası müzecilik alanındaki gelişmelerdir[145]. Burada önemle dikkat çekilmesi gereken konu ise söz konusu dönemde Türkiye'nin yaşadığı iç değişimlerle, çağdaş müzecilikteki evrensel/dönemsel gelişmelerin etkilerinin birbirine karıştırılmaması gerekliliğidir. 1980 yılı ülkenin temel yapısı ve değerlerinde radikal değişimlerin yaşandığı dönemin başlangıcı olarak simgesel bir tarihtir. Söz konusu tarihte gerçekleşen askeri darbe ve devamındaki süreç ülkede çok önemli politik, kültürel, ekonomik ve toplumsal değişimlere neden olmuş, ülkedeki dengeleri tümden değiştirmiştir. Bu değişimler müzecilik alanına etkisi çok sonraları izlenebilen nitel değişimlerin yanında en belirgin olarak devlet desteğinin azalması biçiminde yansımıştır. Osmanlı döneminde başlayan ve Cumhuriyet Dönemi'nde sayıları hızla artan devlet müzelerinde bu tarihten itibaren artış neredeyse durmuştur. Bu noktada oluşan boşluğu özellikle 1945'lerden sonra zenginleşmeye başlayan yerli şirketler ve işadamları doldurmaya başlamıştır[146]. Bunların öncüleri de, kendi özel koleksiyonlarını, 80'li yıllardan sonra müzeye dönüştüren Sabancı, Koç, Eczacıbaşı gibi ailelerdir. Tüm bunların yanında vurgulanması gereken bir diğer önemli nokta da 2000'li yıllardan sonra hız kazanan, merkezi yönetimin, en azından müzeleşme alanında, oluşturduğu boşluğu yerel yönetimlerin doldurma çabalarıdır.

Müzik müzelerini ortaya çıkaran esas gelişmeler ise dünyadaki yeni müzecilik anlayışının Türkiye'ye olan etkilerinde ve müzeciliğin evriminin küresel ilerleyişinde gizlidir. 2. Dünya Savaşı sonrası dünyada –en azından genelleme yapılabilecek kadar- ortaya çıkan barışçıl rüzgârlar, birçok alanda daha demokratik, daha insancıl ve eğitim odaklı bir bakış açısı ile yeni kurgular yaratmıştır. Bu kurguların olgunlaştığı süreç de, bölgesel farklar göstermekle birlikte, küreselleşen dünyada 1960'lar ve 1980'ler arasındadır. Müzecilikte demokratik, katılımcı, kitle eğitimine önem veren[147] yönelimler olarak ortaya çıkan bu yeni yaklaşım, müzeciliği temelinden sarsarak yepyeni yapıların ve işleyişlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunun sonucu olarak da

[145] bk. Silier, 2007.
[146] Küçükhasköylü, 2013: 61.
[147] Silier, 2007: 10.

yukarıda değinildiği üzere, daha tematik, uzmanlaşmış, toplumsal tarihi de içeren müzeler ortaya çıkmaya başlamıştır. Türkiye'de müzik müzelerini ortaya çıkaracak[148] olan süreç, kent müzelerini, modern sanat müzelerini ve birçok başka alandaki uzmanlık müzelerini ortaya çıkaran bu süreçtir.

Ne yazık ki Batı'da 18. yy. sonunda ilk kıvılcımları görülen, her ne kadar bugünkü anlayıştan uzak olsalar da, müziği bir sanat olarak bütünlüğüyle ve kültürel boyutlarıyla ele almak yerine, yalnızca çalgıları eskiliği, maddi değerleri, tek örnek oluşları, kişiler ya da olaylarla ilişkileri, tarihsel değerleri ile ele alan klasik anlayıştaki ulusal, öncül müzik müzelerinin bir benzeri Türkiye'de bulunmamaktadır. Berlin, Paris, Petersburg örneklerine işlevsel olarak yaklaşan, ancak aradaki yüz yıllık farkın getirdiği birtakım değişiklikleri de kurgusunda barındıran Türkiye Müzik Müzesi, saygın bilim insanlarının çok değerli çalışmalarına karşılık açılamamıştır.

Aşağıda ayrıntılı olarak ele alınacak olan Müzik Müzesi Projesi'nden önce ilginç birkaç denemeden söz etmek yerinde olacaktır. 1983-1987 yıllarında TBMM başkanlığı yapan Necmettin Karaduman zamanında, Kasımpaşa Aynalıkavak Kasrı'nda, İstanbul Belediye Müzesi'nden alınan 50 kadar çalgı ile bir müze oluşturulmaya çalışılmıştır[149]. Sonradan yapının zemin katındaki müzenin, saz, tambur gibi çalgıların yanına notalar ve taş plakların da konulmasıyla geliştirildiği bilinmektedir[150]. Aynalıkavak Kasrı'ndaki müze bir yönüyle, Türkiye'deki özgün işlevlerini yitirmiş değerli yapıların herhangi bir düzenleme yapılmaksızın müzeye dönüştürülme geleneğinin/kolaycılığının tipik bir örneğidir. Bir yönüyle de ülkenin muazzam müzik kültürünün herhangi bir mekânda sergilenememiş olmasının verdiği kaygıların giderilme çabalarına örnektir. Öte yandan, Aynalıkavak Kasrı'nın olağanüstü güzelliğinin, özgün konumunun ve muhteşem tarihinin de bir müze kurgusu içinde sergilenebileceği bir şansı barındırır. Buna Osmanlı modernleşmesinin simge isimlerinden ve müzisyen kimliğiyle de öne çıkan III. Selim'in müzik çalışmalarının birçoğunu yapının zemin katında gerçekleştirmiş olduğu da eklenmelidir[151]. Bütün bu değerlere ve avantajlara sahip olsa da müze girişimi her bakımdan başarısız olmuştur. TBMM - Milli Saraylar'a bağlı olan yapının içindeki birçok eserin çürümüş

---

[148] Bugün hâlâ İzmir ve Afyon örnekleri dışında değerlendirmeye alınabilecek kapsamlı bir müzik müzesi bulunmamaktadır.

[149] http://www.musikidergisi.net/?p=1136 (erişim tarihi: 25.07.2018).

[150] http://www.istanbeautiful.com/tr/istanbul-saraylar-koskler/aynalikavak-kasri/ (erişim tarihi: 25.07.2018).

[151] Sıradan insanların ve müzisyenlerin müzikle ilgili nesne ve belgelerinin korunamamış ve sergilenememiş olması bir yana neredeyse tüm padişahlarının müzikle ilgili olduğu bir devletin bu anlamda bir kurumsal birikiminin ve nesne koleksiyonunun olamaması şaşırtıcıdır.

ya da yok olmuş olduğuna ilişkin haberlerin doğruluğunu onaylamak, uzun zamandır ziyarete kapalı olmasından dolayı bugün itibarıyla güçtür.

Bir başka ilginç deneyim de 1990-91 yıllarında Kültür Bakanı olan N. K. Zeybek döneminde gerçekleşmiştir. İzmirli amatör bir çalgı yapımcısının yaptığı 100 kadar çalgı alınarak çeşitli sergilerde kullanılmış, çalgıların eski olmayışlarından dolayı dönemin medyasında alay konusu olmuş, sonucunda da bir müze kurulamamıştır.

Türkiye'de kimi bürokratlarca sonuçsuz girişimler ortaya konmuş, birçok araştırmacı, aydın ve akademisyen tarafından bir müzik müzesinin oluşturulmasına ilişkin düşünceler çeşitli ortamlarda dile getirilmiş[152] olsa da resmi olarak bu düşüncenin ilk belgelendiği yer 14-18 Haziran 1988 tarihli Müzik Kongresi'dir. Kongre temel olarak Türk müziği ile ilgili olmakla birlikte Ethem Ruhi Üngör tarafından Kongre'ye sunulan "Türk Musikisi Müzesi 'Belge-Çalgı' Kurulması Üzerine Görüşler[153]" adlı bildiride kurulması gereken bir müzeden ve bunun nasıl olması gerektiğinden söz edilmiştir. Kongrenin ardından müzeyle ilgili farklı düzey ve nitelikte birçok çaba ortaya konsa da devlet ya da özel kişiler tarafından sonuca giden bir girişimde bulunulamamıştır. Bu çabalar arasında E. R. Üngör'ün tek başına bir çalgı müzesi oluşturabilecek koleksiyonunun bir müze oluşturmak amacıyla dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay tarafından bakanlık adına satın alınma girişimi, sonuçlanamama nedeniyle de dikkat çekicidir[154]. Üngör'ün koleksiyonu dünyaca ünlenmiş, birçok ülkeden satın alınma talebi görmüş, klasik Türk müziğinin önemli ustalarının kişisel çalgılarının bulunduğu 500'den fazla nitelikli parçayı barındıran ve üzerine birçok spekülasyon yapılan bir koleksiyondur[155].

Müzik müzeleri için belki de en önemli gelişme 1990'ların sonuna doğru, Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından hazırlıkları yürütülen "Müzik Müzesi Projesi"dir (1998). Bu proje kapsamında bir yapılandırma kurulu oluşturulmuş ve Haziran 1999 tarihinde "I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu düzenlenmiştir"[156]. Sempozyum oluşturulacak müzik müzesine önemli katkılar yapması beklenen, Anadolu çalgıları ve müziği ile ilgili birçok bildiriyi bünyesinde toplamış ve bu anlamda başarılı olmuştur. Sempozyumda müzenin amacı O. Elbaş tarafından, "bu müze kültür tarihimizin derinliklerinden günümüze

---

[152] E. R. Üngör Musiki Dergisi'nde, 1963 yılında, bir müzik müzesi kurulmasına ilişkin söylemin ilk kez kendisinden geldiğini belirtmektedir. bk. http://www.musikidergisi.net/?p=1139 (erişim tarihi: 26.07.2018).
[153] Üngör, 1988.
[154] bk. https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/221132-bakanligin-ungorun-calgi-koleksiyonunu-satin-alamamasinin-gercek-oykusu, 20.07.2018).
[155] bk. Somakcı, 2016: 29.
[156] I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü (2004).

kadar geçen süreçte Türkiye toprakları üzerinde oluşmuş tüm uygarlıklara ait müzik değerlerinin bir araya getirileceği önemli bir merkez olacaktır[157]" ifadesiyle ortaya konmuştur. Görülüyor ki müze herhangi bir etnik ya da dönemsel ayrım gözetmeksizin, Anadolu Müziği'ni bir bütün olarak ele alan, tüm özellikleri ve etkileşimleriyle ortaya koyan, kesintisiz bir süreç içinde değerlendiren yapıda tasarlanmaktadır. Böylelikle de ülkede var olan çok önemli bir boşluğu doldurabilecek niteliktedir. Ancak Elbaş bu satırların devamında o günkü müzik müzesi birikimi ve müzik kültürü ile ilgili tabloyu çarpıcı biçimde aktarmaktadır.

> "…müzik müzesi yapılandırma çalışmaları sırasında gördüklerimiz, yaşadıklarımız bizleri oldukça düşündürmüştür. Bu çalışmalar bizleri çok şaşırtıcı saptamalar yapmaya, sonuçları yönünde yeni önlemler almaya zorlamıştır. Görülen en çarpıcı sonuç, müzik kültürümüze ait değerlerimizin bütünüyle ortaya çıkarılması için, ülkemizde sınırlı sayıda araştırmanın yapılmış olması ve bu konudaki yazılı kaynakların yetersizliğidir. Ayrıca var olan kaynaklara ulaşma güçlüğü bulunmaktadır. Yapılan çalışmaların, sistematik bir bilimsel araştırma ürünü olmaktan çok kişisel değerlendirmeden öteye geçemediğini görmüş bulunmaktayız.[158]"

Bütün bu olumsuzluklara karşın İ. L. Erol tarafından sunulan "Müzik Müzesi" adlı bildiride konu, kısa ancak sağlam bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

> "Otantik müziklerimizin ve onlara ait çalgıların çağdaş bir müze anlayışı içinde bir arada tutulması ve bütün müziklerimizin ses örneklerinin asıllarına uygun halleriyle belgelere dönüştürülmesi esas aldığımız, özen gösterdiğimiz çalışmalar içindedir. Ayrıca bu çalışmalar sonucunda her çalgının teknik özellikleri anlatılıp sesi için kayıtlar yapılacak, bunlar bilgisayar teknolojisi içinde işlemlerden geçirilerek elde edilen sesli belgeler, hem müze içinde hem de müze dışında CD şeklinde ve internet aracılığıyla kullanılabilecektir. … Ve bu tür bir çalışma müzikolojinin ışığında; uzmanca ve çağcıl bilimin birikimi ile gerçekleştirilmelidir.[159]"

Sempozyumdan çıkan bir sonuç da Bakanlık bünyesinde, Müzik Müzesi ile bir bütünün parçası olarak tasarlanmış Türkiye Müzik Kültürü ve Tarihini Araştırma Merkezi[160] adında bir kurumun daha kurulma aşamasında olduğudur. Bu yapı da Berlin[161] örneğinde olduğu gibi başarısını kanıtlamış bir yapıdır.

---

[157] Elbaş, 2004: 1.
[158] Elbaş, 2004: 1.
[159] Erol, 2004: 5.
[160] Elbaş, 2004: 2; Erol, 2004: 6.
[161] bk. Berlin Müzik Enstrümanları Müzesi bölümü.

Sempozyum sonrası yapılandırma kurulu son derece değerli çalışmalar gerçekleştirmiş, hatırı sayılır bir arşiv oluşturulmuş, tüm ülke geneli taranarak belgeleme çalışmaları yapılmış, bazı geleneksel çalgılara ilişkin belgeseller çekilmiş[162], müzenin 31.07.2006/10830 tarih ve sayısıyla resmi kararı da çıkmış ancak Müzik Müzesi bir türlü açılamamıştır. Bakanlık web sayfasında bir sanal müze bulunmakta olup bugün müzeye erişim sağlanamamaktadır[163].

Türkiye'de müzik müzeleri ile ilgili bir başka bilimsel etkinlik de Bilkent Üniversitesi öncülüğünde düzenlenen 2006 yılındaki "Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi"dir. Kongre'deki 19 başlıktan biri de müzik müzeleridir. Yurt içinden ve yurt dışından birçok katılımcı Kongre'ye müzik müzeleri ile ilgili bildiri sunmuştur.

Tüm bu gelişmeler ve saygın bilim insanlarının değerli çalışmaları bir müzik müzesi ya da araştırma kurumunun oluşmasına yetmemiştir. Ancak müzeciliğin dünyada ve Türkiye'de geldiği nokta başka gelişmelere yol açmıştır. 2000'li yılların başından itibaren yerel yönetimlerin desteği, özel müzelerin yaygınlaşması ve elde edilen birikimin başka yollarla değerlendirilme girişimleri Türkiye'de müzik müzelerinin ilk örneklerini ortaya koymaya başlamıştır. Henüz dünyadaki benzerleriyle boy ölçüşemeyecek de olsalar, eldeki bu birkaç örnek, bu alana öncülük etmeleri dolayısıyla oldukça önemli bir yerde durmaktadırlar.

İleride daha ayrıntılı incelenecek olan İzmir (Müziksev) ve Afyonkarahisar (Alimoğlu Müzik Müzesi) örnekleri bugün için en önemli iki örnektir. Bunun dışında bir müzik müzesinden çok, bir anma evi ya da özel arşiv niteliğindeki popüler müzik ve halk müziği sanatçılarına adanmış, yerel yönetimler ya da Bakanlık sorumluluğundaki müze evler de son yıllarda artmaya başlamışlardır. Bunun yanında birçok özel koleksiyoncunun girişimi ve yerel yönetimlerin desteklediği müzik müzesi projesinin hazırlıkları sürmektedir. Bugün Türkiye'de varlığını sürdüren biyografi müzesi niteliğindeki müzeler şunlardır:

Dede Efendi Müzesi: Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin 1818–1846 yılları arasında yaşadığı köşkü, İstanbul Suriçi Fatih Cankurtaran Akbıyık sokakta, 1984 yılında, Türkiye Tarihi Evleri Koruma Derneği (TÜRKEV) tarafından restore edilerek müze haline dönüştürülmüştür. Köşkün alt katı konferans salonu olarak düzenlenmiş olup üst katları da seminer salonu ve Dede Efendi'nin yaşamına ilişkin verilerin sergilendiği odalar olarak düzenlenmiştir (Lev. 20a).

Âşık Veysel Müzesi: Ozan'ın ölümünden sonra Sivas'ın Sivrialan Köyü'ndeki yaşayıp öldüğü evi 1982 yılında müzeye dönüştürülmek üzere kamulaştırılmış, ancak kayda değer bir

[162] http://sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57 (erişim tarihi: 16.07.2018).
[163] http://www.kultur.gov.tr/Genel/SanalMuzeler/smm/cvl/index.html (erişim tarihi: 16.07.2018).

müze oluşturulamamıştır. 2012 yılında İsveç'teki Synkadades Riksförbund Müzesi ile ortaklaşa yürütülen Avrupa Birliği-Müzeler Arası Kültür İttifakı Projesi'yle yeniden düzenlenerek ziyarete açılmıştır (Lev. 20b).

Zeki Müren Müzesi: Sanatçının 1977 yılından ölümüne değin yaşadığı evi, Bakanlık tarafından müze olarak düzenlenerek ziyarete açılmıştır. Müzede sanatçının yaşamı ve müzikal etkinlikleri özel eşyalarıyla birlikte sergilenmektedir (Lev. 21a).

Neşet Ertaş Müzesi: Kırşehir Valiliği tarafından 2013 yılında Neşet Ertaş Gönül Sultanları Kültür Evi adı altında bir kurum oluşturulmuştur. Dede Korkut'tan Pir Sultan Abdal'a, Karacaoğlan'dan Neşet Ertaş'a kadar birçok halk ozanına ilişkin bilgiler ile halk müziğinde kullanılan çeşitli çalgılar, bir müze kurgusu içinde burada sergilenmektedir (Lev. 21b).

Bunların dışında Şanlıurfa Belediyesi tarafından kurulan **İ. Tatlıses Müzesi** (2011) ve yine aynı şehrin valiliği tarafından açılan **M. Gürses Müzesi** (2013) benzer örnekler olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Bursa Nilüfer Belediyesinin Sanlıkol Ailesi ile işbirliği içinde yürüttüğü **Hüseyin Parkan Sanlıkol Müzik Enstrümanları Müzesi** çalışmaları ve işadamı **Şükrü Demirayak**'ın özel koleksiyonunu müzeye çevirme çalışmaları bu alanda öne çıkan güncel gelişmelerdir.

1.4.1. Türkiye'den Müzik Müzesi Örnekleri

1.4.1.1. İzmir Müzik Müzesi[164] – MÜZİKSEV

İzmir yaklaşık üç bin yıldır, zaman zaman gerilese de Ege Denizi'ndeki en önemli liman şehri olmuştur. Osmanlı'nın son yüzyıllarında artan Levanten nüfusu ile Avrupa çapında önemli bir ticaret ve moda merkezine dönüşmüştür. Hatta bugün Yunanistan'da yaşamaya devam eden *rebetiko* müziğinin de köklendiği önemli bir kültür sanat merkezidir. Dünyada kendisine ait bir müzik türü oluşturan pek az kent varken ve İzmir bunlardan bir tanesi iken, bir müzik müzesine sahip olmak için 2011 yılını beklemek zorunda kalmıştır.

1922 Yangını'ndan kurtulabilmiş az sayıdaki Alsancak evlerinden biri olan Müzenin kurulduğu ev, Alsancak Garı'nın yapımı için gelen Hollandalı bir mühendis için yaklaşık 1850'li yıllarda yapılmıştır (Lev. 22a). Ardından havuzlu bahçesinde konserler düzenleyen müzik tutkunu Levanten bir doktora satılmış ve Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında da doğum kliniği olarak kullanılmıştır. Yapı 70'li yılların ortalarında İş ve İşçi Bulma Kurumu binası olmuş daha

[164] İKSEV'e bağlı bu kurum bugün itibarıyla Bakanlık'tan 'müze' terimini kullanma hakkını alamamıştır. Ancak ortaya koyduğu yapının niteliği ve değeri dolayısıyla bu çalışmada kendisinden müze olarak söz edilecektir.

sonra da İşitme Engelliler İş Okuluna dönüştürülmüş. Bu dönemde bahçesinde ve ana yapısında birçok çirkin değişikliğe uğrayan ev, uzun yıllar çürümeye terk edilmiştir. Daha sonra Vali Kemal Nehrozoğlu'nun girişimiyle restore edip kullanılmak üzere İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı (İKSEV)'na teklif edilmiştir. Valiliğin parasal desteği ve Konak Belediyesinin projeyi üstlenmesiyle restorasyon tamamlanarak yapı 2007 yılında İKSEV'e teslim edilmiştir. Bu tarihten itibaren İKSEV tarafından çalışmalara başlanmış ve MÜZİKSEV adıyla müze 2011 yılında açılmıştır. MÜZİKSEV bugün tümüyle, 1985 yılında kurulmuş, tüzel bir kişiliğe sahip, bağımsız ve özerk bir kuruluş olan İKSEV'e ait bir kurumdur.

MÜZİKSEV'i oluşturan ilk koleksiyon, daha önce Türkiye Müzik Müzesi için de düşünülmüş olan, sanatsever Güner Özkan'ın[165] bağışladığı çalgı koleksiyonudur (Lev. 22b). Koleksiyon, Orta Asya Türk Dünyası'nda ve Anadolu'da kullanılan üç yüz çalgıdan oluşmaktadır. Büyük bir çoğunluğu yüz yılı aşkın yaşlarda olan çalgıların en eskisi yaklaşık yüz altmış yıllık bir Afgan rübabıdır. Kemik, abanoz ve sedef işçiliği ile göz kamaştıran çalgı, dev bir dut ağacından oyularak çıkarılmış olup, üzerinde yapımcısının imzasını taşımaktadır[166]. Başlangıç için çok değerli olan bu koleksiyon her geçen gün yeni bağışlarla zenginleşmektedir[167].

Müzenin çalgı koleksiyonu dışında çok değerli olan bir başka koleksiyonu da Celasun Muşkara tarafından bağışlanan kayıt ve kayıt teknolojisi arşividir. Sürekli geliştirilen ses arşivinde herhangi bir müzik türü ayrımı yapılmamakla birlikte, kaydın teknik niteliği, özellikleri, değeri temel alınmaktadır. Özellikle ses arşivi çalışmalarına, müzenin uzmanlarından, dünyanın sayılı ses arşivlerinden İtalya'da bulunan Siena Ses Arşivi'nin kurucusu ve yöneticisi Francesco Martinelli'nin katkısı çok büyüktür. Ses arşivi yanında müzede önemli bir nota arşivi oluşturulma çabası da görülmektedir. Şu an itibarıyla başta İKSEV'in yıllardır düzenlediği beste yarışmalarında dereceye giren eserlerin notaları olmak üzere birçok benzeri belge arşive dâhil edilmiş durumdadır.

Müzede Fransız Mimar Didier Laroche'un çizdiği özel aydınlatmalı vitrinler, sergilenen çalgıların dört bir yandan incelenebilmesine olanak tanımakta, alt kattaki üç büyük galeride ve üst kattaki yedi özel vitrinde sergilenen çalgıların sesleri ziyaretçilerce i-podlarla dinlenebilmektedir. Ayrıca bir çalgının nasıl çalındığını merak edenlere akıllı telefonların QR kodu uygulaması ve tabletler aracılığıyla bu çalgıların en iyi icracılar tarafından çalınmış görüntüleri izletilebilmektedir.

---

[165] İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu eski müdürü.
[166] http://www.izmirdergisi.com/tr/sanat/1448-bir-sanat-vahasi-muziksev (erişim tarihi: 26.07.2018).
[167] Bu bağışlar arasında U. C. Erkin'e ait piyanonun olduğu birçok haberde yer almıştır.

Müzenin koleksiyon oluşturma, geliştirme ve araştırma işlevlerinin yanında, eğitim odaklı etkinlikleri de belirtilmeye değerdir. Özellikle ilköğretim çağındaki çocuklar müze gezisinin ardından kendileri için ayrılan oyun atölyesine çıkıp, burada çeşitli çalgıları deneyimleyebilmekte ve küçük resitallerle de sergilenen çalgıları daha yakından tanıma fırsatı bulabilmektedir (Lev. 23a). Burada ilgiyi artırabilmek için oyuncak çalgılar bulundurulduğu gibi, çocuklara resim yapma olanağı da tanınmaktadır.

Müzenin çok önemli bir parçası da Batı müzelerinde gördüğümüz örneklerdekinden geri kalmayan bir bakım-onarım ve çalgı yapım atölyesidir (Lev. 23b). Müzenin kendi koleksiyonu için yapılacak bakım onarımın yanında, müze içi araştırma ve deneyler için kullanılan bu atölye aynı zamanda dışarıdan gelecek kişilere de hizmet vermektedir. Müze içi etkinliklere dışarıdan katılım sağlamanın yanında, kendi çalgısını yapmak isteyene bu olanağı tanıyan atölye aynı zamanda sipariş de alabilmektedir. Atölyenin amaçlarından biri de artık kullanılmayan çalgıların, aslına uygun bir biçimde yeniden üretilerek kullanılmasını sağlayabilmek. Müzedeki bir ağaç parçasının seçkin bir müzik aletine dönüşümünü adım adım anlatan sergi de son derece ilgi çekicidir (Lev. 22c).

Daha önceleri işitme engelliler yurdu iken, çocuklara yemekhane olarak yapılmış bahçedeki derme çatma ek yapı yeniden düzenlenerek bugün 198 kişilik bir konser salonu olarak kullanılmaktadır. İyi düzenlenmiş ses ve ışık sistemine sahip bu salonda müzede sergilenen çalgıların tanıtıldığı konserlerin yanında, dışarıdan pek çok farklı katılımcı müzisyen ve orkestranın farklı türlerde etkinlikleri de gerçekleştirilebilmektedir.

Müzenin kalıcı sergilerinde sergilenen, İKSEV'in 30 yıldır düzenlediği Uluslararası İzmir Festivali'nin fotoğrafları ve Festival'de sergilenen operalara ilişkin giysi, dekor parçası vb. materyaller ilgi çekici bir koleksiyon oluştururlar.

MÜZİKSEV, açılış hazırlıklarında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü öğretim elemanı Veyis Yeğin'den, açıldığından beri santur ustası, lutiye Ozan Özdemir'den, konservatuvar öğrencilerinden ve daha birçok uzmandan gönüllü destek almıştır. Kurumda Güner Özkan halen genel danışmanlık yapmakta olup, lutiye atölyesi de Ozan Özdemir tarafından yönetilmektedir.

Bugün ülkenin hemen her yerinde olduğu gibi, tarihsel ve kültürel dokusunu hızla kaybetmiş Alsancak semtinin kargaşası içinde, rahat bir nefes alınabilen bir "vaha" olarak tanımlanmaktadır MÜZİKSEV. Ancak bu tanım bir müze unvanı almasına yetmemiştir. Üstelik yirmi yıldan fazla bir sürede gerçekleşememiş bir Müzik Müzesi Projesi'ne karşılık dört yılda

İKSEV ve kurum başkanı Filiz Eczacıbaşı Sarper'in çabalarıyla gerçekleştirilmiş bir vakıf müzesi olmasına ve daha da önemlisi Türkiye'de kendi türünde ilk ve tek olmasına karşılık. Her şeye karşın umut verici olan kurum, Türkiye'de açılabilecek müzik müzeleri için de önemli bir örnek oluşturacak niteliktedir. Kuruluş süreci bir çalgı koleksiyonuyla başlayan müze ne bir klasik çalgı müzesidir, ne de ülkedeki diğer örnekler gibi biyografik bir anı evidir. Bütün olanaksızlıklarına ve küçük sayılabilecek boyutlarına karşılık, Batı'daki örneklere yaklaşan, çağdaş müzeciliği uygulamaya çalışan, dinamik ve katılımcı bir yapı sergiler Müze. Bugün lutiye atölyesiyle, bu atölyenin ilginç etkinlikleriyle, konser salonu ve konserleriyle, eğitim odaklı deneysel müzikal etkinlikleriyle, müzik kültürünün araştırılması, kaydedilmesi ve korunmasına yönelik çalışmalarıyla, çalgı koleksiyonu ve bunların bakım onarımıyla, vakfın her türden etkinliğine bir sergi alanı sunabilmesiyle, fotoğraf koleksiyonu ve sergisiyle MÜZİKSEV özelde İzmir, genelde de Türkiye için çok önemli bir boşluğu doldurmakta ve adıyla da çok özel bir çağrıda bulunmaktadır.

1.4.1.2. Afyonkarahisar Müzik Müzesi – AKÜ-AMM

Alimoğlu Kültür Sanat Araştırma Derneği'nin Araştırma Merkezi olan AKSAM[168] bünyesindeki müze 2013 yılında açılmıştır. Şehir merkezindeki 1906 yılında yapılmış geleneksel Osmanlı Mimarisi üslubundaki Çeşmeli Konak'ın (Lev. 24a) kamulaştırılarak restore edilmesiyle, şehrin ilk özel müzesi olan ve Dernek bünyesinde etkinliklerini sürdüren Tarih Müzesi 2011 yılında açılmış olup AKSAM ile birlikte Müzik Müzesi'ne de öncülük etmiştir. Bugün Müze bağımsız bir mekânda değil, Afyon Kocatepe Üniversitesi (AKÜ) Devlet Konservatuvarı koridorlarındaki vitrinlerde varlığını sürdürür (Lev. 24b). İnternet ortamında Müze ile ilgili bilgi almak isteyenler[169], Üniversitenin bir türlü açılmayan Müzik Müzesi ile ilgili web sayfası[170] ve AKSAM'ın sayfasındaki aşağıdaki birkaç tümceyle yetinmek zorundadırlar:

> "Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde Afyonkarahisar Valisi İrfan Balkanlıoğlu ve Alman koleksiyoner Wolfgang Ott'un büyük destek ve katkılarıyla halkımızın hizmetine sunulan İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi, ülkemizin en büyük müzik müzesi olma özelliğini taşıyor. Yüz yılı aşkın geçmişe sahip, farklı müzik türlerinden çok sayıda enstrümanın yanında; radyo, gramofon, pikap gibi

[168] Alimoğlu Kültür Sanat Araştırma Merkezi.
[169] Yapılan kontrollerde bu satırların yazılmasından yaklaşık bir yıl sonra kurumun resmi web sayfasının yenilendiği ve dijital ortamda müze ile ilgili ayrıntılı bilgilerin yer aldığı, kurumun amaç ve hedeflerinin açıkça belritildiği görülmüştür. bk. http://muzikkoleksiyonu.com/tarihce/ (erişim tarihi: 30.05.2019).
[170] http://www.alimoglumuzikmuzesi.com/cgi-sys/defaultwebpage.cgi (erişim tarihi: 28.07.2018).

antika değeri olan eserler ve geleneksel kültürümüze büyük katkısı olmuş sanatçılarımızın kişisel eşyaları burada sergileniyor.[171]"

Yazım yanlışları düzeltilmiş bu iki tümce ne yazık ki Müzenin bağlı olduğu kurum olan AKSAM'ın ve AKÜ Devlet Konservatuvarının web sayfaları üzerinden alınabilecek tek resmi bilgidir. Her şeye karşın bu yapının, İstanbul, Ankara, Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır gibi şehir ve müzik kültürleri çok daha derin ve köklü olan merkezlerde değil de Afyonkarahisar'da kurulmuş olması, adı geçen kentlerin eksiklikleri bir yana, Müzeyi oluşturan iki kurum ve Müzeye öncülük eden kişiler adına önemli bir başarı olarak görülmelidir.

AKÜ Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi'nde, Türk ve dünya müziklerinden farklı kültürlere ait birçok çalgı sergilenmekte olup koleksiyonun temelini Alimoğlu'nun bağışları ve Ott'un 246 parçalık bağışı oluşturur. Bunların yanında Afyonkarahisarlı sanatçı Ömer Yarşi'nin bağışlarının, Mustafa Hisarlı tarafından bağışlanan Hisarlı Ahmet'e ait bağlamaların ve diğer bağışların koleksiyonda önemli yer tuttuklarını belirtmek önemlidir.

Müzenin bugünkü yapısı ilginç olmakla birlikte getirdiği mekânsal çözümler ve ortaya koyduğu kolektif çaba onu özel bir örneğe dönüştürmüştür. Ancak Müze, müziği bütüncül bir yaklaşımla ele almaktan uzak görünmekte ve bu durumuyla bir müzik müzesindense çalgı müzesi tanımlamasına daha uygun düşmektedir. AKSAM bünyesinde düzenlenen birçok konser, toplantı ve eğitim çalışmaları doğrudan Müze ile ilgili etkinlikler olmadığından burada ele alınmamıştır.

1.4.1.3. SDÜ Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi

Adı müzik müzesi olmasa da, içeriği ile bir müzik müzesinin özelliklerini fazlasıyla gösteren bu kurum 1996 yılında üniversite rektörlüğüne bağlı bir birim olarak kurulmuştur[172]. Kurum, "Teke Yöresi geleneksel müziği" odağında kuruluşundan bu yana yoğun çalışmalar yapmaktadır. Bugün başta Burdur, Isparta ve Antalya olmak üzere, Teke yöresinden yaklaşık bin beş yüz türkü ve çalgı müziği derlemesi yapmış, bunların ses kayıtlarını da arşivlemiş bulunmaktadır[173]. Kurum'da ayrıca bir çalgı yapım merkezi de bulunmakta olup, burada etnik

[171] http://www.alimoglukultursanat.org/muzik-muzesi.html (erişim tarihi: 28.07.2018).
[172] http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/merkez-hakkinda/amac-6923s.html (erişim tarihi: 22.04.2018)
[173] http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/merkez-hakkinda/amac-6923s.html (erişim tarihi: 22.04.2018).

müzik çalgıları ile ilgili çeşitli deneyimler gerçekleştirilmektedir[174]. Bunun yanında, araştırma yapılan bölgeye ilişkin birçok özgün geleneksel müzik çalgısı da kurumun koleksiyonunda bulunmaktadır. 1998 yılından beri yürüttüğü projeler ve oluşturduğu müzik belleği ile Kurum, alanındaki boşluğu dolduran çok önemli bir konuma sahip olmuştur. Bugün Üniversite içinde araştırmacılara özel izin ile çalışma olanağı sunan Kurum'un müzeleşme çalışmaları sürmektedir.

1.4.1.4. Kültür Baklanlığı Anadolu Müzik Müzesi Girişimi

"Anadolu Müzik Müzesi", "Türkiye Müzik Müzesi", "İstanbul Müzik Müzesi" gibi isimlerle anılan bu Proje ülkenin en önemli ve kapsamlı müzik müzesi projesidir. Yukarıda değinildiği üzere, Türkiye'nin ulusal bir müzik müzesine ilişkin gereksinimi, Cumhuriyet kurumlarının ve anlayışının yerleşmeye başladığı sürecin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve 1960'lı yıllardan itibaren de çeşitli düzlemlerde dile getirilmeye[175] başlanmıştır. Bu kapsamda ortaya konan birçok gelişme ve girişim bir yana söz konusu Proje'nin somut olarak ortaya çıkışı 1994 tarihidir. O. Elbaş ve E. Bayraktar'ın, oluşturulacak bir müzenin gereksinim duyacağı bilgi, belge, koleksiyonun toplanması, müzenin kurulma ve yürütülme ilkelerinin belirlenmesine ilişkin giriştikleri çabalara kısa bir zaman sonra Y. Tura ve İ. L. Erol'un da katılmasıyla projenin çekirdek kadrosu ortaya çıkmış olur[176]. 1998 yılına gelindiğinde, daha önceleri sonuçsuz kalan resmi ve özel girişimlerin ve adı geçen bilim insanlarının çabalarının da itkisiyle, dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay tarafından "Müzik Müzesi Projesi" resmi olarak başlatılmış ve kamuoyuna duyurulmuştur. Proje'nin devlet desteği almasının ardından, çalışmalar hız kazanmış, konuyla ilgili çok değerli veriler elde edilerek Proje'nin niteliği ve kimliği biçimlendirilmeye başlanmıştır. "I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu" bu çabaların özel sonuçlarından biri olup, Proje'nin önemli bilimsel altlıklarından birini oluşturur. Bu kapsamda yapılan çalışmalarla ilgili Elbaş çarpıcı bilgiler vermektedir.

> "Bu süreç içinde, Türkiye müzelerinde, kazı alanlarında, özel koleksiyonlarda dağınık şekilde bulunan ve Türkiye müzik kültürüne ışık tutan her türden materyal, belge ve bilgi anlamında derlenip toparlandı. Bunlar fotoğraflandı, slaytlara ve filmlere alındı. 2001 yılında, fotoğrafçı, kameraman ve ışıkçılardan oluşan

---

[174] http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-yapim-atolyesi/calgi-yapim-ve-gelistirme-birimi-2277s.html (erişim tarihi: 22.04.2018).

[175] http://www.musikidergisi.net/?p=1139 (erişim tarihi: 26.07.2018).

[176] Bu bilgiler O. M. Öztürk'ün Oğuz Elbaş'la, "Türkiye Müzik Müzesi" üzerine yaptığı söyleşiden alınmıştır. bk. http://www.sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57&limit=1&limitstart=0 (erişim tarihi: 16.07.2018).

> 10 kişilik bir teknik bir ekiple, yaklaşık 30 bin km yol kat edilerek bütün Türkiye tarandı. 15 megapiksel çözünürlükte olmak üzere 6000 civarında materyal belgelendi ve son derece önemli bir arşiv oluşturuldu. Bu arşiv şu anda her tip amaca uygun olarak değerlendirilebilecek bir arşivdir. Bu süreç içinde çeşitli çalgılar (bağlama, ud, tanbur, kanun, zil, vb) için belgeseller hazırlandı. Tüm bunlara karşın henüz müzik müzesi için gerek duyulan bütçe oluşturulabilmiş değil. Bu nedenle, süreç halen gelişme ve olgunlaşma aşamasındadır.[177]"

Elbaş aynı metinde müzenin hedeflerini ve üstleneceği görevi de açıkça ortaya koymaktadır. Oluşturulacak müzenin kapsamını "Türkiye müzik kültürü" olarak adlandıran Elbaş, bu terimle müziğin Anadolu'daki yaklaşık 12.000 yıllık birikiminin, herhangi bir etnik ya da dinsel ayrım gözetilmeksizin ele alınması gerekliliğini de anlatmış olmaktadır[178]. W. Bachmann'ın, "Anadolu dünya müziğinin kökeninde önemli bir merkezdir; ancak müzik tarihlerine bakıldığında Anadolu'nun yerini bulamazsınız."[179] sözünü Müzenin hedeflerini açıklarcasına dile getirmesi de projenin niteliğini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Elbaş'ın ortaya koyduğu yaklaşımların en çarpıcı noktalarından biri de Proje kapsamında elde edilen verilerin bilimsel açıdan değerlendirilmesi yoluyla hem dünya müzik tarihine Anadolu'nun katkılarının açığa çıkarılması, hem de özel bir Anadolu müzik tarihinin oluşturulmasıdır ki bu sayede Anadolululuk kimliğinin içeriğinin de daha belirginleştirilebilmesi umulmaktadır.

Elbaş'ın ortaya koyduğu önemli saptamalarından bir diğeri de elde bulunan belge ve araştırmaların azlığı, olanlara da ulaşma güçlüğüdür. Dolayısıyla Proje'nin bilimsellikten uzaklaşmamak adına belgeye duyduğu gereksinimi vurgulayan Elbaş, aynı zamanda Proje'nin ve bunun sonucunda oluşturulacak kurumun belge arama, bulma, üretme ve müzikoloji araştırmaları konusundaki hedeflerini de belirtmiş olmaktadır. Konuyla ilgili, müze kapsamında Avrupa örneklerinde olduğu gibi, "Türkiye Müzik Kültürü ve Tarihini Araştırma Merkezi"nin de kurulmasının hedeflendiğinin, projenin bir başka bilim insanı olan Erol tarafından Sempozyum'da bildirildiğine[180] daha önce değinilmişti.

---

[177] http://www.sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57&limit=1&limitstart=0 (erişim tarihi: 16.07.2018).
[178] bk. http://www.sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57&limit=1&limitstart=0 (erişim tarihi: 16.07.2018).
[179] http://www.sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57&limit=1&limitstart=0 (erişim tarihi: 16.07.2018).
[180] Erol, 2004: 6.

Elbaş tarafından kurulacak müzenin işleyişinin ve müzecilik anlayışının da ortaya konması önemlidir. Çünkü Elbaş konuya ilişkin aşağıdaki tümcelerinde çağdaş/yeni müzecilik anlayışının örneklerini vermektedir.

> "Bizim yaklaşımımıza göre müze; yaşayan, yaşatan, üreten ve aktive eden bir merkez olmak durumunda. Projelendirdiğimiz müzede bunu sağlamaya dönük bir çaba içindeyiz. Sözgelimi bu müzede sürekli ve programlı resitaller, konferanslar, söyleşiler, tanıtımlar, atölye çalışmaları, seminerler gerçekleştirilecek. Özellikle çocuklara dönük çalışmalar içinde olmaya da ayrı bir önem vermekteyiz. Müzik müzesi; dergi, kitap ve multi-medya yayınlarıyla elindeki olağanüstü malzemeyi tüm dünyaya sunan ve dikkatleri üzerine çeken bir anlayışla var edilecek. Bu anlamda müze, son derece cazibeli bir kültür merkezi işlevini de yerine getirmiş olacak. Bu çalışmalar, bakanlığın şimdiki yaklaşımıyla yeni bir ivme kazanmış durumdadır. Yeni bir bilim kurulu ve yapılandırma kurulu oluşturulması hedeflenmektedir[181]. Öyle umut ediyoruz ki, Türkiye müzik kültürü alanı, kısa bir süreç sonunda, beklediği niteliklere sahip böylesine önemli bir müzeye ve merkeze kavuşmuş olacaktır.[182]"

Görülüyor ki Proje, müziği yaşadığı coğrafyaya olan aidiyetleri, evrimi, etkileri ve etkilenmeleriyle bir bütün olarak, sanatsal ve kültürel boyutlarıyla ele alacak bir anlayışta, tüm çağdaş bilimsel uygulamaları esas alan bir yapı hedeflemiştir. Anadolu'nun kültürel süreci içinde kesintisiz ele alınacak olan müziğin gelişimi ve günümüz uygarlıklarının müziklerine etkileri, bilimsel yöntemlerle açığa çıkarılacak; etnik, dinsel, siyasi ve tarihsel sınırlandırmalardan ve yok saymalardan kurtulunarak müzik coğrafya içindeki doğal evrimsel, etkileşimsel süreçleriyle ele alınacaktır. Bunun için de müziğin coğrafyadaki varlığı ilk izlerinden başlanılarak ele alınacak ve günümüze doğru kesintisiz bir biçimde getirilecektir. Bu yaklaşıma, her ne kadar açılamasa da, Bakanlığın resmi web sayfasındaki Sanal Müzenin krokisinden elde edinilen bilgiler de birer kanıt olarak gösterilebilir. Sanal Müzenin planında Neolitik Çağ'dan başlayarak günümüze doğru müziğin hemen her türüne ayrılmış bir bölüm görülmektedir[183].

Proje, bu içeriklerinin yanında Elbaş'ın söylemlerinden anlaşıldığı üzere, Türkiye müzelerinin geneli için söylenebilecek durağan, etkileşimsiz klasik müzecilik anlayışını aşmış, toplumsal bağları güçlü, eğitim odaklı, etkin bir yeni müzecilik anlayışı taşımaktadır. Değerlerinin nedenleri dahi ziyaretçilerince anlaşılamayan nesnelerin sergilendiği bir müze

---

[181] Elbaş'ın Öztürk ile gerçekleştirdiği söyleşide sözünü ettiği "yeni bir bilim ve yapılandırma kurulu"nun oluşturulup oluşturulmadığı saptanamamıştır. Böylesi bir kurul oluşturulduysa da herhangi bir sonuca ulaşamadığı ortadır.

[182] http://www.sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57&limit=1&limitstart=0 (erişim tarihi: 16.07.2018).

[183] http://www.kultur.gov.tr/Genel/SanalMuzeler/smm/cvl/main.html (erişim tarihi: 16.07.2018).

yerine, arkasına müziğin gücünü de alan, koruyan, araştıran, üreten ve öğreten bir müze kurgusu "Türkiye Müzik Müzesi"nin temel hedefidir. Ancak bilim insanlarının çok değerli çalışmalarına karşılık bu Proje henüz gerçekleştirilememiştir. Yukarıda değinilen süreç içinde 2006 yılında müzenin resmi kararı çıkmış, Sanal Müzenin gereksinim duyduğu veriler toplanmış ve bir web sayfası oluşturulmuş ancak ne Sanal Müze ne de gerçek Müze bugün itibarıyla ziyarete açılabilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

ANTALYA VE MÜZİK

2.1. Antalya Yerel Müzik Tarihi

Bugün alanında yetkin bir müzik tarihi kitabına bakıldığında –bu ister genel bir müzik tarihi, isterse bir kent, bölge ya da ulus müziği üzerine hazırlanmış olsun- kitabın son yüz yıllara yoğunlaştığı, kültür tarihinin çok uzun dönemlerinin yalnızca birkaç sözle geçildiği açıkça görülecektir. Bu durum daha önce de belirtildiği gibi müziğin yakın zamana değin kayıt teknolojilerinden yoksun oluşuyla ilgilidir. Ne yazık ki müzik tarihçisi tarih öncesi dönemler için çalgı kalıntıları ve resimler, tarihsel çağlar için de bu kalıntılar ile birlikte resim ve yazılar ile yetinmek zorunda kalmıştır. Bu durum müziğin geçmişte nasıl olduğunun, hangi ezgilerin nasıl çalındığının kesin olarak bilinmesini engellemiştir. Ancak elde bulunan veriler ışığında geçmiş kültürlerin müziklerine ilişkin birtakım tahminler yapılabilmektedir. Zaman içinde ortaya konan müzik tarihi ve müzikoloji çalışmaları da bu tahminlere ancak ilham ve yön verebilecek durumdadır. Bu tahminlere yön veren en önemli unsurların başında kuşkusuz çalgıların özellikleri gelmektedir. Bu da artık kullanılmayan çalgıların aslına uygun biçimde yeniden üretilerek olanaklarının ve sınırlarının araştırılmasını son derece gerekli kılmaktadır. Elbette bu yeniden üretmelerde özgün malzemelerin kullanılmasına özen göstermek çalgının olanak ve sınırlarının doğru anlaşılması için dikkat edilmesi gerekenlerin başında gelmelidir. Günümüz teknolojisi aynı formlarda üretilecek bir antik çalgının ses niteliği ve düzeyini çok başka boyutlara taşıyabilecek durumdadır. Böyle bir durum da çalgının kullanım amaç ve yeri ile ilgili yanıltıcı bilgiler verebilir.

Kayıp müziklerin tahmini ile ilgili çalgılar kadar önemli başka bir yönlendirici de etnik müziklerdir. Bu bambaşka müzikal teknikler gerektiren bir konu olmakla birlikte dünya genelinde sınırları kesin bilimsel verilerle belirlenmemiş bir alandır ve etnik müziklerin teknolojik etkiler barındırmayan eski, özgün kayıtlarının azlığı göz önüne alındığında belirlenmesi de oldukça güç görünmektedir. 20. yy.da konuyla ilgili çeşitli çalışmalar yapılmış olmakla birlikte, bunlar daha çok ulusların köklerini oluşturmak, bu kökleri olduğundan daha eskiye dayandırmak çabalarının bir parçası olmuşlar, başka bir deyişle ulusların yeniden inşaları süreçlerinin bir sonucu olarak tarafsızlıktan uzak kalmışlardır. “Müzik etimolojisi” olarak adlandırılabilecek bu alan, müziğin ritimsel, modal ve tavırsal özellikleri temelinde yapılacak

çalışmaları kapsamalıdır. Dünyada bu kapsamda yapılan değerli çalışmalar elbette bulunmaktadır ancak bunlar daha çok Batı müziği ile ilgili olup o müziğin kökenlerini araştırmaktadır. Batı müziği ile ilişkili bulunmayan diğer formlar bu çalışmaların içinde yer alamamıştır. Son yıllarda ülkede yapılan çalışmalar bu alandaki boşluğu dolduracak boyutta olmasa da ümit vericidir.

Kültürün hemen her unsuru gibi halk müziklerinin de zamana ve coğrafyaya göre biçimlendiği bir gerçektir. Bu biçimlendirme içinde toplumsal ve siyasal yapı, ekonomik durum, müziğin toplumsal işlevleri, kullanıldığı ritüeller/ayinler ve halkların müzik gereksinimleri temel belirleyicilerden bazılarıdır. Bugün coğrafyaların fiziksel etkileri bir yana bırakılırsa, oluşturdukları halk müziklerinde, o coğrafyanın yaşam koşullarının –en genel ifadesiyle kültürünün- doğrudan müziğe yansıdığı görülebilir. Bir bölgede ağıtların temel tavır alınmasına karşılık başka bir bölgede ritmik eğlence müziklerinin halk müziğinin temel motiflerini oluşturması tesadüfi değildir. Yine de bir coğrafyanın fiziksel koşullarının ve yaşam koşullarının müziğe nasıl bir etki yaptığı evrensel ilkelerle saptanabilecek ve genellenebilecek bir olgu değildir. Diğer taraftan yalnızca Türkiye içinde bile coğrafyanın fiziksel koşullarının halk müziğine etkisi açıkça görülebilir. Bunlara farklı etnik grupların yer değiştirmeleri sonucu taşıdıkları kültürel özellikleri de katmak gerekir. Ayrıca bölgesel olarak yakın ya da uzak kültürlerin birbirlerini çeşitli yol ve yöntemlerle etkilediklerini de anmak önemlidir. Tüm bunlar ele alındığında, bir müzik türünün içinden birbirinden farklı unsurları ayıklamak olanaksız gibi görünebilir. Bu çerçevede yapılacak araştırmaların saf, arı sonuçlar vermesi de bilimsel olarak mümkün olmamakla birlikte beklentiler dışında tutulmalıdır. Her şeye karşın bu çalışmalar müziğin gelişimi, etkileşimleri, çalgı geçişleri ve evrimleri gibi konularda önemli bir birikim yaratacağından, geçmiş müziklerin tahmini bakımından önemli veriler ortaya koyacağı gibi konuya ilişkin kasıtlı, bilim dışı, siyasi yönelimleri de boşa çıkaracaktır. Bugün *organoloji* alanında yapılan çalışmalar sonucu Batı müziği çalgılarının gelişimleri ve köklerine ilişkin birçok değerli bilgiye sahip olabilmekteyiz. Ancak bağlamanın ya da Anadoluluğu üzerine fazlasıyla söz söylenen buzukinin kökeni ve gelişimi, yetkin olmayan kişilerce yapılmış dayanaksız söylemler ve siyasi amaçlı yanıltıcı iddialar ile karartılmış durumdadır. Yukarıda da değinildiği üzere, bu araştırmalar yalnızca organolojik araştırmalarla sınırlı tutulmamalı, müziğin ritimsel, modal ve tavırsal özelliklerini de kapsamalıdır. Geçmişte kalmış ve sahibi belirsiz acı, hüzün, sevinç, coşku, aşk, özlem, isyan gibi sayısız duyguyu, tavrı; ritmik, melodik ve armonik özelliği içinde barındıran bir müzik parçası bu haliyle sessel bir doğal müze değil midir?

Sözü edilen bu araştırma ve denemelerin, bilimsel yöntem, amaç ve ilkelerinin belirlenmesi bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Ancak bu araştırma ve denemelerin oluşturulacak bir müzik müzesinin, başlangıç aşamasında olmasa da ilerleyen süreçlerindeki en önemli amaçlarından biri olması gerektiği de unutulmamalıdır.

Bir bölgeyle sınırlı da olsa müzik tarihi yazımı kuşkusuz müzik tarihçisinin uzmanlığını gerektiren bir konudur. Müzik tarihi seslerin doğasını, teknik özelliklerini, müziğin besteci ve icracısından aldığı psikolojik etkileri, sosyolojik yönelimleri ve bizzat müziğin gelişimini ve içeriğini inceleyen bağımsız bir disiplin[184] olduğundan bu gereklilik kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Bu kapsamda Antalya'ya ilişkin bir müzik tarihi oluşturmak müzik tarihçilerine bırakılacak bir konudur. Müziğin kültür tarihinin çok uzun süreçlerinde kayıt teknolojisinden yoksun olduğu düşünüldüğünde konunun müzik tarihçisini de zorlayacağı ayrıca belirtilmelidir. Ancak burada yerele ilişkin bir müzik tarihi oluşturmaya yarayacak ve müze malzemesi olarak kullanılabilecek birtakım veriler derlenmeye çalışılacaktır. Bunun için de kent ve yakın çevresinin müzik kültürüne ilişkin tarihsel verileri, müzik üretilen mekânları, müzikli etkinlikleri temel veri kaynakları olarak değerlendirilecektir. Kuşkusuz bu verilerin yoğunluğu zamansal olarak günümüzden geriye doğru gidildikçe çok büyük ölçüde azalacaktır. Bu bağlamda zaman dilimlerinin, müzik kültürünü etkileyen ve belirleyen önemli yapısal özelliklerine vurgu yapılacak, halk müziğinin teknik özellikleri kronoloji dışında ele alınacaktır. Kentte varlığı bilinen halk müziği dışındaki müzikal unsurların başında gelen geleneksel müzikler de, yine teknik özellikleri bakımından kronoloji dışında başka bir başlık altında ele alınacaktır.

2.1.1. Antik Çağ'dan Osmanlı'ya Antalya'da Müzik

2.1.1.1. Antik Çağ

Antalya, kent merkezi ve çevresi ile Paleolitik Çağ'dan beri yerleşim alanı olmuş bir bölge olarak kültür tarihinin ilk adımlarının izlenebildiği bir yerdir. Bu özelliğinden dolayı çok eski bir müzik geçmişine sahip olması gerektiği de savunulabilir. Ancak bu müzik geçmişinin/kültürünün erken dönemlerinin niteliğiyle ilgili söylenebilecekler büyük ölçüde tahminlerden öteye geçemeyecektir. Konuya müzecilik açısından yaklaşıldığında, benzer coğrafyalarda yapılan araştırma sonuçlarının –açıkça belirtilmesi koşuluyla ve belli ilkeler gözetilerek- bölge ile ilişkilendirilmesi söz konusu olabilir. Bu ilişki, Kuzey Doğu Akdeniz kıyılarından tarih öncesi dönemlere ilişkin elde edilmiş verilerin açıklanarak, bölgenin de bu

[184] bk. Mimaroğlu, 2006: 186.

zaman dilimi içinde benzer kültürler ortaya koyduğu, dolayısıyla bölgenin müzik teknolojilerinin bu verilere benzeyebilecek bir niteliğe sahip olabileceğinin ötesine geçmemelidir. Bu ilişkilendirmelerin özellikle müzik teknolojileriyle sınırlı tutulması da önemlidir.

Antik Çağ ele alındığında bugünkü Antalya ili sınırlarının dünyanın önemli kültür merkezlerini kapsadığı görülür. Bu da bölgenin Pers egemenliğinden başlayarak, Helenistik ve Roma dönemlerinde ticari ve kültürel açıdan gelişmiş birçok önemli kente sahip olduğunu ifade eder. Antik Pisidia'nın güneyini, Pamphylia'nın tamamını ve Lykia bölgesinin büyük bölümünü kapsayan bugünkü il sınırları, döneminin en önemli kültür, sanat, siyaset, din ve ticaret merkezleri olan Ksanthos, Patara, Myra, Limyra, Olympos, Phaselis, Perge, Aspendos, Side gibi Antik kentleri barındırır. Zaman içinde dalgalanmalar yaşasalar da bu kentler, burada adı sayılmayan başka birçok kentle birlikte, Antik dünyada uygarlığın en önemli merkezlerini oluşturmakla kalmamış, ortaya koydukları kültürel değerlerle özgünlüklerini kanıtlamışlardır. Öte yandan zaman zaman siyasal olarak, bazen de kültürel anlamda başka unsurlardan etkilenmişler, başka güçlerin egemenliklerini kabul etmek zorunda kalmışlardır. Bu kapsamda bölge İÖ 6. yy. ortalarından itibaren Pers egemenliğine, İÖ 333'te Büyük İskender'in egemenliğine ve ardından kesin olarak Roma egemenliğine girmiştir. Bu siyasi egemenlikler içinde Bergama, Rodos ve Seleukosları da saymak gerekir. Elbette bu siyasal egemenlikler beraberinde birçok kültürel ögeyi de getirmiş, dahası getirdikleriyle yerelin birleşmesinden yeni ögeler ortaya çıkarmıştır. Böylelikle Antik Çağ'da bölge yerleşmeleri özellikle Helen ve Roma kültürlerinin yerel kimliklerle karışarak yaşandığı özgün yerleşmeler haline gelmiştir. Bu kapsamda sözü edilen kültürlerin somut miraslarının dünyadaki en özel kalıntılarından birçoğunu buralarda görmek mümkündür. Bu somut kültürel miras, yerele ilişkin az sayıdaki müzikal nesne[185] ya da yazılı malzemeye karşılık, müziğin buradaki varlığı ile ilgili bolca kanıt ortaya koymaktadır. Nüfus, ekonomi, askeri güç vb. açılardan çağdaş ve benzer kültürlere ait yerleşmelerden geri kalmayan, somut kültürel miras bakımından benzerleriyle rahatça boy ölçüşebilecek bölge yerleşmelerinde, müziğin de diğer bölgelerdekine yakın bir kültürel unsur olarak varlığından söz etmek yanlış olmasa gerektir. Binlerce kişilik bir Antik tiyatroda, müziğin varlığına ilişkin bir kanıt olarak Antik yazarların yazdıklarına gereksinim yoktur. Yalnızca tiyatrolar değil, bu yerleşmelerin ortaya koydukları dini, siyasi, askeri ve toplumsal yapılanmalar da en az somut bir tiyatro kadar konuyla ilgili kanıtlar olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, Aristoteles'in sözünü ettiği müzik

[185] Antalya Müzesinde çıngırak vb. birkaç çalgı dışında herhangi bir çalgının varlığı saptanamamıştır. Buna karşılık müzikal nesneleri ve etkinlikleri içeren bolca kabartma ve resim hem Müzede hem de çevre yerleşmelerde görülebilir.

dinlemekten keyif alan Persler'in[186] aynı keyfi bu bölgede de sürdürdüklerini, Delphoi Apollon tapınağında okunan ilahilerin[187] benzerlerinin bölgedeki tapınaklarda da okunmuş olabileceğini, Ksenofon'un *Symposion* adlı eserinde anlattığı müzikli eğlencelerin[188] bir benzerlerinin bu bölgede de yapıldığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Bunun en önemli kanıtı bölge yerleşmelerinin Antik Çağ'da sahip oldukları kimliktir. Bir başka deyişle "Antalya Antik Müzik Tarihi", içerdiği yerel özellikler bir yana, "Batı Anadolu Antik Müzik Tarihi"nin bir parçasıdır ve bu da onun özellikle Helen ve Roma kültürlerinin Anadolulu renklerini temsil eder.

Özetle değinilen bu bakış açısıyla, bu çalışma kapsamında, yerele ilişkin Antik Çağ müziğinin tarihini oluşturmaya yönelik ilk adımlar için en iyi yöntemin, bölgenin kültürüne ilişkin bilinenlerden yola çıkıp, müziğin kullanıldığı yerler ve işlevleri gözetilerek, müziği bu bilinenlerin içine yerleştirme çabaları olacağı düşünülmektedir. Elbette konuyla ilgili yerelde saptanan somut ögeler bu yerleştirmenin temel somut ve soyut mekânlarını oluşturacaktır. Dolayısıyla bölgenin Antik Çağ'daki toplumsal yapısının müzikle ilişkisi, genel içinde aranacak ve müziğin bu genel içindeki varlığı yerelle ilişkilendirilecektir. Bu ilişkilendirmede, yerele ilişkin saptanan somut bulguların genelle olan paralellikleri, yöntemin en güçlü dayanaklarından birini oluşturmaktadır.

Bu çerçevede, Antik Çağ müziğinin bölgedeki varlığına ilişkin aramalara, somut kalıntıların yanında, müziğin o dönemdeki toplumsal yerinin de dâhil edilmesi gerekmektedir. Böylesi bir yaklaşım ilk adımda araştırmayı müziğin tanrısal kökenli olduğuna dair inanca[189] yönlendirir. Eski Yunan ve Roma uygarlıklarına kendilerinden önceki Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarından geçen müziğin algılanışına ilişkin bu tanrısallık, tarih öncesi dönemlerde büyü ile başlayan sürecin kültürel evriminin bir sonucudur. Böylelikle bugün dünyanın hemen hepsinin kullandığı müzik teriminin E. Yun. *Μουσική* (mousike)[190] biçimi, Zeus ve Mnemosyne'den olan güzel sanatların dokuz ilham perisi *mousa*ların işleriyle ilgili bir ifade olarak tanrısal bir kökene sahip olmuştur. Antik Çağ'da Anadolu ve Yunanistan'da müziğin tanrısal yönü aslında bir felsefi yaklaşıma oturtulmuş ve bununla günümüz Batı Müziği'nin de temellerinin oluşturulduğu üstün bir müzik algısı yaratılmıştır. Bunun yanında aynı dönemde, toplumsal yapının değişimi dolayısıyla, üretim ilişkilerinin ve sınıfların aldığı biçimlere paralel olarak, bu ideal ya da mükemmel müzik –ki bu daha çok müziğin etkileri ve toplumsal, siyasal işlevleriyle ilişkilidir-

[186] Aristototeles, Politika: 1339b.
[187] Say, 1997: 49.
[188] bk. Xenophon, Symposium.
[189] Dinçol, 2003: 2; Say, 1997: 25.
[190] Eyüboğlu, 1991: 489.

arayışlarına ilişkin felsefi yaklaşımların karşısında, müziğin sıradan insanlardaki doğal ve özgün yeri de kültürel evrimin doğal bir sonucu olarak izlerini ortaya koymaya başlamıştır. Deyim yerindeyse din dışı müzik –dinsel ya da tanrısal müzik daha çok siyasi ve egemen kesimlerin konuya ilişkin doğrularına karşılık gelir[191]- kendi özgünlüğü içinde, yalın ve yüce amaçlardan sıyrılmış olarak varlığını hissettirmeye başlamıştır. Konuya farklı bir yerden bakıldığında, bu sıradan insanların müzikle olan ilişkisinin bu dönemde belirgin bir biçimde ortaya çıkmasının bir nedeninin de, tarih öncesi dönemlerden itibaren Antik Çağ'a değin, tanrısal olmayan hiçbir şeyin, tesadüfen korunanlar bir yana bırakılırsa, günümüze ulaşabilecek nitelikte/sağlamlıkta ol(a)mamış olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle bugün halk müziği ve popüler müziğin işlevsel ve toplumsal karşılığı olabilecek Antik Çağ din dışı müziğinin somut izlerinin daha az izlenebilmesinin nedenin, tümüyle, bu türün iz bırakmasını sağlayacak yeterliliğe sahip olmayan dönemin teknolojik olanakları olduğu ileri sürülebilir.

Müziğin toplumsal, siyasal, ekonomik ve dinsel işlevlerinin anlaşılabilmesi ve yereldeki varlığının ortaya konabilmesi için başvurulacak en somut unsurlar kuşkusuz mekânlardır. Mekânlarla kastedilen yalnızca kapalı alanlar değil müziğin *uzam*da bulunduğu her türden kapalı, açık, geçici, hareketli alanlardır. Bu kapsamda yerelin müzik kültürüne ilişkin bulgular mekânlar, çalgılar ve sanatçılar başlıkları altında ele alınacaktır.

a. Mekânlar

Antalya yerelinde Antik Çağ müziğine ilişkin en somut kanıtlar kuşkusuz bütün görkemleriyle ayakta duran Antik tiyatrolardır. Side'den Patara'ya, Termessos'tan Arykanda'ya birbirinden farklı dönemlere ait, farklı nitelikteki pek çok tiyatro yapısı, Antik Çağ'da müziğin en önemli mekânlarını oluşturmaktaydı. Bugün tarihi Kaleiçi konutlarının altında duran Attaleia Tiyatrosu görülemese de, bu kültür içindeki varlığını bize başka yollarla kanıtlamaktadır. Tiyatrolar başlangıçta dini gereksinimlerle ortaya çıkan yapılardır. Dionysos kültünün somut mekânları olan tiyatrolar, uzun bir gelişim sonucunda bugün gördüğümüz, mimarlığın ve mühendisliğin doruğa ulaştığı yapılara dönüşmüşlerdir. Antik tiyatroların, gladyatör ya da insan ve hayvan dövüşlerinin mekânları olduğuna ilişkin yaygın kanı, gerçeği yansıtmamaktadır. Bu uygulamalar Roma ile Anadolu'ya girmiş olup, bütün zamanlar düşünüldüğünde tiyatroların en temel işlevleri arasında yer almamışlardır. Dionysos'a adanmış hasat zamanı şenliklerinin geliştirilerek, geçici mekânlardan kalıcı mekânlara taşınmasıyla oluşturulan tiyatrolar, başlangıçta

[191] bk. Platon, Devlet: 398a, b, c, d, e-399a, b, c, d, e.

bu şenlikler içinde gerçekleştirilen birçok tiyatral ve müzikal etkinliğin mekânı olarak tasarlanmışlardır. Zaman içinde bu yapılar sundukları olanaklarla temel işlevlerinin dışında da kullanılmıştır. Çeşitli toplantıların ve etkinliklerin gerçekleştirildiği tiyatrolar aynı zamanda kentin simgesel yapılarından biri olup, bulunduğu yere özel bir saygınlık da getirmiştir. Hristiyanlığın yayılmasıyla, çoktanrılı dinin en özel yapılarından biri olan tiyatrolar da zamanla işlevlerini kaybederek terk edilmişlerdir.

Antik tiyatrolarda müzik, genelde oyunun bir parçasıydı. Orkestrada bulunan müzisyenler ve koro, oyuna gerektiği biçimde buradan eşlik etmekteydiler. Ayrıca her oyuncunun sahip olması gereken özelliklerden biri de dansın yanında şarkı söyleyebilmesiydi[192]. Ancak tiyatroda yapılan başka etkinliklerde de müzik, başlatan, durduran, sonlandıran, coşku ve dikkati artıran, katılımcı ve izleyicileri yönlendiren temel bir unsur olarak yerini almaktaydı. Buradan yola çıkarak denilebilir ki müzik, herhangi bir etkinliği tamamlayan yan unsur olmak yerine, her şeyin öncesinde ve sonrasında olan, yönlendirici tanrısal bir ilhamdı. Nitekim bu algılama biçimi onu yalnızca tiyatrolarda değil savaşlarda, şenliklerde, eğitimde, dinde ve eğlencede de var etmişti.

Antik Çağ'da Antalya yerelinde müziğe mekân olmuş yapılardan biri de *odeon*lardır. Theatrum tectum formunda, başka bir deyişle kapalı küçük tiyatro biçiminde yapılan bu mekânlar Antalya sınırları içinde kalan birçok Antik yerleşmede tiyatrolar gibi bütün görkemleriyle ayaktadırlar. Antik kentlerin en seçkin yapılarından olan odeonlarda çeşitli toplantıların, mahkeme görüşmelerinin yanında müzik gösterileri de sıklıkla yer almıştır. Kentteki konumu, önemli toplantıların mekânı olması, mimari özellikleri dolayısıyla edindikleri saygınlık, ev sahipliği yaptıkları müziğe de yansımış; şenliklerdeki, açık alanlar ve kimi tiyatral etkinliklerdeki müziklere göre odeonlardaki müzikler daha incelikli ve nitelikli olmuştur. Kapalı bir mekân olmasının sağladığı olanaklar odeonlarda daha az sayıda sanatçıdan oluşan toplulukların, ses gücü yüksek olmayan ancak incelikli çalgıların ve genel üslubuyla açık alanlardaki kalabalıklara hitap etmeyen müziklerin yer almasını sağlamıştır. Bu durum günümüzün oda müziği ile benzerlikler göstermektedir. Odeonlar genellikle küçük yapılar olmalarına karşılık Kibyra örneğinde –ki bu en büyüğüdür- olduğu gibi kimi zaman 3.500 kişilik kapasiteye de ulaşmıştır.

Müziğin tanrısal yönüyle ele alınışının ve buna bağlı mekân kazanımının bir başka göstergesi de Apollon kültüdür. Müziğin, ışığın, biliciliğin ve güzel sanatların tanrısı "aydın, durgun, ölçülü[193]" Apollon'un bölgedeki varlığını ayrıntılarıyla açıklamak gereksiz olmakla

[192] Nutku, 1985: 61.
[193] Erhat, 1989: 48.

birlikte konuya kısaca değinmekte yarar vardır. Apollon'un doğuşu ile ilgili en çok kabul gören öykü, kardeşi Artemis ile birlikte Leto tarafından Letoon'da dünyaya getirildiğine ilişkin olanıdır. Bu da onu Lykia soylu (Lykegenes, Lykeios, Lykios[194]) yapar. Lykia ve Pamphylia'da Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi Apollon tapınaklarının, kült merkezlerinin izleri bugün görülebilmektedir. Side Apollon Tapınağı, Letoon Tapım Merkezi, Patara (Apollon Patroos), Sura ve Kyaneai Apollon önbilicilik merkezleri, Apollonia kentinin ismi[195] bunlardan birkaçıdır. Letoon'daki üçlü tapınak grubundan Apollon'a ait olanının zemin mozaiklerinde mükemmel betimlenmiş Tanrı'nın kutsal çalgısı (Lev. 25a)[196] bu izlerin en güzel örneklerinden biridir. Bunların yanında Apollon tanrının kardeşi Artemis ile birlikte Lykia'nın en önemli ve yaygın tanrısı olduğu da belirtilmelidir[197]. Bu bilgilerin bu çalışma için anlamı, Apollon'un müzikle doğrudan bağlantılı oluşundadır. Birçok betimlemesinde ve söylencesinde elinde lyra[198] (lir) ile karşımıza çıkan Apollon'un (Lev. 25b, 25c) kültünün içeriğinde kuşkusuz ki müziğin ayrı bir yeri vardır. Mitolojik verilere göre Apollon'un yaz sıcağından ötürü yılın yarısını geçirmek üzere Delos'taki diğer tapım yerine göçünün başlangıç ve bitiş dönemlerinde, Lykia'daki Apollon tapınaklarının ve önbilicilik havuzlarının bulunduğu yerleşmelerde görülen yoğun hareketliliğin[199] fazlasıyla müzikal unsur barındırdığını söylemek yanlış olmasa gerektir. Bunun yanında Lykia ve Pamphylia'da irili ufaklı birçok yerleşmede Apollon adına düzenlenen şenliklerin varlığı da bir gerçektir. Bugün Antalya kent merkezi sınırlarında kalan zeytinyağı üretimi ile ünlenmiş Lyrboton Kome adlı yerleşmede de Apollon adına düzenlenen şenliklerin varlığı bilinmektedir[200]. Bu da Lyrboton Kome'nin kent merkezinde kalan bir yerleşme olması dolayısıyla, Antalya'nın konuyla ilgili geçmişine ayrı bir değer katmaktadır.

Bu şenliklerin Antalya yerelinde nasıl yapıldığına ilişkin bilgilerin yeni araştırmalarla çoğalacağı ve konuya ilişkin önemli aydınlanmaların sağlanacağı bir gerçektir. Ancak başka coğrafyalarda Apollon adına düzenlenen şenliklerde neler yapıldığına ilişkin elde edilmiş bilgilerin, yerele de ışık tutabileceği unutulmamalıdır. Pythia'da dört yılda bir düzenlenen Apollon şenliklerinde, kithara, lyra ve aulos çalma yarışmalarının, aulos ya da kithara eşliğinde

---

194 Erhat, 1989: 48.
195 Çevik, 2015a: 77-78.
196 Çevik, 2015a: 219.
197 Çevik, 2015a: 75.
198 "Lyra", çağdaş Türkçe'de lir olarak kullanılan ve dikine tutularak parmakla ya da mızrapla çalınan Antik çalgıyı karşılayan sözcüğün E. Yun.sının Latin harfleriyle yazılmış biçimidir. Çağdaş Yunanca'da "lyra" olarak yazılan ve "lîra" okunan ve günümüzün klasik kemençesine karşılık gelen biçimiyle karıştırılmamalıdır.
199 Çevik, 2015a: 75.
200 Çevik ve Demirel, 2017: 177.

şarkı söyleme yarışmalarının, bu çalgıların tek tek ya da birbirlerine eşlik ettiği farklı kategorilerdeki yarışmalarının yer aldığı bilinmektedir[201]. Yine bu şenliklere Yunan coğrafyasının çok uzak köşelerinden müzisyenlerin katıldığı da bilinmektedir[202]. Pythia dışında başka festivallerde Apollon adına *paian* ve *hymnos* adı verilen müzikli ilahilerin okunduğu da ayrıca belirtilmelidir[203]. Görülüyor ki bu etkinlikler, müziğin kategorilere ayrıldığı, uzmanlaşmış alanlarında yapılan, yetenekli ve deneyimli müzisyenlerin katıldığı yarışmalardır ve oldukça da ünlüdür. Bu da Apollon kültünün müzikle ilişkisini daha derinden vurgulayan bir durum ortaya koyar. Buradan yola çıkarak Apollon'un en çok saygı gören tanrı olduğu coğrafyalarda benzer etkinliklerin yapıldığını ileri sürmek, olağan bir çıkarım sayılmalıdır. Nitekim yerele ilişkin benzer şenliklerin varlığı bilinmektedir ancak bu etkinliklerin içeriğine ilişkin bilgilerin azlığı, böylesi çıkarımların temel gerekçelerini ortaya koymaktadır.

Apollon onuruna düzenlenen şenliklerde müziğin varlığı iki türlüdür. Birincisi, müzik yarışmaları, müzikli ilahiler ve çeşitli gösterilerle müziğin odak alındığı etkinliklerdir. İkincisi de müziğin tamamlayıcı bir unsur olarak kullanıldığı spor oyunları gibi müzik dışındaki çeşitli etkinliklerdir. Bu ikinci gruptaki müzik varlığı, yalnızca Apollon onuruna düzenlenen şenlikler için değil, başka tanrı ve tanrıçalar adına düzenlenen etkinlikler için de geçerlidir. Özellikle Roma'nın imparatorluk döneminden somut kalıntılar bırakan *imparatorluk kültü* çerçevesinde gerçekleştirilen şenlikler müziğin varlığı açısından bu grupta değerlendirilmelidirler. Ayrıca bu şenlikler, bir imparator için yapılsa da barındırdığı değişikliklere karşın kendinden önceki tanrılara adanmış dinsel içerikli örneklerden pek de farklı sayılmaz.

Bugün Finike ilçe sınırlarında kalan Limyra kentindeki kazılarda ortaya çıkan, bir Helenistik yapı olan Ptolemaion'un kabartma parçalarından yola çıkarak, kentin kazı çalışmalarını yürüten Borchhardt'ın ileri sürdüğü hükümdar kültü kapsamında düzenlenen etkinlikler[204], konuyla ilgili yerele ilişkin özel örneklerden birini oluşturur. Borchhardt'ın tahminlerine göre kentte Helenistik dönemde bir hükümdar kültü bulunmakta ve bu çerçevede spor oyunlarının yanında müzik yarışmaları da yapılmaktaydı[205]. İmparatorluk kültünün yaygın olarak benimsendiği bölgede Roma döneminde Perge'nin *Neokoros*[206] unvanı taşıdığından yola çıkarak Pekman, bu kültün şenlik ve bayramlarıyla birlikte buradaki varlığından söz

[201] Kınacı, 2012: 13.
[202] Kınacı, 2012: 13.
[203] Say, 1997: 49; Kınacı, 2012: 12.
[204] Borchhardt, 1999: 81.
[205] Borchhardt, 1999: 81.
[206] bk. Pekman, 1973: 34.

etmektedir[207]. Birbirinden çok farklı zaman dilimlerine oturan bu örnekler çoğaltılabileceği gibi, benzer etkinliklerin uzun bir zaman aralığında bölgedeki varlığını da kanıtlamaktadırlar.

Bu şenlikler yanında Antik Çağ'da müziğin resmi törenlerde farklı biçimde de olsa bölgedeki varlığı bilinmektedir. Limyra'nın efsanevi kralı Perikle'nin Heroon'undaki frizlerde, resmigeçidin müzik eşliğinde yapıldığı[208] açıkça görülmektedir (Lev. 26a). Borchhardt bu trompet çalan kişinin, beraberindeki iki kişiyle birlikte saraydaki *paj* grubunu temsil ettiğini ileri sürer[209]. Buradan yola çıkarak sözü edilen grubun sarayda askeri müzik işleriyle de ilgilendiği, dolayısıyla sarayda müziğin en azından bu türüyle sürekli olarak bulunduğu çıkarılabilir. Benzer bir betimleme aynı yerden ancak yüzyıllar sonrasında yeniden karşımıza çıkar. Limyra'daki Gaius Caesar'a ait bir anı mezar olan Kenotaph'ın frizlerinde, Parth'larla yapılan barışın işlendiği sahnelerden süvari alayı ve resmi memur geçitlerinin betimlendiği bölümlerde trompetçiler bir bando görünümündedirler (Lev. 26b). Önceki örnekteki tek kişinin simgesel olduğu gerçeği bir yana, burada resmigeçidin nasıl bir gürültüyle yapıldığı duyulur gibidir. Müziğin burada yer alan türü yalnızca resmi törenlerde değil askeri eğitimlerden savaşlara[210] kadar pek çok yerde kullanılmıştır. Özellikle güçlü ses veren özellikleriyle nefesliler (bunların en yaygın türü salpinxlerdir[211]), komut veren, yüreklendiren, korkutan etkileriyle bu amaçla kullanılan çalgıların başında gelmektedir.

Antik Çağ'ın müzik ortamlarından biri de *symposion*lardır[212]. Erhat'ın *şölen* olarak çevirdiği symposionlar, genel olarak birlikte yeme içmeyi ifade eder. Antik Çağ'da seçkin davetler olarak karşımıza çıkan bu toplantılar, her türden söyleşinin yapıldığı, yemek ve şarabın bolca tüketildiği ve birçok müzisyenin -ki bunlar arasında kadınlar da vardır- katıldığı eğlencelerdir. Bununla ilgili ayrıntılar Platon'un ve Ksenophon'un aynı adlı eserlerinde fazlasıyla belirtilmektedir[213]. Bu seçkin eğlencelerin ait oldukları kültürün yayılım alanlarında görülmesi de olanak dâhilindedir. Üstelik günümüze ticari bir işletme olarak yansımış biçiminin ne zaman ve nerde ortaya çıktığı da belli değildir. Özetle bir meyhaneyi andıran bu eğlencelerin başka

[207] Pekman, 1973: 34.
[208] Borcchardt, 1999: 49.
[209] Borchhardt, 1999: 49.
[210] Kınacı, 2012: 16.
[211] Birçok kaynakta syrinks, aulos, salpinx, lyra, kithara gibi çalgılar tek bir form ortaya koyar gibi ifade edilmekte iken bu çalgıların çok yakın coğrafyalarda ve aynı zaman dilimi içinde bile farklı formlara sahip olduğu tartışmasızdır. Bugün bütün sınırları saptanmış, standartları belirlenmiş evrensel çalgıların bile nasıl değişiklikler gösterdiği ortadadır. Antik Çağ'ın deneyimlerinin, müzisyenlerin ve lutiyelerin kişisel becerilerinin, malzeme türlerinin, müzikal gereksininmlerinin ne denli farklı olabileceği düşünülürse bu durum daha iyi anlaşılacaktır.
[212] bk. Platon, Şölen; Xenophon, Symposium.
[213] bk. Platon, Şölen; Xenophon, Symposium.

biçimlerde de olsa yereldeki varlığı açıktır. Nitekim Trysa kentinin görkemli yapısı Heroon'un güneye bakan ana giriş kapısının iç tarafında, müziğin bambaşka bir betimlemesi yer alır[214]. Kapı lentosu üzerinde müzisyenler bir orkestra havası içinde çalmakta, her iki söve üzerinde de gerçek boyutlarda iki dansöz dans etmektedir. İÖ 4. yy.a ait bu yapının kapısı üzerindeki bu betimlemeler, belli ki Heroon'un sahibi Yerel Bey'in yaşamının önemli bir parçasıdır. Anıtın mitolojik sahneler, kahramanlıklar ve savaşlarla dolu üst düzey sanatsal niteliğe sahip kabartmaları arasında böylesine bir sahnenin yer almasının, yerel müzik kültürü bakımından anlamı büyüktür.

Bu müzikli eğlencelerin yalnızca lüks evlerde değil aynı zamanda bir eğitim ve sosyalleşme mekânı olan Antik hamamlarda da gerçekleştirildiği bilinmektedir. Dolayısıyla müziğin mekânlarından biri de bu yolla hamamlar olmaktadır. Antik Çağ'ın eğitim etkinliklerinin içinde müziğin de önemli bir yer tuttuğu farklı Antik yazarlar tarafından sıklıkla belirtilmiştir[215]. Ancak bu etkinlikler bir müzisyen yetiştirmek amacıyla değil, müziği eğitimde çeşitli işlevleriyle kullanmak amacıyla yapılmıştır. Her ne olursa olsun, ister eğlence ister eğitim amaçlı, müziğin *gymnasion* ve *palaestra*lardaki varlığı kesindir. Söz konusu yapıların yereldeki nitelikleri ve nicelikleri, bu etkinliklerin buradaki varlıklarının en önemli kanıtlarıdır.

Yerele ilişkin somut bir izi bulunmasa da Antik Çağ'da düğünlerdeki müziğin varlığına ilişkin bilgiler, bu törenlerde yerelde de müziğin kullanılmış olduğuna işaret eder. Homeros'tan itibaren pek çok Antik kaynakta evlilik törenlerinde müziğin çeşitli biçimlerde kullanıldığı belirtilmektedir[216]. Üstelik bu törenlerde söylenen şarkıların *hymenaios* gibi özel bir adının olması da bu kültürün o dönemde ne denli yaygın ve gelenekler arasında nasıl önemsenen bir yere sahip olduğunun göstergesidir. Günümüze değin dünyanın hemen her yerinde evlilik törenlerinde geleneksel olarak müziğin kullanıldığı söylenebilir ve bu tutum bin yıllardır çok az değişikliğe uğrayarak yaşamış bir gelenektir.

Bunların yanında yine yerel izleri bulunmadığından ayrıntılı değinilmeyecek birçok müzik ortamı Antik Çağ'dan itibaren kesintisiz biçimde günümüze değin yaşamıştır. Çobanların yakın zamana değin bütün canlılığıyla yaşamış kaval çalma alışkanlıkları bunlar arasındadır. Tarlada çalışan işçilerin, ev işi yapan kadınların, savaş gemisindeki kürekçilerin, büyük kamu yapılarında çalışan işçilerin, hasat yapan çiftçilerin hem eğlence hem de ortak bir ritim tutturarak

[214] Çevik, 2015a: 344.
[215] bk. Aritoteles, Politika; Platon, Devlet.
[216] bk. Homeros, İlyada: XVIII, 491 – 495.

işleri daha hızlı yapmak amacıyla müzik yaptıkları bilinmektedir[217]. Kimi zaman bu ritmi sağlamak için profesyonel müzisyenlerin ücret karşılığı çalıştırıldığı da bir gerçektir.

Antik Çağ müzik kültürüne ilişkin yereldeki somut verilerin bir başka kaynağı da mitolojik betimlemelerdir. Bunlar arasında üzerinde Apollon ve kithara betimlemeleri bulunan Lykia sikkeleri (Lev. 26c) önemli bir yere sahiptir. Her ne kadar Apollon'un Lykia coğrafyasında herhangi bir mekânda kanlı canlı kithara çaldığı görülmemiş olsa da, bu kült içinde, bu coğrafyada kitharanın gerek tanrı onuruna, gerekse çeşitli etkinliklerde çalındığının önemli bir göstergesidir bu betimlemeler.

Side Müzesinde bulunan Eroslu Lahit (Lev. 27a, 27b) de üzerindeki betimlemelerle konuya, Antalya'nın doğusundan özel bir örnektir. Lahit üzerindeki Eros'lar, müzikli bir eğlence içindedirler. Olasılıkla esrik bir anın betimlendiği sahnede bir panflüt ve aulos açıkça görülebilmektedir. Yine sikkelerdeki gibi Pamphylia'da bir Eros'un panflüt çalarak görülmediğini ancak bu çalgıların bölgede iyi bilindiğini belirtmek gerekir. Bu betimlemelerin klasikleşmiş mitolojik sahnelerden ya da tanrıyla özdeşleşmiş simgelerden ibaret olduğu, bölgenin müzik kültürüne ilişkin birer veri olarak kabul edilemeyeceği eleştirisini bir ufuk açıcı kuşku olarak elde tutmakta fayda olup, çalgı betimlemeleri üzerine yapılacak özel incelemelerin konuya yeni yaklaşımlar getireceğini de belirtmek gerekir. Her şeye karşın, bölgenin dönem itibarıyla yoğun etki altında bulunduğu kültürel kimlik göz önüne alındığında, bu çalgıların bölgede yoğun bir biçimde kullanıldığı açıkça görülecektir.

b. Sanatçılar

Birkaç istisna dışında Antik Çağ'da yerelde yaşamış müzisyenlerin adlarını bugün ne yazık ki bilemiyoruz. Ksanthoslu Olen[218] ve "Lykia'nın kulak tadı" olarak ünlenmiş Pataralı Eukharistos[219] bilinen sanatçılara örnektir. Aslında biri meddah diğeri şairdir[220]. Ancak bölgenin o dönemdeki kültürel kimliğini ve elde bulunan müzikal verilerini değerlendirerek, Antik Çağ'ın yerel sanatçıları hakkında birtakım bilgilere ve çıkarımlara ulaşabiliriz. Her şeyden önce söz konusu dönemde, Antalya il sınırları düşünüldüğünde, bölgede, yukarıda da değinildiği üzere önemli müzik etkinliklerinin olduğu ortadadır ve bunların müziğin üreticisi ve icracısı

[217] Kınacı, 2012: 17.
[218] Çevik, 2015a: 76.
[219] Çevik, 2015a: 228.
[220] Antik Çağ'da şiir ve müziğin, şiir ve tiyatral sanatların bir bütünün parçaları olarak birlikte ele alınışı bu kişilerin aynı zamanda birer müzisyen olduklarını bize kanıtlar. Bu gelenek yakın zamana değin Anadolu folklorunda varlığını sürdürmüştür.

müzisyenler olmadan var olmaları düşünülemez. Öte yandan Antik Çağ'ın yerel müzisyenlerinin belirli ölçülerde o zamanın benzer kültürleri ve coğrafyaları içinde var olmuş başka müzisyenlerle her bakımdan benzerlikler göstermesi de olağandır. Buna göre Antik Çağ'da Batı Anadolu ve Yunanistan'daki müzisyenlerin konum ve özelliklerinin, yerel müzisyenler hakkında birtakım referanslar ortaya koyabileceği bir gerçektir. Konuya böylesi bir bakış açısıyla yaklaşıldığında bazı hipotetik çıkarımlar yapmak olanaklı olur.

Her şeyden önce, Antik Çağ'da Antalya'da da geçimlerini müzikle sağlayan ya da başka işlere ek olarak müzik yapan kişilerin olduğunu söylemek bir tahminin ötesinde gerçekçiliktir. Somut kalıntıları olan gelişmiş kentler, bütün elemanlarıyla bu kişilerin varlıklarının en büyük kanıtlarıdır. Antik Çağ'ın müzisyenleriyle ilgili, her ne kadar kayıt teknolojileri ve müzik yazısı olmasa da, somut izlerden ve yazılı kaynaklardan pek çok bilgi elde ediyoruz. Bir genelleme yapacak olursak Batı Anadolu'da daha İÖ 8. yy.da saygı gören müzisyenlerden[221] söz etmek olanaklıdır. Tanrısal yetenekleri olduğu düşünülen kimi müzisyenlerin –ki bunlar geleneğin bir gereği olarak hem şiirin hem de müziğin ozanıdırlar- kralların, kahramanların yanında meslekleriyle saygı gördükleri[222] anlaşılır. Bu demek değildir ki o dönemde bütün müzisyenler aynı konuma sahiptirler. Nitekim İÖ 5., 4. yüzyıllara gelindiğinde, çeşitli ücretler karşılığında kiralanan –bunlar yüksek ücretler olduğu gibi çok düşük ücretler de olabilir- tanrısal söylemler yerine basit eğlencelerin yaratıcıları biçiminde görülen[223] müzisyenlerin olduğu da görülür. Aynı dönemlerde ve sonrasında, müzisyenlerin çok farklı konumlarda olduğunu görmek mümkündür. Kimi zaman ülkesinden uzakta bir yarışma kazanarak önemli ödüller almış ve herkesten büyük saygı gören bir *kitharistes*tir müzisyen, kimi zaman da basit bir *symposion*da zil çalıp dans ederek şarkı söyleyen bir köle… Müzisyenlerin elde ettikleri statülerin sanatsal nitelikleriyle de ilgili olduğu –köleler vb. düşünüldüğünde tek ölçütün bu olmadığı açıktır- söylenebilir. Bu niteliğin de sanattaki ustalık, toplumun beğeni ve eğilimleri, müzisyenin köken ve kimliği, seçilen eserler ve üslup gibi birtakım değişkenlerle biçimlendiği söylenmelidir. Kınacı Antik Çağ müzisyenlerini sahip oldukları statülere göre üç sınıfa ayırmaktadır. Kendi yarattıkları şiirleri ve ezgileri icra eden ve yüksek maddi kazanç sağlayarak büyük üne kavuşmuş üst sınıf müzisyenler, üst sınıfın eserlerini icra eden ve sanatsal düzeylerine göre para ve ün kazanan orta sınıf müzisyenler ile

[221] Homeros, Odysseia: VIII, 475 – 480.
[222] Homeros, Odysseia: VIII, 475 – 480.
[223] Platon, Şölen: 176e.

günlük rutin işler ve symposionlar için kiralanan, ancak geçimlerini sağlayabilecek bir kazanç elde edebilen alt sınıf müzisyenler bu üç grubu oluştururlar[224].

Antik Çağ müzisyenleri için söylenebilecek önemli saptamalardan biri de toplum içinde müziğin öne çıkan din, eğlence vb. temalardan biriyle değil, müziğin bütün işlevlerini yerine getiren bir çeşitlilikte bulunmuş olmalarıdır. Başka bir deyişle Antik Çağ'da müzik kültürün en önemli unsurlarından biri olmuş ve deyim yerindeyse günümüzün endüstrileşmiş alanlarını anımsatan bir yapı ve yoğunlukta var olmuştur. Bu da ister istemez toplumsal katmanlar içinde hatırı sayılır bir müzisyen nüfusu yaratmıştır. Toplumsal sınıflara göre müziğin gereksinimi, ücreti ve türü değişse de, müzik hemen her yerde varlığını sürdürmüş, kültürel yapı içinde bir gereksinim biçiminde algılanmıştır. Dinsel kökenli şenlikler, tapınak ilahileri, çeşitli tür ve düzeylerdeki müzik yarışmaları, günlük eğlenceler, düğünler, geleneksel ve resmi törenler, tiyatrolar, eğitim etkinlikleri vb. müziğin ve müzisyenlerin varlık alanlarından bazılarıdır.

Antik Çağ müzisyenleri arasında sanatsal yetkinlikleri ve kazandıkları yarışmalar aracılığıyla çok yüklü paralar kazananlar vardır[225]. Ancak geçimini sağlayabilecek kazanca sahip olan kesim diğerlerine göre sayıca çok fazladır. Her ne olursa olsun bu düşük kazançlı kesim bir meslek olarak hayatı boyunca müzisyenlik yapabilmektedir. Ayrıca genellikle yaşlı müzisyenlerin yaşamlarının son dönemlerini çocuklara müzik öğreterek geçirdikleri de bilinmektedir[226]. Bunların yanında, savaş gemilerinde ve orduda, kimi zaman yüreklendirmek için kimi zaman da yönlendirme amaçlı basit müzikler yapan, ömür boyu olmasa da uzun sayılabilecek süreler için kadroya alınmış *salpinkte*sler ve *auletes*ler de bulunmaktaydı. Dolayısıyla müzisyenliğin Antik Çağ'da önemli bir meslek olduğu ve bu mesleğin yerelde de sayısız erbabının bulunduğu rahatlıkla söylenebilir.

c. Çalgılar

Antik Çağ'dan kalan yereldeki birtakım çalgı betimlemeleri (kabartma, resim, sikke vb.), kuşkusuz bu dönemdeki çalgılar hakkında en önemli verileri oluştururlar. Ancak bu betimlemelerin, buralarda yer alan bazı çalgıların yerelde kullanıldığına ilişkin tartışmasız birer kanıt olmayabileceğini de belirtmek gerekir. Çünkü mitolojik bir sahnenin betimlemesinde yer alan çalgıların, gerçekte karşılığı bulunmayan mitolojik varlıklar gibi yalnızca bir mitin daha iyi anlatılabilmesi için buralarda yer almış olabileceği de olasılık dâhilindedir. Bu küçük olasılığa

[224] Kınacı, 2012: 19.
[225] Kınacı, 2012: 20.
[226] Kınacı, 2012: 21.

karşılık –söz konusu betimlemelerin aynı zamanda günlük hayatın yansıması olduğu da düşünüldüğünde- buralarda yer alan çalgıların, en azından türevlerinin, yerelde kullanılmış olma olasılığı çok güçlüdür. Ayrıca yine bir hipotetik çıkarımla, benzer çağdaş kültürlerin yayılım alanlarında kullanılmış çalgıların yerelde de kullanılmış olabileceği öne sürülebilir. Buna göre Antik Çağ için yerelde kullanılmış olduğu düşünülen çalgılar aşağıda sıralanmıştır. Ancak hemen belirtilmelidir ki çalgılar günümüzde bile çok katı kurallarla sınırları belirlenmiş durumda değildirler. Elbette belli müzik türleri içinde (KBM, KTM, THM vb.), ölçüleri, perde özellikleri vb. teknik yapılarıyla tam anlamıyla standartlaşmış çalgıların bulunduğu bir gerçektir. Buna karşılık yüzlerce yıllık evrimi sonucu belli standartlara ulaşmış çalgılar bile günün müzikal gereksinimlerine ve coğrafyaya göre yapısal ve teknik değişimler yaşayabilmektedirler[227]. Dolayısıyla burada değinilecek olan çalgıların her biri neredeyse birer çalgı ailesinin en bilinen örnekleridir denebilir. Bunun dışında mitolojik konular arasında yer alamamış, müziğin üst sınıf üretimi ve tüketiminin çeşitli nedenlerle dışında kalmış, yazılı kaynaklarda belirtilmemiş olan ve dolayısıyla tarafımızdan bilinemeyen pek çok çalgının olduğunu belirtmek bir sorumluluktur. Bu kayıp çalgıların çoğunun da sıradan insanın yoğun olarak kullandığı, gündelik hayatın doğrudan içinde olan çalgılar olduğu söylenmelidir[228]. Nitekim Antik Çağ'dan bize ulaşan konuya ilişkin somut ögeler ve yazılı belgeler genellikle seçkin bir yaşama ilişkin ögelerdir. Antalya'nın Yunan ve Roma süreçlerinde tüm yerel halkın bu kültürleri bütünüyle özümsedikleri, maddi ve manevi bütün ögelerini tam anlamıyla benimsedikleri söylenemez. Böyle bile olsa bu süreçlerde seçkin olmayan ve somut izleri heykellere, kabartmalara, resimlere, yazılı kaynaklara yansımayan bir toplumsal katmanın olduğu da yadsınamaz.

Çalgılar üzerine vurgulanması gereken bir başka konu da büyük göçler ve siyasal egemenliklerden doğrudan etkilendikleridir. Çalgının müziğin temel aracı olarak içinden çıktığı kültürün doğal bir parçası olduğu düşünüldüğünde bu değişim daha iyi anlaşılabilir. Dolayısıyla bir coğrafyada göç, savaş, sürgün, işgal, asimilasyon, sindirme gibi kültürel dokuya ve nüfusa doğrudan etki eden olay ve olgular, çalgıların da birer kültür unsuru üreticisi olarak değişmelerine yol açmıştır. Her şeye karşın denebilir ki coğrafyanın kimliğine etki eden bu uygulamalardan kültürün diğer unsurlarına göre müzik daha az etkilenmiştir. Özellikle Anadolu'da yüksek kültürler çoğu kez askeri ya da siyasi başarılarla gelen yeni kitleleri önemli

[227] Buna verilebilecek en güzel örnek, farklı coğrafyalarda bir etnik çalgı olarak kullanılmasına karşılık, KBM içinde standardı çoktan belirlenmiş olan klasik gitarın, doğu ezgilerini (yarım ve tam aralıkların dışındaki koma seslerle) ve tavrını da yansıtabilecek perdesiz türünün yakın zamanda icat edilmesidir.
[228] bk. Bölüm 2.1.1.1. Çalgılar, Pandouris.

ölçüde etkilemişler, kimi zaman da kendi içlerinde eritmişlerdir. Elbette bu etki ve eritme kültürün her alanında aynı düzeyde olmamıştır. Müziğe dönecek olursak, Anadolu'da çalgıların, zamana, siyasi erklere ve egemen kültürlere bağlı olarak geçirdikleri bütün değişimlerine karşılık, binlerce yıl yaşamlarını sürdürdükleri görülür. İran, Mezopotamya ve Mısır'dan beslenen Anadolu, aldığı çalgılarla ürettiği çalgılara kendi özel dokusunu derinlemesine kazımış ve yine aynı doku ile bu çalgıların binlerce yıllık evrimlerinde belirleyici olmuştur. Bu süreç perdesiz gitar[229] örneğinde açıkça görüldüğü üzere günümüzde dahi sürmektedir. Bunun anlamı da müzik üzerindeki etnik, dinsel, siyasal etkiler bir yana coğrafyanın belirleyiciliğidir.

Arp ya da **Trigonon** (Lev. 29): Mezopotamya kökenli olan arpler üç telle başladıkları yolculuklarında Antik Çağ'da 21 tele[230] kadar çıkmıştır[231]. Yay biçimli olanlara Anadolu'da rastlanmasa da üçgen formlu arplerin kullanıldıkları bellidir. Ancak arpler lyra, kithara gibi telliler kadar yaygın kullanılmamışlardır.

Auloi (Aulos) (Lev. 27a, 28a, 29): Ağız kısmında birleşen, birbirine eş uzunlukta iki borudan yapılmış üflemeli bir çalgıdır. Hem vazo resimlerinde hem de kabartmalarda genellikle ikili formuyla betimlenen ve bu yüzden bu formuna *auloi* denmesi daha doğru olan bu çalgının *aulos* olarak adlandırılması gereken tek borudan oluşan (Lev. 27a, 27b) ve daha az betimlenmiş bir formu da bulunmaktadır. Auloi kemik, şimşir vb. ağaçlardan yapılabildiği gibi metalden de yapılmıştır. İkili formuyla çok farklı müzikal olanaklar sunan bu çalgının olasılıkla bir tarafı solo diğer tarafı da buna yardımcı olan nağmeler[232] üretmekteydi[233]. Antik Çağ'da en yaygın üflemeli olan auloiler hem solo bir çalgı olarak hem de şarkılara eşlik için kullanılmıştır. Müziğin hem dinsel hem toplumsal alanlarında sıklıkla görülen auloiler lyranın popülerliğine yaklaşan üflemeli bir çalgı olarak önemini korur. Öyle ki Antik Çağ'da müzik yarışmalarında da ayrı bir dal olarak auloi yarışlarını görürüz[234]. Üstelik kimi *auletes*lerin cenazelerde çalan meslektaşlarının gerçek birer auletes sayılmasından yakınmaları bile günümüze kadar ulaşmıştır[235].

---

[229] Gitar KBM'de kullanıldığı formundan çok başka biçimlerde Avrupa'ya Doğu'dan girmiş, orada belli standartlara kavuşturulmuş, ancak Doğu'da yaşamını sürdüren ilkel formlarının evrimleşmiş modern örneklerine karşılık bu standardize edilmiş form da Doğululaştırılarak geri alınmıştır.
[230] Dinçol, 2003: 20.
[231] Günümüz KBM arpi 47 telli üç pedallıdır.
[232] Say, 1997: 64.
[233] Bu özelliğiyle ilk bakışta bu çalgının çok sesli müzik üretebilen bir yapıya sahip olduğu düşünülebilir. Ancak bu çok büyük bir iddia olacaktır. Yine de auloinin ilkel bir çokseslilik olanağı ortaya koymuş olabileceği tümden reddedilmemelidir.
[234] Kınacı, 2012: 20.
[235] Kınacı, 2012: 23.

Auloilerin borularının alt kısmında bir, üst kısmında başlangıçta üç ya da dört delik bulunurken zamanla üstteki delikler artmıştır[236]. Bu deliklerde bulunan, açılıp kapanabilen küçük aparatlar[237] sayesinde çalgının sınırsız bir ses kapasitesine sahip olduğu bilinmektedir. Bu da çalgıyı neredeyse günümüz karmaşık müziklerinin çalınmasına bile olanak tanıyabilecek bir teknik kapasiteye yaklaştırır. Ayrıca tellilerdeki sabit ses sistemini aşabilen bu yapısı ona, Doğu müzikal formlarının da dâhil olduğu çok farklı coğrafyaların ses özelliklerini de yansıtma olanağı tanımıştır. Genellikle yanlış olarak flüte benzetilen[238] auloiler, Friedell'in de belirttiği gibi günümüz klarnetine daha yakın bir çalgıdır[239]. Ayrıca delikleri kapatan küçük aparatlarının sağladığı mükemmel ses olanakları günümüzün saksafon ve klarnet gibi üflemelileri başta olmak üzere pek çok üflemeli çalgının kullandığı temel bir özelliktir.

Barbiton (Barbitos) (Lev. 29): Temel yapı ve tekniğiyle lyranın hemen hemen aynısı olan bu çalgının lyradan en önemli farkı uzun olmasıdır. Gövdeden çıkan kollar diğer çalgılara göre çok fazla uzamış ve bu sayede farklı tınılarla çalım teknikleri elde edilmiştir. Antik Çağ'da daha çok ozanların kullandığına ilişkin çeşitli bilgiler bulunur. Bunlardan en ünlülerinden biri de Midillili (Lesbos) kadın ozan Sappho'dur[240]. Barbitonun uzayarak daralan kolları, Antik tellilerin yerlerini uzun tek saplı tellilere bırakmasına giden yolun göstergelerinden biri sayılabilir.

Epigonion (Lev. 28b): Bir çerçeve içine gerilmiş çok sayıdaki telden oluşan çalgı. Önceleri üçgen forma sahipken giderek paralel bir yamuğa dönüşmüştür. Bu formuyla günümüzün kanun ve santurunun bir türevi olduğu bellidir. Erken dönemlerde diz üstünde dik tutularak parmakla çalınan çalgı daha sonra diz üstüne yatırılarak çalınmaya başlamıştır. Eski formlarını arpten ayırmak güç olmakla birlikte arpten farkı çubuklarla çalınmaya başladığı dönemde belirginleşir.

Kanorus: Özellikle kıyı bölgelerde, denizcilerin ve çobanların kullandığı, deniz kabuğundan elde edilen bir çalgı[241].

Kithara (Lev. 25a, 29): Antik Çağ'ın en saygın çalgılarından biri olup, bugünkü gitara hem yapısal hem de ismen kökenlik eden telli bir çalgıdır. Kithara, lyra ailesindeki diğer tellilerden daha büyük, ağır ve çalım tekniği zor bir çalgıdır[242]. Büyük ahşap ses kutusu sayesinde

[236] Özden, 1991: 38.
[237] Özden, 1991: 38.
[238] Say, 1997: 64.
[239] Friedell, 1999: 122.
[240] Say, 1997: 64.
[241] Çelik, 2008: 59.
[242] Say, 1997: 64.

daha dolgun ve tınılı bir sese sahiptir. Antik Çağ'da kithara daha çok profesyonel müzisyenlerin kullandığı, özel törenlerin, konserlerin, üst düzey ortamların çalgısıdır[243]. Apollon kültüyle ilişkili olan kitharanın, farklı akort türleri vardır ve büyüklüğüne göre bu çalgı elde ya da bir kaide üzerinde çalınabilir[244]. Önceleri beş teli bulunan kithara zamanla yedi tele sahip olmuş ve ardından on iki telli bir çalgı olarak kullanılmaya devam etmiştir. Buradan yola çıkarak kitharanın tel sayısı rahatlıkla Batı müziğinin minör ve majör gamlarıyla ilişkilendirilebilir.

Krotala (Lev. 28a, 30a): Bir taraftan birbirine bağlanmış iki tahta parçasının birbirine vurulmasıyla çalınan bir ritim çalgısıdır. Genellikle dans eden kadınların kullandığı bu çalgını kullanım biçimi, çalgı formları değişse de[245] Anadolu'da günümüze kadar yaşamıştır.

Kymbala/Kymbalon (Çalpara) (Lev. 30b): Tahta örnekleri görülse de genellikle metalden yapılmış, arka kısımlarında tutma halkası bulunan ve birbirlerine çarpılarak çalınan iki yuvarlak plakadan oluşan çalgıdır. Günümüzün zillerinin atasıdır. Çalpara olarak da adlandırılan bu çalgı Antik Çağ'da 11 ile 18 cm arasında değişen boyutlarda olabilmekteydi. Ancak günümüzdeki örneklerinde olduğu gibi daha büyük ve daha küçük türlerinin olduğunu tahmin etmek zor değildir. Törensel bir çalgı olmalarının yanında kymbalalar eğlence müziğinde de kullanılmışlardır.

Lyra (Lev. 29): Orta Doğu'nun en eski çalgılarından biri olan lir[246], geçirdiği çeşitli evimler sonucu *lyra* adıyla Antik Çağ'ın en popüler çalgılarından biri olmuştur. Apollon'un simgelerinden biri olan lyra, bu işlevi ve Doğulu kökenine aykırı olarak Yunan Mitolojisi'nde, bir kaplumbağanın kabuğundan Hermes tarafından ilk kez yapılmıştır[247]. Antik lyra, ses kutusu görevi yapan kaplumbağa kabuğu formunda bir gövdeden, bu gövdenin her iki yanından çıkan boynuz formundaki kolların gövdeden uzak noktada bir kirişle birleştirilmesinden ve bu kiriş ile gövde arasına tellerin gerilmesiyle elde edilen bir çalgıdır. Kimi erken örneklerinin varlığını bir kenara koyarsak genellikle kaplumbağadan yapıldığına ilişkin bir kabul olsa da bu gerçeği yansıtmaz. Mitolojik kökenine bir atıf olarak, bir çalgı için çok daha işlevsel olan bombeli ağaç gövdenin kaplumbağa desenine boyanmış olması daha akla yakındır[248]. Lyranın eski örneklerinde sıklıkla görülen hayvan ve hayvan başı formlarının[249], Yunan lyrasının mitolojik kökenine etki

[243] Kınacı, 2012: 20.
[244] Özden, 1991: 36.
[245] Kastanyet bu çalgının türevlerinden yalnızca biridir.
[246] bk. Dinçol, 2003.
[247] Erhat, 1989: 152.
[248] Konuyla ilgili benzer bir yaklaşım için bk. Dinçol, 2003: 26.
[249] bk. Dinçol, 2003: 21.

ettiği düşünülebilir. Ancak bu bombeli gövde, sonraki süreçlerde organolojik açıdan çok önemli bir yere sahip olmuştur. Yuvarlak, armudi, elips vb. gövdeli farklı çalgıların Antik Çağ öncesinde de var olduklarının bilinmesine karşılık, lyranın bu dönemdeki yaygınlığının, günümüzün bazı çalgılarının armudi bombeli gövdelerine giden yolda çok büyük katkı yaptığı söylenebilir.

Lyra, Antik Çağ'da, Apollon'un sayısız betiminde tanrısal bir çalgı olarak görünmesine karşılık, sıradan insanların da en çok kullandığı çalgıların başında bulunmaktadır. Müziğin hemen her işlevinde yer almış bu çalgının, teknik olanakları ve üslubuyla o dönemde kendine özgü bir müzik türü ortaya koymuş olabileceğini söylemek, hiç de abartılı olmayacaktır. Nasıl ki modern zamanlar da popüler çalgılar kendilerine özgü teknik ve üslup içinde biçimlenen türler geliştirebiliyor, KBM içinde piyano, keman gibi çalgılar için özel eserler yazılıyor ise, Antik Çağ'daki yaygınlığı ve gücü düşünüldüğünde lyra için de böylesine bir çıkarımda bulunmak yerinde ve dayanağı olan bir yaklaşımdır. Nitekim lyranın özellikle Yunanistan'da sürekli bir gelişim içinde olduğu çeşitli kaynaklarca belirtilmiştir[250]. Dört ya da beş telle başlatılan yolculuğu İÖ 5. yy.da 12-15 tele kadar çıkartılır[251]. Hatta kimi kaynaklarda bu çalgıya eklenen tellerin önemli tartışmalara neden olduğu belirtilmektedir[252]. Tüm bunlar göstermektedir ki, dönem itibarıyla saygın başka çalgılara karşın, Antik Çağ'ın en güçlü çalgılarından biri, hatta en güçlüsü lyradır. Ancak hemen belirtilmelidir ki sözü edilen tel sayıları ile ilgili tartışmalar olsa olsa lyranın Yunan müziğindeki gelişmelere daha uygun hale getirilme çabalarıyla ortaya çıkan denemelere ilişkindir[253]. Çünkü bu dönemden çok daha önce Hitit kabartmalarında 12 telli lirler görülebilmektedir[254]. Lyra başta olmak üzere çeşitli çalgıların 7 ve 12 olan tel sayılarının Batı müziğinin tam seslerinden oluşan 7 sesli gamına ve yarım seslerin de eklendiği 12 aralığına kaynaklık ettiği ortadadır.

Pandouris (Lut) (Lev. 30c): Armudi bir tekneden ve buna geçirilmiş bir saptan oluşan çalgı. Teller tekne dibinden başlayarak sap üzerinden kulak kısmına ulaşır. Bu özelliğiyle diğer telli çalgılardan ayrılır. Pandourisin sapı üzerinde, tellere basılarak farklı sesler çıkarma olanağı onu tek telde gelişmiş bir lyra ya da kithara düzeyine yaklaştırır. Genellikle üç telli olduğu düşünülürse –ki bazı kaynaklar bu çalgıdan trichord olarak söz eder- ortaya koyduğu ses aralığının diğer tellilere karşı ne denli geniş olduğu hesaplanabilir.

---

[250] Say, 1997: 64; http://www.arkeo-tr.com/antik-yunan-telli-calgi-aletleri.html (erişim tarihi: 14.01.2019).
[251] Say, 1997: 64.
[252] bk. Say, 1997: 64.
[253] Müzik tarihi boyunca, kültürün diğer alanlarında olduğu gibi, özgün ve geleneksel ögelerin değişimine karşı bir tutucu tavır görmek birçok coğrafyada olağandır.
[254] Dinçol, 2003: 25.

Çalgının kökeni ve geçmişine bakıldığında çok farklı isimlerle karşılaşmak olasıdır. Ancak burada bir Antik Çağ çalgısı olarak ele alındığından, o dönemdeki adı olan E. Yun. pandouris sözcüğü ile adlandırılmıştır. Her ne kadar çalgıların organolojik değerlendirilmesi bu çalışmanın konusu değilse de, pandouris üzerinde bu kapsamda birkaç küçük değiniye gereksinim duyulmuştur. Pandorisin tarif edilen biçimi düşünüldüğünde, kolaylıkla günümüzün bağlama, lavta, ud gibi çalgılarını anımsattığı görülür. Pandouris adı verilen, bir tekne ve üzerinde farklı seslerin elde edilebildiği perdeli ya da perdesiz bir saptan oluşan çalgı aslında günümüzden yaklaşık 4500 yıl önce Mezopotamya'da icat edilen ilkel *lavta*[255] olarak da adlandırılan çalgının yalnızca bir türevidir. Mezopotamya'dan kısa bir sürede, Mısır, Anadolu, İran ve çevresine yayılan bu çalgı Orta Doğu'nun en yaygın ve sevilen çalgısı olmuştur[256]. Sunduğu teknik olanaklar ve geniş ses aralığı bu konumunun temel sağlayıcısıdır. Organolojik çalışmalarda genelde ilkel lavta ya da ud olarak adlandırılan bu çalgılar hangi adla anılırsa anılsın tek bir ailenin üyeleridir. Yalnızca benimsendiği coğrafyaya göre, teknik ve biçemsel değişimler kazanmıştır.

Yaygın adını kullanacak olursak lavtalar Mezopotamya'dan yayıldıkları andan itibaren Orta Doğu'da temel çalgı formu olarak yerlerini almıştır. Ancak İ. Ö. birinci binde bölgesel değişikliklere karşılık bu yaygınlıklarında bir azalma görülür[257]. Özellikle Yunan kültürünün yayılım alanlarında lavtaların neredeyse hiç olmaması ilginçtir. Mezopotamya'dan Mısır'a, İran'dan Hitit coğrafyasına kadar bütün çağdaş uygarlık alanlarındaki en yaygın çalgı olan lavtaların sözü edilen dönemde hızlıca ortadan kalkmaları tuhaf bir konudur. Lawergren bu durumu, "lavtalar Hristiyanlık dönemine değin aforoz edilmişti[258]" biçiminde tanımlamaktadır. Nedeni her ne olursa olsun Antik Yunan kültürünün yayılım alanlarında lavta ailesinin uzun zaman görülmediği ortadadır. Ancak bu yargıyı Anadolu'nun söz konusu kültürün etki alanlarındaki her köşesi için benimsemek doğru değildir. Çünkü günümüze değin ulaşabilmiş konuya ilişkin veriler coğrafyadaki kültürlerin her tür ve düzeyini yansıtmaktan yoksundur. Öte yandan pandouris adıyla bir lavta ailesi üyesinin Yunan kültürü içinde İ. Ö. 4. yy.dan sonra görülmeye başlandığı genel kabuldür[259]. Buna karşılık Lawergren, lavtaların ortadan kalkmalarının hızlanma süreci olarak Helenistik dönemi işaret etmektedir[260]. Helenistik dönemin

[255] Lawergren, 2004: 18.
[256] Lawergren, 2004: 19.
[257] bk. Lawergren, 2004: 19.
[258] Lawergren, 2004: 18.
[259] bk. http://www.terpandros.com/project/pandouris/ (erişim tarihi: 22.11.2018).
[260] bk. Lawergren, 2004: 19.

Doğu'yu farklı bir gözle tanıma ve Doğulu kimi ögeleri Yunan kültürü içine alma süreci olduğu, aynı zamanda Doğu kültürünün egemenlik alanlarının bu dönemde daraldığı düşünülürse, her iki düşüncenin de doğruluk payları olduğu söylenebilir. Lavtaların bu gerileme sürecinde Helenistik etkilerden uzak kalmış Orta Asya Türk coğrafyasının, bu aileyi kendi müzikal kültürleri içinde yaşatan neredeyse tek alan olduğu düşüncesi[261] de ilginç ve sorgulanması gereken bir düşüncedir. Çünkü bu yargı lavta ailesinin Anadolu'ya yaklaşık 1300 yıl sonra Türklerle yeniden girmiş olması gerekliliğini ortaya koyar ki bu da Bizans Dönemi lavtalarının yok sayılması anlamına gelir.

Burada önemle vurgulanması gereken gerçek, lavta ailesinin uzun bir süre Klasik Yunan Sanatı içinde yer almadığı, çeşitli biçimlerde bu çalgıların yadsındığı ve bu tutumun belli oranda Roma'nın Anadolulu sürecine de yansıdığıdır. Bu tutumun temel nedeni, bu çalgıların Yunan düşüncesine göre daha aşağı kültürlere ait unsurlar olarak görülmesi, ilkel, barbar hatta ahlâk bozucu çağrışımlar ortaya koydukları biçiminde düşünülebilir[262]. İşte bu yaklaşım aynı zamanda lavta ailesinin Anadolu'da kırsalda, Yunan etkisinin daha az olduğu bölgelerde yaşamını sürdürdüğü düşüncesinin de dayanaklarından birini oluşturur. Bir başka deyişle Yunan kültüründe kutsanmış, tanrılarla ilişkilendirilmiş kithara, lyra gibi çalgıların elitleşmesinin yanında, yerli, köylü ve sıradan insanların iz bırakmamacasına kullanmayı sürdürdükleri lavta ailesini bir halk çalgısına dönüştürmelerinin resmidir karşımıza çıkan. Daha açık bir ifadeyle lavta ailesinin Anadolu'da, konumu değişse de varlığını binlerce yıl sürdüren en önemli çalgı ailesi olduğu düşünülmektedir. Nitekim bugün birçok organoloji çalışmasında, modern lavtanın, udun, bağlama türlerinin[263], tar ve sitarın, buzuki[264] vb. çalgıların ortak kökeni bu gelişim içinde somutlanmaktadır. Dolayısıyla ele alınan dönem içinde lavta ailesinin farklı üyelerinin yerelde, en azından kırsal kesimde, bir halk çalgısı olarak kullanılmış olduğu rahatlıkla söylenebilir. Pandouris de bu ailenin bir üyesidir ve egemen kültür içine sızmış bir unsur olarak değerlendirilmelidir.

Phorminks (Lev. 29): Antik Çağ'da bilinen formuyla en eski çalgılardan biridir[265]. Yarım ay biçimindeki gövdesinin her iki yanından uzanan kolları birleştiren bir yatay kirişe, gövdeden

---

[261] bk. Lawergren, 2004: 19.
[262] Bu düşünce Platon'da tüm açıklığıyla yer almaktadır. bk. Platon, Devlet: 399.
[263] Birçok araştırmacı bağlama ailesi içinde en yaygın türleri karşılayan *tambura* sözünün *pandouris/pandourion* sözcüklerinden geldiğini belirtmektedir. Buna karşılık tamburanın Otrta Asya Türkçesi'ndeki *dombıra/dombra*dan (dımbırdamaktan) köklendiğine ilişkin görüşler de vardır.
[264] Günümüz buzuki modellerinden birinin adı *buzuki pandouris*tir.
[265] Diğer çalgılar, daha önce değinildiği üzere belirli bir evrim sonucu Atik Çağ'daki formlarını almışlar ve bu formlarının değişmeye devam etmesiyle farklı çalgılara öncülük etmişlerdir. Burada vurgulanmak istenen

tellerin gerilmesi esasına göre kurgulanmıştır ki bu düzenleme kithara ve lyra gibi çalgıların da temel yapısal kurgusunu oluşturur. Önce beş telli olan phorminks zamanla yedi tele sahip olmuştur[266] ve genel olarak kitharanın öncülü kabul edilir[267]. Antik Çağ'da bu çalgı kithara gibi özel törenlerin, üst düzey yarışmaların çalgısı olarak belirir. Özellikle geçmişte kalmış tanrısal ilhama sahip büyük ozanların eserlerinin icrasına en uygun çalgılardan biri olarak görülürdü[268].

Syrinks (Lev. 27b): Mitolojiden aldığı panflüt adıyla günümüzde de bilinen bu çalgı, boyları birbirinden farklı olan yan yana sıralanmış kamışlardan elde edilmiş üflemeli bir çalgıdır. Genellikle çoban çalgısı olarak anılan syrinks, dinlendiren yumuşak sesiyle müziğin farklı alanlarında da kullanılmıştır. Yaygın olan türü yedi borulu olmakla birlikte beş ya da dokuz borulu olanları da vardır[269]. Side Eroslu Lahit'te görülen örneğinde (Lev. 27b) sekiz boru sayılabilmektedir.

Salpinks (Lev. 26a, 26b, 29): Yapı ve teknik açıdan günümüzün bando borularını ve trompeti andıran, ancak onlardan daha uzun bir metal çalgıdır. Elbette daha önce değinildiği gibi birçok çalgıda olduğu gibi salpinkslerin de türevleri sıklıkla kullanılmıştır. Ancak genel olarak bu bando borusu görünümündeki çalgılar, yalnızca üfleme tekniğiyle üç ses çıkarırlardı ki bugün askeri bandoların boruları da tuşsuz özellikleriyle, üfleme tekniğine göre yalnız do, mi, sol notalarını çıkarırlar. Bu özellikleriyle salpinksler genellikle askeri ve törensel amaçlı, kitleleri yönlendirmek için kullanılmışlardır (Lev. 26a, 26b). Ancak Antik Çağ'ın şenlikleri, spor oyunları, yarışmaları, savaşları ve eğitimleri düşünüldüğünde bu çalgıların ve bunları kullananların hatırı sayılır bir kalabalığa sahip oldukları vurgulanmalıdır.

Tympanon ve diğer davullar: Çok farklı tür ve boyutlarda örnekleri bulunan davullar uygarlığın ilk adımlarından itibaren hem dinsel, hem törensel hem de gündelik yaşam içinde en çok kullanılan çalgılardır. Antik Çağ'da da davulların bu işlev çeşitliliği sürmüştür. Tympanon isminin anlamlarında ise birtakım karışıklıklar bulunur. Tympanonun kimi zaman defi, kimi zaman zilli bir kasnağı, kimi zaman da bir davulu karşıladığı görülmüştür. Ancak bu davul bilinen meydan davulu değildir. Her ne olursa olsun tympanonla birlikte vurmalıların müzikteki yeri tartışmasızdır. Ancak Antik Çağ Anadolu kültüründe vurmalılar tek başlarına kullanılan çalgılar değildir. Buna karşılık savaş davulları bu söylemin dışında tutulmalıdır.

Phorminksin form olarak çağdaşlarından daha eskiye gittiğidir. Unutulmamalıdır ki kithara, lyra gibi Antik Çağ çalgılarının öncülleri söz konusu dönemden binlerce yıl eskiye dayanır. bk. Dinçol, 2003.

[266] Say, 1997: 61.

[267] Dinçol, 2003: 25; Say, 1997: 64.

[268] bk. Kınacı, 2012: 20.

[269] Özden, 1991: 38.

Burada adı geçen çalgılar gerek önemli oluşları, gerek yaygınlıkları ve en önemlisi de egemen kültürün birer unsuru olmaları dolayısıyla kimi izler bırakabilmişlerdir. Ancak bunların yanında kullanımı daha az, kırsal alanlarda yayılmış, sırdan insanların gündelik yaşamlarının bir parçası olmuş ve bu özellikleriyle iz bırakamamış çalgıların da olduğunu tahmin etmek zor değildir. Özellikle lavta ve bağlama ailesinden çalgıların bu dönemde Anadolu'nun çeşitli yerlerinde kullanıldığına değinilmişti. Buna karşılık bu çalgılarla ilgili herhangi bir ize rastlanılamaması yukarıda sayılan nedenlere bağlı olmalıdır. Roma egemenliğinde bu çalgıların kullanımı büyük ölçüde sürmüş ancak giderek azalmıştır. Buna karşılık Roma'nın genel karakterine uygun olarak, askeri kullanımın etkisiyle kimi nefesli ve vurmalılarda bir gelişim ve çeşitlenme görülmektedir (Lev. 31).

2.1.1.2. Bizans'tan Osmanlı'ya Antalya'da Müzik

Roma İmparatorluğu'nun Bizans olarak adlandırıldığı sürecin başlangıcından itibaren, Antalya ve çevresinde, tüm Anadolu'da olduğu gibi önemli kültürel değişimler görülür ki bu müzikte de kendini gösteren bir değişimdir. Devletin Hristiyanlığı kabullenmesiyle birlikte Antik toplumun çoktanrılı dinsel yapısının ortaya koyduğu birçok kurum ve toplumsal yapı önemli değişimler geçirmiş, bunlardan bazıları tümüyle ortadan kalkmıştır[270]. Her ne kadar Büyük Konstantinos'un (272-337) Hristiyanlığı serbest bırakması, Theodosius'un (347-395) Hristiyanlığı resmi din kabul etmesi ve bu dinin, İznik kolu dışındaki anlayışları da dâhil olmak üzere, tüm farklı inançları şiddetle yok etme çabaları[271] önemli tarihsel dönemeçler olsa da bu dönüşüm 4. ve 7. yy.lar arasında, yaklaşık üç yüz yıl sürmüştü[272]. Bu dönüşüm aynı zamanda Anadolu'daki Antik kentlerin toplumsal, ekonomik ve kültürel özelliklerinin de değişim sürecini ifade eder. 8. yy.dan sonra ise bölgede Antik Yunan ve Roma kentlerinin görkemlerinden hemen hiçbir iz kalmamıştır. Azalan nüfusuyla surların içine sıkışmış, küçülmüş yerleşmeler, tümüyle Hristiyanlaştırılmış halk, değişen ekonomik ve toplumsal yapı bölgede bambaşka bir kültürel tablo ortaya koymuştur. Bu yeni tablo içinde müzik de eski mekânlarını yitirmiş, toplumsal işlevlerinde önemli değişimler edinmiştir. Artık Olimpiyat oyunlarına benzeyen büyük şenlikler unutulmuş, tiyatrolar pagan inançların temsilcisi olarak yıkıma uğramış, Apollon, zararlı görülmenin ötesinde yasaklı oluşuyla liri de kitharayı da şenliklerini de alarak kayıplara

[270] bk. Ostrogorsky, 2011: 24-46.
[271] Ostrogorsky, 2011: 49.
[272] Ostrogorsky, 2011: 26.

karışmıştır. Ancak değişmeyen birkaç şey vardır müzikte. Bunlardan biri ne yazık ki hakkında pek az şey bilebildiğimiz halkın müzik kültürü, diğeri de müziğin dinsel ve dolayısıyla resmi yanı. Biçim ve içerik olarak Antik Çağ'a göre önemli değişiklikler geçirse de müzik Bizans döneminde de dinsel bir içerik kazanarak varlığını sürdürmüştür. Hatta ilerleyen yüz yıllarda Bizans Kilisesi, müziğin koruyucusu olmuş ve bugünün Batı Müziği'nin temellerini oluşturan Antik formların saklanmasını ve geliştirilmesini sağlamıştır. Bu süreçte müzik hem çalgısal, hem de tematik bakımdan çok önemli değişimler geçirmiştir. Ancak ezgi formları başta olmak üzere pek çok teknik özelliğiyle korunagelmiştir. Elbette sözü edilen bu yeni durum daha çok İstanbul ve diğer büyük merkezler için geçerlidir. Antalya gibi bir bölgede Bizans dönemi müziğine ilişkin sağlam veriler elde etmek epeyce güçtür. Kent merkezlerindeki kiliseler, kırsaldaki manastırlar bir Bizans dini müziğinin varlığının kanıtıdır ancak bunlarla ilgili yazılı ya da görsel veri saptanamamıştır.

Kilisenin yanında müziğin bir başka resmi var olma alanı da askerlikle ilgili uygulamalardır. Ancak bu da yerelde saptanması son derece güç bir konu olup, genelden yola çıkarak yapılacak tahminlerle sınırlandırılmak zorundadır. Tüm bunlardan geriye, belki de en az değişime uğrayarak –en azından işlevsel olarak- gelen halk müziği kalmaktadır. Bu ise zamansal olarak geriye gidildiğinde en az iz bırakan konuların başındadır. Ancak her şeye karşın halk müziğinin yalın biçimleriyle de olsa her zaman varlığından söz etmek olanaklıdır.

Müziğin bu din ile ilişkisi, Anadolu'ya 11. yy.dan itibaren Türklerin bir siyasi güç olarak gelişinden sonra da devam eder. Din değişmiştir, dil değişmiştir ancak müziğin algılanması aynı kalmıştır. Antalya'nın yakın çevresine yerleşen Anadolu Selçukluları, beraberinde müzik kültürlerini de getirmişlerdir. Her ne kadar gelen bu müzik kültürü fazlasıyla İran etkisi taşısa da ve gün geçtikçe Anadolulu bir kimlik kazansa da bölgede yeni bir halk müziği ve dini müzik kültürü oluşmaya başlamıştır. Bin yıla yakın birlikte yaşayacak olan yerli halkla yeni gelenler, her konuda olduğu gibi müzikte de önemli ölçüde birbirlerinden etkilenmişlerdir. Bu etkide yerelin gücü daha baskın olsa gerektir. Bunu müzikteki bölgesel farklılıkların derinliğinden ve oluşan müzikal üsluplardan çıkarmak olanaklıdır. Bu durum aynı öykünün başka dillerle anlatılması gibidir. Bugün halk müziği bakımından Güneydoğu Anadolu'nun fazlasıyla İran ve Kuzey Mezopotamya özellikleri sergilemesi, Doğu Anadolu'nun İran ve Ermeni müzikal formlarını içermesi, Karadeniz'in birden çok farklı müzikal yapıya sahip olması, hatta yalnızca Artvin ilinin tek başına Kafkas polifonik etnik müziği unsurları taşıması, Ege ve Trakya'nın kendilerine yakın Yunan ve Balkan müziklerinden ayırt edilemeyişleri düşünülürse, yerel

etkilerin gücü daha iyi anlaşılacaktır. Nitekim bu denli farklı müzikal unsurun bir yerden getirilip Anadolu'nun çeşitli yerlerine serpiştirilmesi söz konusu bile değildir. Her şeye karşın Anadolu'da artık yeni bir müzik kültürü oluşmuş, müziğin dili değişmiştir.

Çalgısal değişimleri izlemek bu süreçte çok kolay değildir. İlk bakışta Türkler ile birlikte dinsel müzikte *ney* gibi nefeslilerin, halk müziğinde ise bağlama, cura, sipsi gibi çalgıların egemenlikleri göze çarpar. Ancak *ney*in bu dönem öncesinde kullanılmadığına ilişkin bir veri[273] olmadığı gibi, Orta Asya kullanımlarına ilişkin bir örnek de yoktur. Bu konuda bağlamanın durumu daha karmaşıktır. Kimilerince Orta Asya kökenli olarak kabul edilen bağlamanın Mezopotamya ve Mısır'daki ataları açıkça izlenebilmektedir. Dahası Hitit kabartmalarındaki formu (Lev. 32a) kendine has olup, sapındaki püsküllerıyle günümüz formuna çok yakındır. Böyle bir geçmişe sahip çalgının Antik dünyada sıklıkla görülmemesi, kültürel bir aidiyete işaret etmektedir. Özellikle kıyı bölgelerde yoğun olarak izlenebilen Yunan ve Roma kültürlerine bağlama bu kültürlerden önceki formuyla bir biçimde girmemiştir[274]. Ancak bu kültürlerin yoğun olarak yaşandığı süreçlerde bağlamanın, ilkel formlarıyla, farklı halk kesimlerinde, özellikle Anadolu'nun iç ve kırsal kesimlerinde varlığını sürdürdüğü kesindir. Orta Asya Türklerinin kendilerine ait kopuz vb. çalgılarına en yakın formu sergileyen bağlamanın, Anadolu'da 11. yy.a değin halk kültürü içinde taşındığı ve bu kültürün dönem itibarıyla en baskın müzikal unsur olarak yeni gelenlere etki ettiği söylenebilir. Bu durumda Antik Çağ'da izi sürülebilen müzik kültürünün dışında daha yerel karakterli bir başka halk müziği kültüründen de söz etmek gerekir ki yeni bulgularla konunun daha fazla aydınlatılması beklenmektedir.

Sözü edilen kültürel ve dolayısıyla müzikal değişim Antalya yerelinde de açık bir biçimde görülebilmektedir. 11. yy.dan itibaren kent ve çevresinde giderek artan Türk nüfusu[275], kentin çeşitli tarihlerdeki el değiştirmelerinden sonra 1207'de Türklerin eline geçmesiyle[276] kentte önemli bir yere sahip olmuştur. Bunun sonucunda da yerelde yukarıda değinilen halk müziği ve dinsel müzik alanlarında yeni bir biçem egemen olmaya başlamıştır. Ancak kentin Bizans'ın en önemli Doğu Akdeniz limanlarından biri olmasının doğal bir sonucu olarak hatırı sayılır bir yabancı tüccar nüfusuna sahip olması, Selçukluların kenti aldıktan sonra Venedik,

---

[273] Friedell, *syrinx* adlı nefesli çalgının çoban kavalına karşılık geldiğini belirtmektedir. bk. Friedell, 1999: 122. Çoban kavalı ise coğrafyaya göre değişiklikler gösteren bir çalgı olmakla birlikte hemen her zaman malzeme ve düzen olarak yalın bir çalgı olmuştur. Bu benzerlikle s*yrinx*in *ney*in atası olup olmadığını araştırmalar ortaya koyabilir ancak *ney*in Anadolu'daki formunun yerli olma olasılığı çok yüksektir.

[274] bk. Lawergren, 2004.

[275] Yılmaz, 2002: 6.

[276] Yılmaz, 2002: 7.

Ceneviz, Toskana, Piza, Kıbrıs gibi önemli ticaret merkezleriyle anlaşmalar yaparak bu nüfus çeşitliliğini koruması ve geliştirmesi[277], kentin müzikal kültürüne de etki eden önemli unsurlar olarak değerlendirilmelidir. 1332'de önce Alanya'ya, ardından da Antalya'ya gelen İbn Battuta[278], kent merkezinde, Hristiyan tüccarların limanda, Müslüman ahalinin tam merkezde, Yahudilerin kendilerine ait bir mahallede ve kentin "asıl ahalisi olan Rumların" da kent merkezinde kendilerine ait bir mahallede oturduklarını ve bu grupların yerleşim alanlarının birbirlerinden duvarlarla ayrıldığını ve hepsinin tek bir büyük surla çevrili olduğunu[279] belirtir. Aynı satırların devamında İbn Battuta, "Cuma Camii'nde güzel sesli gençlerin her gün ikindiden sonra Fetih, Mülk ve Amme surelerini okumaları"nın "köklü bir adet[280]" olduğunu dile getirir. Bu da yukarıda değinilen yeni dinsel müziğin en güzel örneklerinden birini oluşturur. Yine bu Ünlü Gezgin'den 1330'ların Antalya'sındaki halk müziğine ilişkin küçük de olsa birtakım bilgiler ediniriz. Kendisini misafir eden Ahi Tekkesinde yemekten sonra "türküler söylendiğini[281]" ve "raks edildiğini[282]" memnuniyetle aktarır. İbn Battuta ne yazık ki bu "türküler"in ve "raks"ın içeriğinden söz etmez. Seyahatnamesi'nin amacı dışında kaldığından değinmediği başka önemli bir konu da "kentin asıl ahalisi" dediği Rumların ve diğer etnik grupların müzikleridir.

Bu veriler ışığında denilebilir ki Antalya'da 14. yy.a gelindiğinde, kent kültürüne çoktan yerleşmiş bir Türk halk müziği bulunmaktaydı[283]. Aşağıda daha ayrıntılı değinilecek olan bu Müzik yanında bir de yeni İslami kimliğiyle –ki bunun anlamı Arap ve İran müzikal yapılarının egemenliğidir- dinsel müzik bulunuyordu. Ayrıca kentin "asıl ahalisi" olarak tanımlanan Rumların da kendi müziklerini üretmeye devam ettikleri kolayca savunulabilir. Bu birbirinden farklı kültürlerin daha o zamandan birbirlerine etki ettikleri de ortadadır. Bu etkinin en yoğun olduğu alanın ise hipotetik bir yorumla halk müziğinde olduğu söylenebilir. Nitekim zengin liman sakinlerinin müziklerinin –varsa eğer seçkinci ve yalıtılmış bir tutum sergileyecekleri kesindir- ve farklı dini müziklerin (Hristiyan ve Müslüman) halk müziğine göre birbirlerinden daha yalıtılmış oldukları bellidir. Zaman içinde halk kesimleri sosyo-ekonomik sınıfları gereği birbirlerine daha kolay yaklaşmışlar, hatta yaklaşmak zorunda kalmışlar, aynı mekânları paylaşmışlar ve bunun sonucunda kültürün en popüler ögelerinden biri olan müzik alanında çok

[277] Yılmaz, 2002: 8.
[278] bk. İbn Battuta Seyahatnamesi.
[279] Battuta, 2004: 403.
[280] Battuta, 2004: 403.
[281] Battuta, 2004: 405.
[282] Battuta, 2004: 405.
[283] Burada vurgulanmak istenen önemli sayıya ulaşmış bir etnik grubun benimsediği bir halk müziğinin var olduğudur. Bu müziğinin niteliği, teknik özellikleri, etkileşimleri vb. hakkında çok az bilgi bulunan alanlardır.

daha çabuk gerçekleşen etkileşimler yaratmışlardır. O dönemde kent merkezindeki -dinsel müzik dışındaki- müziğin de halk müziği olduğu düşünülürse, bu etkileşimin hızı ve gücü daha kolay anlaşılacaktır. Bu etkileşim içinde dinsel müzik ögelerinin ve başka kültürlerin müziklerinin etkilerinin olabileceği de açıktır. 20. yy.da yapılan etnik müzik araştırmaları göstermiştir ki bir bölgedeki farklı etnik grupların müzikleri kendi özgün ögelerini saklı tutmakla birlikte o bölgenin egemen müzik kültürünün bir parçası olmuşlardır. Buna en iyi örneği dünyanın farklı coğrafyalarındaki Çingenelerin müziklerinin bulundukları bölgenin egemen müzik tavırlarını en iyi biçimde barındırmaları oluşturur. Balkan coğrafyasında birbirinden çok başka etnik kökene sahip ve bulundukları yere farklı zaman dilimlerinde gelmiş, farklı siyasi erklere sahip olmuş Romen, Bulgar, Sırp vb. halkların benzer ezgileri aynı müzikal tavırlar içinde seslendirmeleri de konuya başka bir örnek oluşturur. Dolayısıyla, 11. yy.dan itibaren bölgedeki halk müziğinin birbirlerini sürekli etkileyen etnik unsurların bileşimiyle oluştuğu söylenebilir. Ancak bu müziklerin içerikleri ve etkileşimleri ne yazık ki elde bulunan bilgiler ışığında değerlendirilememektedir. Bunların yanında, 14. yy.a değin gelen bu demografik yapının, ortaya koyduğu kültürel çeşitliliğin Cumhuriyet Dönemi'ne değin çeşitli dalgalanmalarla da olsa sürdüğü düşünülürse, kentte Selçuklu döneminden itibaren müzikal kültürün tüm bu etkileşimlerle birlikte çeşitlik gösterdiği de söylenebilir. Bu çeşitlilik ise giderek azalmış da olsa yerelde somut olarak ancak 19. yy.ın sonlarına doğru izlenebilecektir.

a. Mekânlar

Bu süreçte yereldeki müzik kültürüne ilişkin verilerin azlığı, döneme ilişkin müzik mekânlarının da kolaylıkla saptanmasını engellemektedir. Ancak genel müzikal değerlerle yerelde varlığı bilinen mekânların örtüştürülmesi yoluyla birtakım çıkarımlar yapılabilecektir. Bu kapsamda müziğin dinsel türü, çoğu kez olduğu gibi mekânsal bakımdan en somut izleri bırakan tür olarak belirir. Dolayısıyla müzik mekânı olarak yerelde sayılabileceklerin başında kiliseler ve camiler gelecektir. Ancak Antalya kent merkezinde Osmanlı öncesindeki kiliselerin saptanması da son derece güç bir konudur. Buna karşılık kent çevresinde Bizans Dönemi'nde yerleşim gördükten sonra terk edilmiş kimi ören yerlerinde[284] birçok örnek görülebilir. Ayrıca Antik Çağ sonrasında daha az nüfusa sahip olarak da olsa yaşamını sürdürmüş bazı kentlerde, sonradan dönüştürme yoluyla elde edilmiş ya da yeniden inşa edilmiş kilise ve şapellere rastlamak

[284] Beydağları'nda, Finike, Demre, Kaş gibi yerleşmelerin dağlık kırsallarında bunların örnekleri görülebilir.

mümkündür. Perge, Side, Myra, Patara, Olympos, Kitanaura[285], Geyikbayırı[286], Trebenna[287], Doyran[288], Khimaira[289], Simena[290], Rhodiapolis[291] bu yerleşmelerden yalnızca bazılarıdır. Myra'daki Aya Nikolaos Kilisesi bu örnekler içinde çok özel bir yere sahiptir. Tüm bu yapılar, dönemin erken örnekleridir. Özellikle 7. ve 9. yy.lardaki Arap akınları sonucu büyük ölçüde tahrip edilmiş ve terk edilmişlerdir. Kent merkezinde yakın zamana değin varlığını sürdürmüş kiliselerin ise Bizans Dönemi varlıkları kuşkuludur. Her şeye karşın bölgede 20. yy. başlarına değin etkin bir biçimde kullanılmış birçok kilise olduğu ortadadır. Dolayısıyla Ortodoks Kilisesi müziğinin buralarda varlığı kuşkusuz bir gerçektir. Ancak bu müziğin niteliği hakkında elde hemen hiç bilgi bulunmamakta, dönemin Bizans müziğinin genel eğilimlerinin yerele de yansıdığı düşünülmektedir.

11. yy.dan itibaren bölgede var olmaya başlayan Müslüman nüfusun 13. yy.dan itibaren siyasal bakımdan üstün konuma gelmeleri, camilerin de bölge de yaygınlaşmasını sağlamıştır. Hatta bazı kiliseler bu süreçte camiye dönüştürülmüştür. Kent merkezinde günümüze ulaşan Selçuklu camileri bulunmakta olup bu mekânlar Osmanlı Dönemi içinde değinilecektir. Kiliselerdeki dinsel müzikten çok başka teknik, üslup ve nitelikte olsa da camilerde de dinsel müzik örnekleri bu dönemden itibaren görülmüştür. Ancak kilise müziğinin koral ve eşlikli yapısına karşılık cami müziği solo ve eşliksizdir.

Müslüman nüfus için dinsel müziğin varlık alanlarından biri de tekkelerdir ki, bu mekânların ev sahipliği yaptığı müzik cami müziğine göre çok daha gelişmiş bir müziktir. Yerel tekkelerin bu dönemdeki varlığı kesin olarak bilinmektedir ancak bu mekânların yerel örneklerine de Osmanlı Dönemi içinde değinilecektir.

Kendi iç dinamikleri ve yapısı her nasıl olursa olsun kuşkusuz hem Bizans, hem Beylikler hem de Selçuklu dönemlerinde kent ve çevresinde müziğin eğlence ile ilişkisi sürmüştür. Ancak bunun nasıl mekânlarda gerçekleştiğine ilişkin yerel veriler herhangi bir saptama yapmaya yeterli değildir. Bizans Dönemi için mekânlara ilişkin bilinen genel verilerin yerel uyarlanması, elde bulunan veriler gözetilerek sakıncalı bulunmaktadır. Ancak Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde,

[285] Çevik, 2015a: 491.
[286] Çevik, 2015a: 520.
[287] Çevik, 2015a: 523.
[288] Çevik, 2015a: 537.
[289] Çevik, 2015a: 473.
[290] Çevik, 2015a: 331.
[291] Çevik, 2015a: 423.

yukarıda değinildiği üzere Ahilik örgütlenmesi içinde, müziğin tekkeler gibi çeşitli mekânlarda eğlence amaçlı varlığından söz edilebilir.

Eğlence müziğinin bir diğer alanı da şenliklerdir. Hem Hristiyan hem de Müslüman halkın ortak ya da ayrı ayrı benimsedikleri özel günler ve olaylar müziğin bu türünün varlık alanlarından biri olmuştur. Bunun yanında düğünlerden de söz etmek gerekir ki kimi zaman dinsel müziğin, çoğu kez de eğlence müziğinin en özel varlık alanlarındandır düğünler.

Antik Çağ'dan itibaren müziğin görüldüğü bir başka alan da cenaze törenleridir. Her iki dine bağlı grup da cenaze törenlerini müzikle ilişkilendirmiş; bu müzik kimi zaman dinsel ögelerle dolu olmuş kimi zaman da ağıtlarla oluşturulmuştur.

Tarih boyunca gördüğümüz müziğin askerlikle olan ilişkisini yoğun bir biçimde bu süreçte de izleyebiliriz. Ancak bu müzik her zaman olduğu gibi basit bir müziktir. Tüm bunların yanında, belki de en özel ve en önemli müzik türü olan halk müziğinin mekânlarına ilişkin bilinenler bu uzun dönem için çok yetersizdir. Ancak Yörük – Türkmen kültürü içinde köy meydanlarının, obaların, evlerin, tekkelerin birer müzik mekânı oldukları söylenebilir.

b. Sanatçılar

Yerelde ekonomik, kültürel, sanatsal açılardan önemli boyutlarda gerilemelerin görüldüğü bu uzun dönemde, müzisyenlik mesleğinde de belirgin bir daralma olduğu kabul edilebilir. 7. yy.dan sonraki Arap akınlarının yarattığı tahribat ve Bizans'ın bu süreci izleyen dönemde giderek güç kaybetmesi, bölgede gözle görülür bir yoksullaşma ve nüfus azalması ortaya çıkarmıştır. Bunu sonucunda da eski görkemli geride kalmış ve büyük siyasal güçlerin egemenlikleri altında sağlanan barış ortamının olanak tanıdığı üretkenlik yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu ekonomik ve toplumsal gerileme doğrudan müzisyenlik mesleğine de yansımış ve müzisyenlik Antik Çağ'daki ekonomik ve sayısal gücünü yitirmiştir. Ancak bu değişim yalnızca maddi koşullara bağlı değildir. Hristiyanlığın egemen olduğu toplumsal yapı içinde büyük ölçüde müziğin algılanma biçimi de değişmiştir. Antik Çağ'ın kültürel dokusu dine ve gelişen siyasi olaylara bağlı olarak çok büyük değişikliklere uğramış, müzik toplumsal yapı içinde kurumsal varlığını büyük ölçüde yitirmiştir. Yukarıda değinilen bu değişimler içinde vurgulanması gereken en önemli nokta da Hristiyanlık ve Müslümanlık gibi dinlerin müzikle olan ilişkisinin pagan inançlarından çok başka nitelikler ortaya koyduğudur. Başka bir deyişle müzisyenliğin meslek alanlarının bu süreçte giderek daralmasında bu dinlerin müzikli eğlencelere mesafeli tutumlarının ve kimi uygunsuz görülen davranış biçimleriyle müziği doğrudan ilişkilendirmelerinin payı

büyüktür. Dolayısıyla bu süreçte sanatçılar için ne önemli yarışmalarla elde edilen büyük paralar ve ünden, ne de kendi içlerinde vasıflarına göre edindikleri bir kategorizasyondan söz edilebilir. Buna karşılık kilisede sürekli gereksinim duyulan bir sanatçı varlığında söz edilebilir. Ancak bu gereksinim özellikle küçük yerleşmelerde rahiplerin yetenekleri çerçevesinde karşılanmıştır. Bunun yanında müziğin eğlence ile ilişkisinin tümden kesildiğini söylemek de yanlış olur. Kilisenin tutumuyla meşruluğu karalanan müzikli eğlenceler Bizans döneminde de sonrasında da varlığını sürdürmüştür. Büyük ölçüde halk müziği olarak nitelendirebileceğimiz bu tür hem çeşitli mekânların, hem de düğün vb. törenlerin önemli ritüellerinden biri olmayı sürdürmüştür. Dolayısıyla az sayıdaki profesyonel sanatçı toplumun bu türden gereksinimlerini karşılamak üzere müzikle uğraşmayı sürdürmüşlerdir. Yine bu süreçte ürettikleri müziğin özelliklerini bilemesek de halk ozanlarının eski gelenekleri yaşattığı da bir gerçektir.

Bölgede Türk nüfusunun çoğalmasıyla, toplumsal ve ekonomik kimi gelişmeler, birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da birtakım canlanmaların olduğu söylenebilir. Ancak kentin önemli bir meslek grubu olarak kendi müzisyenlerini yetiştirip yaşatmayı başardığı süreç Selçuklu egemenliğinin bölgede sağladığı istikrarın olgunlaşmasından sonradır. Giderek artan Türk nüfusu, Kilise'nin yanında kendi dinsel kurumlarını oluşturmuş, müzik için camiden çok daha önemli olan ahilere ve dinsel gruplara ait tekkeleri geliştirmiş, bu sayede müziğin kurumsal varlık alanlarını oluşturarak burada icra, üretim ve eğitim yapan sanatçılara da yaşam alanı yaratmıştır. 11. yy.dan sonra kentte hem Hristiyan hem de Müslüman kültür kendi güçleri ve gereksinimleri doğrultusunda müziğe ve müzisyenlere sahip olmuşlardır. Bu ikili kültür Cumhuriyet'e değin sürmüş ve günümüze çok değerli bir birikim bırakmıştır.

Özetle bu sürecin sanatçıları üç ayrı kola ayrılabilir. İbadet, evlilik, cenaze vb. işlerde dinsel içerikli müzik üreten sanatçılar, somut izlerine çok az rastladığımız eğlence müziğini üreten sanatçılar ve halk ozanları bu üç kolu oluştururlar. Bu çeşitlilik her iki dinsel grup için de geçerlidir.

c. Çalgılar

Dönemin yerel müzik kültüründe sanatçılar için söylenen belirsizlikler çalgılar için de geçerlidir. Aynı nedenlerle çalgılarda da görülen önemli değişimlerin temel belirleyicileri, yine dinsel, sınıfsal ve etnik unsurlardır. Ancak bu değişimin kimi unsurları somutlanabilecek durumdadır. Bunlardan ilki kilise müziğinin temel çalgısı orgun kullanımın yaygınlaşmasıdır.

Yereldeki varlığı somut izlerle kanıtlanamamış olsa da, bölgenin Hristiyan nüfusu ve yoğun kilise yapıları bu çalgının yerelde kullanılmış olma olasılığını kabul edilebilir ölçüde ortaya koyar.

İ. Ö. 250 dolaylarında İskenderiye'de icat edilen ilkel org[292] Roma'yla Anadolu'ya taşınmış ve geliştirilen türleriyle Hristiyan kültürü içinde kendisine başat bir yer edinmiştir. Dev bir syrinksi andıran bu ilkel orgun çalışma prensibi, birbirinden farklı boyutlardaki borulardan içinde su bulunan bir haznede hava pompası yardımıyla sıkıştırılan suyun basıncıyla ses elde etme ilkesine dayanmaktaydı. Borulardan oluşan bloktan başka, hava basıncı sağlayan pedallı bir pompa, su haznesi ve basınçlı havanın çıkışını yönlendirerek istenilen sesi oluşturmaya yarayan bir de klavye düzeneğine sahip bu çalgı (Lev. 32b, 32c), E. Yun. *hydraulis* olarak adlandırılmıştır. "Su aulosu" ya da "su çalgısı" olarak Türkçeleştirilebilecek bu çalgı bugün yaygın olarak *su orgu* olarak adlandırılmaktadır.

Hydraulis Roma coğrafyasında kullanılmaya başlanmış, Bizans ile çok büyük gelişim göstermiştir. Kilisenin temel çalgısı olan hydraulisin zamanla susuz modelleri üretilmiş, devasa havalı orglar ortaya çıkmıştır. Avrupa'daki on metre yüksekliğe ulaşan dev boyutlu Orta Çağ havalı org örneklerine karşılık ne yazık ki ülkemizde bu döneme ilişkin herhangi bir örneği günümüze ulaşamamıştır. Dünyadaki en eski hydraulis örneklerinden biri, İÖ 1. yy.a ait olan Yunanistan'ın Dion Müzesindeki hydraulistir (Lev. 33a). İstanbul'daki Theodosius Obeliski'nin kaidesindeki betimlemesi ise döneme ilişkin ülkemizdeki tek somut izidir.

Org, kendine has müzikal teknikleri bir yana Bizans müziği içinde Antik müzik form ve makamlarının pek çoğunun Rönesans'a taşındığı çalgılardan biri olması dolayısıyla da ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca klavye sisteminin santur ailesinin tel düzeneği deneyimiyle birleştirilerek piyanonun oluşmasına öncülük etmesi bakımından da eşsiz bir yere sahiptir.

Hristiyan kültürü devlet desteğini arkasına alarak egemenliğini kumaya başladıktan sonra Antik dünyanın somut ve soyut birçok kültür ögesiyle birlikte çalgılarını da reddetmiştir. Aslında bu reddediş, müziğin teknik özelliklerinden çok işlevlerinin ve dünyaya ilişkin pagan bakış açılarının reddinin doğal bir sonucudur. Çünkü müzik önceki kültürün temel taşlarından biri olup çalgılarla biçimlenmiş ve çalgılarda simgelenmiştir. Dolayısıyla yeni bir toplum düzeni getirme iddiasındaki bir anlayışın bu reddi bu çerçevede ele alınmalıdır. Gelinen noktada özellikle lyra, kithara gibi Antik Çağın simge çalgıları büyük bir horlanmayla karşı karşıya kalmış ve zaman içinde yok olmuşlardır. Elbette sürekli gelişen müzikal teknikler karşısındaki bu çalgıların yapısal yetersizlikleri bu yok oluşta bir gerekçe olarak ele alınabilir. Ancak durum yalnızca bununla ilgili

[292] Özden, 1991: 39.

olsaydı bu çalgıların geliştirilmiş modelleriyle sıklıkla karşılaşmamız gerekirdi. Öte yandan bu çalgıların bütün teknik özellikleri ve deneyimleriyle bir anda silindiğini söylemek de son derece yanlış olacaktır. Bu kayboluşta onları yaşatan toplumsal ve kültürel yapının çöküşü ve bu yapıyı destekleyen ekonomik sistemin bozulması da önemli etkenler olarak değerlendirilmelidir. Her şeye karşın yeni din, yeni toplumsal kurgusu ve ahlak anlayışı içinde bu çalgılara yer bırakmadığını açıkça ortaya koymuştur. Bu süreçte Anadolu'da kırsal kesimde ve sıradan insanlar arasında zaten kullanılmakta olan lavta ailesinin farklı üyeleri yaşamaya devam etmiştir. Özellikle İstanbul dışında yoksullaşan bölgelerde bu kesim giderek toplumun temel en karakteristik unsurunu oluşturmuş ve bu yolla sahip oldukları müzik kültürü de genel içinde çok önemli bir konuma ulaşmıştır. Ayrıca bu yoksul ve birbirine ekonomik ve kültürel açılardan benzer büyük kitleler Hristiyan toplumsal kurgusunun en azından eşitlikçi yaklaşımına uygun düştüğünden, egemen kültür içinde reddedilmeyi gerektirecek bir nitelikte görülmemişlerdir. Dolayısıyla lavta ailesinden çeşitli form ve özellikteki telli çalgıların bu dönemdeki yayılma süreci, buldukları dolaylı özgürlük sayesinde hızlanmıştır. Burada değinilmesi gereken önemli bir nokta da erken Hristiyan kültürünün kendi geleneklerini oluştururken çok büyük ölçüde beslendiği Musevi kültüründen, birçok maddi ögeyi manevi duruşunu da destek alarak kendi bünyesine katma sürecinde, lavta ailesinin çeşitli üyelerini de benimsemiş olma olasılığıdır. Özetle nedeni her ne olursa olsun Hristiyan Anadolu'nun bu süreçteki temel çalgısının lavta ailesi olduğu bir gerçektir ki bu durum coğrafyanın sonraki yeni dinsel grubu için de geçerli olacaktır. Doğudan gelen Türkler, aynı ailenin kendilerine göre düzenlenmiş başka üyelerini getirmişler ve ortaya yeni sentezlerin çıkmasına neden olmuşlardır. Organoloji çalışmaları göstermiştir ki bu süreçte lavta ailesine mensup pek çok çalgının değişik türevleri bölgeye ve zamana bağlı olarak sürekli bir değişim içinde kullanılmaya devam etmiştir.

Bu dönemde nefesli çalgıların genel durumu da sözü edilen genel eğilimler ve toplumsal, ekonomik koşullar doğrultusunda biçimlenmiştir. Roma'nın askeri gereksinimleriyle gelişip çeşitlenen metal nefesliler özellikle pahalı oluşlarıyla yeni toplumsal yapı içinde önemli bir gerilemeyle karşı karşıya kalmışlar ve genellikle askeri müzik alanına sıkışmışlardır. Buna karşılık bu çalgılar üzerinde elde edilmiş büyük deneyimler dinsel müziğin de dâhil olduğu müzikal işlevler içinde daha ucuz ahşap ve kamış malzemeler üzerine aktarılmıştır. Böylelikle günümüze değin doğal ve kültürel evrimleri içinde ulaşmış ney, kaval gibi ucuz malzemelerden kolaylıkla yapılmış ancak üstün müzikal yetenekleriyle öne çıkan çalgılar yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu çalgılar hem Bizans hem de Selçuklu toplumlarında önemli bir kullanıma sahip

olmuşlardır. Dönemin öne çıkan bir başka çalgı grubu da lavta ailesinin uzak akrabaları olan yaylılardır. Genellikle Doğu etkisiyle ve yeni toplumsal yapının sağladığı elverişlilik içinde Bizans döneminden başlayarak yaygınlaşan yaylılar, hem halk müziklerinin hem de dinsel müziklerin (Hristiyan ve Müslüman müzikleri) Anadolu'daki karakteristik çalgıları arasına girmeyi başarmıştır. Günümüzde Türkiye'de *klasik kemençe*, Yunanistan'da da *lyra* olarak adlandırılan çalgının eski formları coğrafyanın temel yaylılarındandır. Genellikle rebab olarak adlandırılan Anadolu yaylı çalgıları her zaman bu adı taşıyan İranlı örneğinin formuna yakın değildir. Zaman içinde bu temel formun çok değişik türevleri kullanılmıştır ki bugün bu türevlerden bir olan Teke yöresi çalgılarından kabak kemaneye Anadolu'nun farklı bölgelerinde başka adlar verilmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki ıklığ örneğinde çok açık izlenebildiği gibi yaylılar, bağlamanın da dâhil olduğu lavta ailesi üyelerinin yaya uyarlanmasıyla elde edilmiştir.

2.1.2. Osmanlı Dönemi'nde Antalya'da Müzik

Osmanlı dönemi, Anadolu'nun müzik tarihi içinde, müziğin en azından bazı türlerinin teknik özelliklerinin daha somut biçimde izlenmeye başlandığı dönemdir. Anadolu'daki Bizans, Arap ve İran formları bir yana bırakılırsa, artık önceki dönemlerde saptanabilen müziğin varlığına ilişkin somut verilere karşılık, müziğin özelliklerine dair bilinmezlik de yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır. Bu da konuyla ilgili yazılı kaynakların ve 19. yy. öncesine ait az sayıda da olsa notası bulunan[293] bestelerin varlığından kaynaklanır. Ayrıca 20. yy.a, bir başka deyişle kayıt teknolojilerinin yaygınlaştığı döneme ulaşan geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin, bilinen özelliklerinin büyük ölçüde, yaklaşık günümüzden 450 yıl kadar geriye gittiğinin izlenebilmesi[294], bu bilinmezliği ortadan kaldıran bir başka unsurdur. Buna karşılık, halk müziğinin, sanat müziğinin, dinsel müziklerin toplamı olarak kabul edilen GOTM'nin Antalya yereline ne zaman ve ne ölçüde yansıdığı da ayrı bir bilinmezlik olarak ortada durmaktadır.

16. yy. ortalarına değin Osmanlı döneminde Anadolu'da, *sanat müziği*[295] olarak ele alınabilecek tür, dinsel müzikle iç içe olarak Türkler tarafından çok büyük ölçüde İran ve Arap

[293] Behar, 2015: 18.
[294] Behar, 2015: 13.
[295] Bu terim hemen bütün müzikologlarca yüksek müzik anlamında kullanılmaktadır. Başka bir deyişle ritim ve melodiden oluşan müziğin armonik özelliklerinin de bulunduğunu ifade eder ki çoğu kez halk müziğinin ve kimi popüler türlerin dışında kalan kent müzikleri için kullanılır. Ancak kimi zaman müziğin temelinin armonik/çok sesli olmamasına karşılık, makamsal/modal özellikleri, gelişkin ve karmaşık ezgisel yapısı, yüksek estetik üslubu, sözel içeriği gibi unsurlarıyla da bazı müzik türleri sanat müziği olarak adlandırılırlar. GOTM'nin kentli kolu bu gruptandır ve KTM ya da TSM olarak adlandırılır.

yapılarıyla üretilmekteydi[296]. Bunun en güzel kanıtları Türk müzik tarihinin en önemli kaynaklarından olan Abdülkadir Meragi ve Ladikli Mehmet Çelebi'nin eserlerinde görülebilir[297]. Başka bir deyişle Osmanlı dönemi müziği, halk müziği dışında, 16. yy.a değin Anadolu'da Selçuklu elit/saray geleneğinin bir devamı sayılmalıdır. Bu devamlılık müziğin hem teknik yapısında, hem çalgılarında, hem de sözel varlığında açıkça izlenebilir. Bunun anlamı da, 14. yy.dan beri var olan Osmanlı dönemi müziğinin aslında uzun süreler Osmanlı kimliği taşımamış olduğudur. 1550'li yıllardan itibaren, bu durum hızlı bir değişim sürecine girmiş, yepyeni ve özgün bir kimlik taşıyan geleneksel Osmanlı/Türk müziği ortaya çıkmaya başlamıştır[298]. Müzikteki eski formlar, teknikler, dil gibi unsurlar değişmiş, aşağıda teknik özellikleri açıklanan yeni formlar, ritimler vb. müzikal değerler ortaya çıkmıştır. Bu yeni kimliğin oluşumu büyük ölçüde İmparatorluk'un kendi özgün kültürel kimliğini oluşturmasının son halkası[299] olarak kabul edilebilir. 1550'li yıllardan sonra İmparatorluk, bulunduğu coğrafyayı benimsemiş, bunu yaparken kendisini de ona benimsetmiş, İstanbul ile birlikte yüzyıllık bir kentlilik birikimi kazanmış yapısıyla artık içinde coğrafyanın ve kentliliğin birer önemli belirleyici olduğu özgün kimliğinin doruklarına ulaşmış durumdaydı. Bu konumunun doğal bir sonucu olarak da varoluş sürecinde kendisini besleyen kimi kimliklere gereksinimi kalmamıştır.

İmparatorluk, 16. yy.ın sonlarında çoktan oluşturmuş olduğu kendi özgün kültürel kimliğinin son halkası olarak ortaya yeni, özgün ve yerli bir müzik geleneği koymaktadır. Birikimi ve kimlik edinmesi 1450'li yıllardan sonra yaklaşık yüz, yüz elli yıl süren[300] bu müzik geleneğinin oluşum sürecinin doğrudan müzikal belgeler üzerinden izlenmesi zor olsa da yazılı kaynaklar aracılığıyla olanaklıdır[301]. Osmanlı müzik tarihi için önemli olan başta Ali Ufki olmak üzere birçok yazarın eserlerinde bu değişim açıkça görülebilmektedir. Dolayısıyla bu bilgiler ışığında geleneksel müziğin kökenine ilişkin yaygın olan, bu müziğin 9., 10. yy.lardan bugüne kesintisiz geldiği iddiası doğru değildir[302].

Toplumsal, siyasal, kültürel ve coğrafi dayanakları üzerinde yükselmiş bu büyük değişim sonucu ortaya çıkan yeni müzik, birçok değişikliğe uğramasına karşılık temel yapısıyla 20. yy.a değin varlığını sürdürmüştür[303]. Halk müziği bir kenara bırakılırsa ortaya çıkan bu müzik her

[296] Behar, 2015: 13.
[297] bk. Behar, 2015: 15.
[298] Behar, 2015: 13.
[299] bk. Behar, 2015.
[300] Behar, 2015: 13.
[301] bk. Behar, 2015.
[302] Behar, 2015: 16.
[303] Behar, 2015: 17.

şeyden önce kentli bir müziktir[304], kent müziğidir. Ancak yeri geldiğinde halk müziği ögelerini de kolaylıkla içine alarak[305] çeşitli biçim ve düzeylerde bu ögeleri kullanmıştır. Bir türkünün temel melodik yapısıyla birlikte, bambaşka bir üslupta ve zorlukta bu müzik içinde var olabildiği sıklıkla görülebilir. Bu yönüyle yeni müziğin makamsal zenginliği, üslup ve icraya yönelik ileri teknikleri bir yana bırakıldığında halk müziği ile arasındaki ayrım zaman zaman ortadan kaybolabilmektedir. Dolayısıyla yöresel halk müziklerinin farklı zamanlarda değişen düzeylerde bu müziğin içine girdiği, hatta orada kendilerine has tavırlar geliştirdikleri[306] de bilinen bir gerçektir. Ayrıca geleneksel müzik ya da genel kabul gören adıyla geleneksel Türk müziğinin, halk müziği ve sanat müziğinden oluşan bir bütün olduğu[307] da Türk müzikolojisi içinde temel yaklaşımlardan biridir.

Müziğe ilişkin bu değişim ve gelişimin coğrafi olarak odağı elbette İstanbul'dur[308]. Ancak bu yeni müzik Saray'la olan ilişkisine karşılık bir saray müziği, Saray'la sınırlı bir müzik değil gelenekselleşecek bir kent müziği olmuştur. Bunun en önemli göstergesi de müziğin Saray'dan bağımsız olarak ve onun koruyuculuğuna gereksinim duymadan da yaşayabiliyor[309] olmasıdır. 17. yy.dan itibaren evler, konaklar, camiler, tekkeler ve kahvehaneler bu müziğin hem icra edildiği hem de eğitim ve öğretiminin yapıldığı yerler olarak karşımıza çıkar[310]. Dolayısıyla artık müzik –halk müziği bir yana- önceki dönemlerin Arap ve Fars etkisindeki haliyle saraylara bağımlı seçkin bir zümrenin tekelinden çıkmış bulunmaktaydı. Böylelikle işi yalnızca müzik olan ya da olmayan sıradan kişilerin müzisyen olarak bu sanatın çeşitli konumlarında var olmaları mümkün olmuştur. 18. yy.dan itibaren işi müzikle hiç ilgisi olmayan kişilerin aynı zamanda iyi birer müzisyen olarak kayıtlara dahi girdiği bilinmektedir[311]. Osmanlı'da, Avrupa tipi sınıflı topluma benzer bir toplumsal yapının bulunmayışı, bu müziğin geniş halk kesimlerince kolayca benimsenmesine olanak tanımış[312], belli türlerinin de olsa sınırlı seçkinlerin tekelinde tutulması engellenmiş, bunun sonucunda da üretimi ve icrası yaygınlaşmış ve müziğin etki alanları ile etkilendiği unsurlar artmıştır.

---

[304] Behar, 2015: 24.
[305] Behar, 2015: 23.
[306] bk. Karadeniz, 2013.
[307] Karadeniz, 2013.
[308] Selçuk, 1995: 1476.
[309] Behar, 2015: 21.
[310] Behar, 2015: 21.
[311] bk. Behar, 2015: 22.
[312] Behar, 2015: 23.

Dönemin müzik kültürünün İstanbul dışında özellikle bu kentle yoğun ilişkisi bulunan Selanik, Edirne, Bursa, İzmir, Konya gibi kentlerde de yoğun olarak varlığından söz etmek mümkündür. Zaten İslam coğrafyasının Şam, Bağdat, Tebriz gibi kültür merkezleri bu tarihlerden itibaren yerlerini adı geçen kentlere bırakmaya başlamışlardır. Bir kent müziği olması dolayısıyla, diğer Osmanlı kentlerine bir biçimde ulaşarak, orada kendi özgünlüğünü yaratan bu yeni müziğin tüm Osmanlı coğrafyasındaki varlığı ve etkisi tartışmalıdır. Ancak yukarıda değinilen, müziğin bu toplumsal yeri ve bölgelerin Devlet içindeki coğrafi, ticari, siyasi, kültürel konumları, yereldeki somut izlere ek olarak onun nerelere, ne ölçüde ulaşabildiği üzerine bazı veriler ortaya koyacaktır. Bu bakış açısı da Antalya'nın İmparatorluk'taki konumunu kısaca sorgulamayı gerektiren bir yaklaşımı gerekli kılmaktadır.

14. yy. sonunda (1390) Osmanlı Devleti Antalya'yı ele geçirse de, kentin bu tarihten önceki birkaç yüzyıllık geçmişinde olduğu gibi, sürekli el değiştirmesine engel olamamıştır. Kent 15. yy.da yeniden Osmanlı idaresine girerek bir sancak olarak mülki yapı içine dâhil edilmiştir. Bizans'ın son yüzyıllarında, Selçuklu döneminde ve sonraki Beylikler dönemlerinde her zaman önemli bir ticaret limanı olan Antalya, kısa süreli el değişimleri dolayısıyla, uzun bir süre zengin bir kentli sınıfın ve kimliğin 'kesintisiz' varlığını sağlayamamıştır. Ancak 15. yy.dan sonra Antalya, Osmanlı'nın Teke Sancağı'nın merkez kazası olarak önemli bir ticaret ve kültür merkezi konumuna gelmeye başlamıştır. Her ne kadar kent, Bursa, Edirne, Selanik, İzmir gibi Devlet'in en önemli merkezlerinden biri olamasa da, Osmanlı Kültürü'nün yayılım alanı içinde bulunmuştur. Özellikle Mısır'la yapılan ticaretin en kısa yolunun Anadolu'daki son limanı olması, ona önemli bir ticari hacim kazandırmış ve bu yolla kent kültürel bakımdan da gelişim göstermiştir. Antalya 17. yy.dan sonra zaten çok büyük olmayan ticari hacminde kayıplar yaşamasına karşılık, bir ticaret limanı olarak her zaman önemini korumuştur ve bu yolla yerli Gayrimüslimler dışında az da olsa farklı etnik gruplara sahip olmayı sürdürmüştür.

16. yy. Osmanlı tapu kayıtlarında bir "kent" olarak anılan[313] Antalya'nın, aynı yy.da önemli bir ticaret limanına sahip olması, sancak merkezi olması, Mısır ticaret yolu üzerinde bulunması, güçlü bir savunmaya sahip kaleye, eğitim kurumlarına, ibadethanelere ve çeşitli üretim etkinliklerine sahip olması dolayısıyla bu tanımı hak ettiği söylenebilir. Bu dönemde kentin bugünkü Kaleiçi surlarının dışına taşmasıyla nüfus hızla artmıştır. İlk gerçeğe yakın kayıtların 1530'larda ki verilerine göre kent 20 mahalleye[314] sahip olmakla birlikte bu sayı

[313] Karaca, 2012: 107.
[314] Karaca, 2012: 110.

giderek artmış, 1568'de 39'a ulaşmıştır[315]. Evliya Çelebi'de 24[316] olarak görülen mahalleler 19. yy. başında 35[317], ortalarında ise 47[318] olarak izlenebilmektedir. 1455'te kent merkezinin 1000 dolaylarındaki nüfusunun, kısa sürede artarak 1530'larda 5000'e yaklaştığı ve 1901'de 42000'e ulaştığı[319] bilinmektedir. 1882'de yaklaşık 25000 olan kent nüfusunu, küçük gruplar dışında, en kalabalık iki grubunu 15600 kişi ile Müslümanların ve 9000 dolaylarındaki Ortodoks Rumların oluşturmuş olması[320] ayrıca önemlidir[321].

16. yy.da "kale, liman, han, hamam, bedesten, kervansaray, pazaryerleri, çarşı, sanayi işletmeleri, idare binaları, ibadethaneleri, okul ve medreseler gibi fiziki unsurları ve başta sancakbeyi ve kadı olmak üzere, askerî ve mülki idarecileriyle[322]" bir kent kimliği sergileyen Antalya'ya ilişkin 17. yy.da Evliya Çelebi'nin anlattıkları da önemlidir. Ondan fazla cami, 7 medrese, 17 sıbyan okulu, 1 dârülhadis, 1 dârülkurra, 7 tekke, 9 han, 8 hamam, 11 saray hamamı, 1100 kadar dükkân ve 200 çeşme[323] sayan Çelebi, bir bakıma Antalya'nın o dönemdeki kentli kimliğini ortaya koymaktadır. 1901 yılı Konya Vilayet Salnamesi'ne göre de kentte "1 hükümet dairesi, 77 cami ve mescid, 8 tekke, 17 medrese, 31 mekteb, 4 kütüphane, 4585 hane, 1170 dükkân ve mağaza, 10 fabrika, 4 destekah, 16 fırın, 17 değirmen, 42 kahvehane ve kıraathane, 1 karantinahane, 6 han, 7 hamam bulunmaktadır.[324]" Tüm bu veriler Antalya'nın Osmanlı Devleti içinde kent kimliği ile yer aldığını gösteren bilgiler içermektedir.

Özetle bugün *klasik Türk müziği/musikisi* ya da *Türk sanat müziği/musikisi* olarak adlandırılan ve temel karakteri 16. yy. ortalarında beliren bu kentli müziğin var olabilmesinin ön koşulu olan kent kimliği, yine 16. yy.dan itibaren Antalya'da görülmeye başlanmıştır. Ayrıca müziğin yaşatıldığı kamusal mekânlardan bazılarının bu kimlik içinde yer alması, bu müziğin yerelde izlenebileceği mekânlara özel örnekler oluşturmaktadır. Ancak halk müziği dışındaki bir kent müziğinin her şeye karşın yerele ne ölçüde ve ne zamandan itibaren yansıdığının saptanabilmesi, konuya ilişkin doğrudan belgeler gerektirmektedir. Osmanlı müzik geleneğinin

[315] Karaca, 2012: 110.
[316] Çelebi, 2011: 311 - 314.
[317] bk. Karaca, 2012: 110.
[318] bk. Karaca, 2012: 110.
[319] bk. Karaca, 2012: 110.
[320] bk. Karaca, 2012: 110.
[321] Osmanlı'da 19. yy. sonuna ilişkin bazı tekil örnekler dışında nüfus sayımlarında yalnızca yetişkin erkeklerin sayıldığı unutulmamalıdır.
[322] Karaca, 2012: 109.
[323] bk. Çelebi, 2011: 312-314.
[324] Karaca, 2012: 110.

19. yy.a değin nota yazısı yerine "meşk" yöntemini kullanması[325] da bu belgelemenin ne denli zor olacağının göstergelerinden biri olarak ortada durmaktadır. Sonraki süreçteki, Antalya'da bu müziğin uzun bir geçmişe sahip olması gerektiğini ortaya koyan yerleşik müzik kültürüne ilişkin veriler, bu müziğin özellikle ticaret gemileriyle büyük kentlerden gelen müzisyenler ve yine aynı yerlerden gelen kamu görevlileri aracılığıyla yerele taşındığına dair tahminlerde bulunmamızı sağlamkatadır. İletişim olanaklarının günümüzden çok daha kısıtlı olduğu o dönemlerde, özellikle meslek sahiplerinin, memurların ve din görevlilerinin sıklıkla yer değiştirdikleri ve sahip oldukları birikimi de gittikleri yerlere taşıdıkları bilinmektedir. Dolayısıyla özellikle 19. yy.da, elde olan verilere de dayanarak, denilebilir ki Antalya, halk müziği yanında bir kent müziğine de çoktan sahiptir. Osmanlı'da Ortodoks Rumlar başta olmak üzere bütün farklı etnik grupların bu müziğin içinde doğrudan yer almaları[326] da konuya farklı bir boyut kazandırmaktadır. Bu yer alma hem üretim, hem icra hem de tüketim aşamalarında gerçekleşmiştir. Özellikle kentlerde yoğunlaşan bu farklı etnik ama genellikle Rum, Ermeni ve Yahudi grupların, Osmanlı kent müziği içindeki konumları, bu müziğe yön verecek bir noktadadır[327]. Ayrıca bu grupların kentlerde ekonomik olarak daha güçlü olmaları, onları bu müzik içinde de ayrıcalıklı bir yere taşımıştır ki bunun örnekleri Antalya gibi bu nüfusun yoğun olduğu birçok başka kentte sıklıkla görülebilmektedir. Avrupalı ziyaretçilerin dışında, Osmanlı müzik eserlerinin ilk yazılı örneklerinin eski Bizans notalama sistemiyle kiliselerde gerçekleştirilmiş olması[328], söz konusu grupların Osmanlı kent müziğindeki yerlerini yeterince açıklayacağı düşünülmektedir. Ayrıca sözü edilen grupların Anadolu'daki çok uzun süreli varlıkları göz önüne alındığında, kendi müzikal ögeleriyle de bu müziğin oluşumuna katkıda bulunduklarını söylemek mümkündür. Bu grupların devlet desteği almış egemen kültüre zaman içinde gösterdikleri uyumun yanında ortaya koydukları bu katkılar, müzik içinde etkin bir biçimde yer almalarını sağlayan bir başka önemli unsur olmuştur. Dolayısıyla bu müziğin Osmanlı kültürünün egemen olduğu kentlerde tüm halk kesimlerinin benimsediği ve katkıda bulunduğu bir noktada olduğunu belirtmek önemlidir.

Antalya'nın Osmanlı dönemi demografik yapısı içinde, müzik kültürüne etkileri bakımından, ele alınması gereken bir başka unsur da Karamanlı (Zımmiyan-i Karaman, Karamaniyan[329]) olarak adlandırılan gruptur. Kendilerine ait bir alfabe geliştirebilecek kadar

[325] Behar, 2015: 18.
[326] Behar, 2015,
[327] bk. Behar, 2015; Kuloğlu ve Gülmemed, 2009.
[328] Behar, 2015: 19.
[329] Berkol, 1986: 137.

gelişmiş bir kültüre sahip bu grubun etnik kökeni biraz karışık[330] da olsa Türkçe konuştukları bilinmektedir. Çağdaşları içinde kendi özgün kültürleriyle açıkça ayırt edilebilen bu grup, bölgede ve ülkede, yazı, edebiyat, yayıncılık[331] gibi alanlarda öncü olabilmişlerdir. Ancak tüm bunlara karşılık, resmi tarih içinde hemen hiç yer almamaktadırlar. Bir başka deyişle sessizce yok sayılmışlardır. Türkçe'yi Yunan Alfabesi'ne yeni işaretler ekleyerek, Arap Alfabesi dışında yazabilecek bir özgünlüğe ve gelişmişliğe sahip olan bu grubun bugün Yunanistan'da bulunan torunlarından anlaşıldığına göre özel bir müzik kültürleri de bulunmaktadır. Ancak başka alanlarda olduğu gibi bu alandaki birikimleri de yok sayılanlar arsındadır. Karamanlı Yazısı'nın 19. yy. örnekleri açıkça gösterir ki, bu yazı üzerinde uzun yıllar çalışılmış, dahası ancak yüz yılların birikimi sonucu ortaya çıkabilecek bir yazıdır. Anadolu'nun orta ve güney kesimlerinde birçok kilise de örnekleri görülen bu yazıyla, İstanbul'da da Antalya kökenli kişilerce önemli yayıncılık etkinlikleri yürütüldüğü[332] bilinmektedir. Dahası bugün Türkiye'de tüm edebiyat tarihi kitaplarında Türkiye'de basılan ilk çeviri romanın, Yusuf Kamil Paşa'nın "Tercüme-i Telemak" adıyla 1862 yılında yayımladığı Fenelon'un "Les Adventures de Telemaque" adlı eseri olduğu yazılıdır ve bu bilgi hemen her düzeydeki araştırmada doğru kabul edilir. Buna karşılık 1853 yılında Karamanlı Alfabesi'yle, çok daha yalın ve anlaşılır bir Türkçe'nin kullanıldığı Daniel Defoe'nin Robinson Crusoe adlı eserinin (Lev. 33b) yayımlandığını görmekteyiz[333]. İstanbul'da İoannis Lazaridis'in matbaasında basılan eserin çevirisi Antalyalı Dimitrakis'e aittir[334]. Bu bilgilerden yola çıkarak Karamanlıların hem ülke genelinde hem de yerelde önemli kültürel etkinlikler içinde oldukları söylenebilir. Az da olsa bu kültürün yereldeki müzikal izleri de görülebilmektedir. Nitekim bölge mübadillerinin Yunanistan'da yakın zamana değin yaşayan üyelerinin kayıt altına alınmış Türkçe sözlü halk müzikleri bu bakımdan çok değerlidir. Kent

[330] bk. Berkol, 1986. Karamanlılar genellikle Türk kabul edilse de, bu grubun Türkleşmiş Rum oldukalarına ilişkin çeşitli savlar da bulunmaktadır. Elde bulunan verilere dayanılarak bu ikinci grup düşüncenin de belirli ölçülerde doğruluk payı olduğu düşünülmektedir. Osmanlı gibi etnik değil de din temelli ayrımları gözeten bir toplumsal yapı içinde Ortodoks Karamanlı Türkler ile Ortodoks yerli halkların din temelinde birbirlerine yakınlaşmaları ve karışmaları son derece makul ve örnekleri bilinen bir olgudur. Dolayısıyla Karamanoğlu Devleti'nin kültürel etki alanlarında varlığını sürdürmüş Türk etnisitesinden Ortodoks gruplar içine, kimi zaman Türkofon olarak adlandırılan ve Yunanca yerine Türkçe konuşan yerli Ortodoks Rumların karışmış olduğu bilinen bir gerçektir. Ayrıca Antalya yerelinde sayıları çok yüksek olan ve Türkofon olarak adlandırılan Rum Ortodoks grupların etnisitesinin de bu karışıklığın içinde ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

[331] bk. Berkol, 1986.

[332] Berkol, 1986: 140.

[333] bk. Berkol, 1986.

[334] Berkol, 1986: 141. Burada dikkat çeken başka bir nokta da Karamanlı olduğu belirtilen ve Türkçe'ye çeviri yapan, iyi bir eğitim aldığı belli olan bu kişinin adının Dimitrakis olmasıdır. Bu isim açıkça gösterir ki etnik kimlikleri ortaya çıkaran en önemli verilerden biri olan kişi isimleri Karamanlı etnisitesi için bu özelliğini yitirmiştir. Dolayısıyla yukarıda değinilen din temelli birliktelikten doğan etnik karışıklık için bu veri çok özel bir kanıt oluşturur.

kültürü içinde Müslüman halka göre daha etkin olan ve eldeki örneklerden eğitim düzeyleri daha yüksek olduğu anlaşılan bu grubun Osmanlı dönemi içinde bölgedeki kent müziğine çok önemli katkılar yaptıkları kesindir.

Kentin demografik yapısı ve değişikliklerinin müzik kültürüne etkisi yalnızca bunlarla sınırlı değildir. 19. yy.da Antalya ve çevresi, Osmanlı coğrafyasındaki savaş ve isyanlar sonucu oluşan göçlerden en çok etkilenen bölgelerden biri olarak bu etkileri fazlasıyla barındırır. Mora ve Mısır başta olmak üzere birçok yerden göç alan kentte, bu yeni göçmenlerin sayılarının kendilerine ait mahalleler oluşturacak boyutlara ulaştıkları bilinmektedir. Dolayısıyla bu yeni gelenler kentin kültürel dokusunun her hücresine etki edebilecek niceliğe sahiptirler. Ancak kentin müzik yaşamında bu göçlerden sonra nasıl değişiklikler olduğu, Büyük Mübadele sonrasındaki değişimler gibi açıkça izlenememiştir.

Osmanlı Dönemi'nde müziği sınıflandırırken, genel terminolojik ve kategorik yaklaşımlara[335] uyulacak olunursa, KTM'nin alt grupları olan "çalgısal müzik" ve "sözlü müzik"; bunların dışında "halk müziği[336]", "dinsel müzik" ve "askeri müzik" gibi başlıklarla karşılaşılır. Sürekli birbirlerine geçişleri olan bu türlerden KTM daha çok kent merkezlerinde üretilmiş bir türdür. Dinsel müzik çeşitli nitelik ve icra farklarıyla her yerde, halk müziği ise genellikle kırsalda üretilmiştir. Elbette KTM az da olsa kırsalda, halk müziği de kent merkezinde bulunmaktadır ancak sözü edilen, bu türlerin yerleşimin müzik kültürü içindeki yoğunluklarıdır.

Bugün bilinen Antalya yöresi halk müziği çok büyük ölçüde Osmanlı Dönemi içinde biçimlenmiş bir müziktir. Bu müzik dönem öncesindeki gelişimlerini, uzun evrimini ve içindeki birçok etkiyi saklı tutmakla birlikte, bu süreçte edindiği kimliği günümüze değin korumuştur. Antalya kent merkezinin 15. yy.da İstanoz, Elmalı, Karahisar-ı Teke gibi kazalardan daha az

---

[335] Müzik sanatı kategorilere ayrılırken genellikle belli özellikleriye sınırlandırılan türün başına bir etnik isim yerleştirirlir. Gerekçesi ne olursa olsun bu türden terimler her zaman birtakım aksaklıkları ve tutarsızlıkları beraberinde getirirler. Örneğin geleneksel Türk müziği ya da Türk halk müziği gibi terimlerin, Türk sözü ile nasıl bir sınırlama yaptıkları belli değildir. Nitekim kimi araştırmacılar bu türlerden birini ele alacağı zaman bilinen Türk tarihi içindeki bütün toplulukların müzik kültürlerini hedef konu içine dâhil ederler ki bu tutum araştırmayı yalnız içinden çıkılmaz bir hale sokmakla kalmaz aynı zamanda onun doğru sonuçlar ortaya koymasını da kesin bir biçimde engeller. Örneklemek gerekirse, bugün bir Aydın zeybeğinin ne teknik özellikleri, ne üslubu, ne sözel niteliği bir Kazak halk müziği eserleriyle benzerlik gösterir. Hatta Anadolu içinde bile bu ayrılıklardan fazlasıyla söz edilebilir. Ayrıca bu tanımlama söz konusu müzik içindeki kimi etkileri ve bin yıllardır elde edilmiş birikimleri de belli ölçüde yok sayma tehlikesi ortaya koymakta, kültürün bir birikim olmayıp kimi etnisitelerle genetik ilişki içinde olduğu gibi bilim dışı savrulmalara yol açmaktadır. Oysaki günümüzde müziğin her şeyden önce coğrafyaya –elbette ki orada başat kültüre bağlı olmak koşuluyla- ve zamana göre biçimlendiği genel olarak tartışılmamaktadır. Bütün etnik aidiyetleriyle birlikte müzik de kültür gibi bir yaşam alanında zaman içinde bellirli bir etkileşimle biçimlenen, biriken bir unsurdur.

[336] bk. Karadeniz, 2013.

nüfusa sahip bir yer olduğu[337] ve Teke Sancağı'nın Müslüman nüfusunun büyük çoğunluğunun köylerde ve konargöçer yaşadığı ele alındığında, dönem itibarıyla halk müziğinin bölgenin yaygın müziği olduğu söylenebilir. Halk müziği, halkın her türden duygusunu yansıtan, onun toplumsal ve bireysel gereksinimlerine karşılık veren bir müziktir. Dolayısıyla Osmanlı dönemi ve sonrasındaki süreçlerde düğünler, bayramlar, kişisel eğlenceler bu müziğin bulunduğu temel toplumsal olayları ve mekânları oluştururken; özlem, ayrılık, aşk, isyan gibi duygular da temel duygularını oluşturmuştur. Müziği üretenler yalnızca duygularını değil kendi felsefelerini ve birikimlerini de bu sanatın içine yerleştirmişlerdir. Başka bir deyişle günümüze değişerek de gelse bugün bildiğimiz halk müziği içinde yer alan türkü, ağıt, ninni, oyun havası, uzun hava, mani vb. türlerin Osmanlı Antalya'sında kendilerine uygun mekân ve olaylarda var olduğu açıkça söylenebilir.

Halk müziği içinde sözü edilmesi gereken bir diğer unsur da Anadolu'nun her yerinde izlenebilen *âşık* geleneğidir. Genellikle gezerek kendi müziğini icra eden âşıklar, Eski Yunan müzik geleneğindeki[338] gibi, müzikle şiirin bir bütün olarak ele alındığı üretim anlayışındadırlar. Tekkeler gibi kahvehaneler ve kırsaldaki kamusal alanlar, bu ozanların bağlamalarıyla müziklerini icra ettikleri temel alanlardır. Osmanlı'nın son dönemlerinde gezici âşıkların mekân ve alanlarında birtakım daralmalar olmuş, halk ozanları 20. yy. başlarında "semai[339]" kahvehaneleri dışında kent merkezlerinde varlık gösterememişlerdir ve giderek bu gelenek kahvehanelerden silinmiştir[340].

Dinsel müzik olarak nitelendirilen müziğin Osmanlı Dönemi'ndeki varlığı, yazılı kaynaklar ve üretim mekânları aracılığıyla kolayca saptanabilir. Selçuklu Dönemi'nden başlayarak kentte hızla artan İslami dinsel kurumlar bu müziğin temel üretim mekânları olmuştur. Genellikle "cami müziği" ve "tekke müziği" olmak üzere iki ana başlık altında ele alınan Osmanlı dinsel müziği, bu iki tür arasında çok önemli farklılıklar gösterir.

Cami müziği Osmanlı dönemi ve sonrasında genel işlevlerinin de etkisiyle kendi içine kapalı, sınırları çizilmiş bir müzik görüntüsü vermektedir. Bunun yanında mekânına bağlı olarak kırsala da önemli ölçüde yayılmıştır. "Ezan" ve "sela"nın yaygınlığını vurgulamaya gerek yoktur. Özellikle "mevlit" vb. türler ise cami ya da mescit gibi mekânlara gereksinim duymadan hemen her yere yayılabilmiş türlerdir. Her şeye karşın bu türün kent ve kırsaldaki uygulamaları nitelik

[337] bk. Karaca, 2012: 105.
[338] Okyay, 2016: 34.
[339] Tutal, 2012: 154; Dayar, 2015: 10; Ürer, 2010: 10.
[340] bk. Duvarcı, 2012.

farkları ortaya koymaktadır. Ancak bu farklılık yalnızca uygulamaya/icraya yönelik olup, cami müziğinin temel sınırlarını aşacak, yeni formlar üretecek, başka içerikler edinecek bir niteliğe sahip değildir. Ayrıca bu müzik yalnızca insan sesi ile icra edilen, herhangi bir çalgı eşliği kabul etmemiş bir türdür. Diğer taraftan bir dinsel müzik olarak karşımıza çıkan "tekke müziği", cami müziğine göre çeşitliliğe daha açık, daha az sınırlı, kent ve halk müziği ile daha fazla etkileşim içinde olmuş bir müzik görüntüsü vermektedir. Bunda tekkelerin cemaatlerinin kültür ve inanç farklılıkları ile bulundukları bölgelerin kültürel yapısının doğal etki alanında bulunmaları temel etkendir. Bektaşi tekkelerinin, Mevlevi dergâhlarının ya da Ahi tekkelerinin birbirlerinden farklı kültürler ortaya koyacakları açıktır.

Osmanlı dönemi müzik kültürü içindeki genel değişimlerin Antalya yerelindeki izleri ele alınırken değinilmesi gereken önemli bir konu da 19. yy. modernleşme çabalarının temel karakteri ola Batılılaşma sürecinin müziğe getirdiği yeniliklerdir. Her ne kadar II. Mahmud dönemi modernleşmesi Antalya'da İstanbul kadar yoğun izler bırakmış olmasa da zaman içinde etkisini göstermiştir. Bu etki özellikle çok sesli müziğe duyulan ilgide ve Batı çalgılarının kullanımında somutlanır. İstanbul'da kurulan Mızıka-ı Hümayun'un konserlerinde ve yurt dışından gelen orkestraların verdiği taşra konserlerinde görüldüğü üzere, bu tür uygulamalara genellikle eğitim düzeyi yüksek kimselerle gayrimüslimler ilgi göstermişlerdir[341]. Bu tutumun Antalya'da da değişmediğini söylemek elde bulunan veriler ışığında mümkündür. 19. yy. sonunda kentte kurulan "Antalya Filarmonik", kurucuları ve üyeleriyle bu tutuma açık bir örnek oluşturur[342]. Her ne kadar yerel yapılanmalar ve çabalar İstanbul'daki benzerlerine göre çok daha küçük ve yetersiz olsa da, Antalya'da Osmanlı modernleşmesinin müzikteki izlerini yansıtmaya yeterlidir. Denilebilir ki, Antalya'da 19. yy. sonunda Batı müziği icraları ve dolayısıyla çalgıları, en azından belirli bir kesimce benimsenmeye çalışılmış, çok sesli müziğe yönelik icraların yanında eğitim etkinlikleri[343] de düzenlenmiştir. Ayrıca 1915'te müziğin örgün eğitime dâhil edilmesiyle, dönemin müzik politikası gereği çok sesli müziğin okullara girdiği bellidir. Bu da Antalya'da okullarda kimi Batı müziği çalgılarının eğitiminin başladığını gösterir ki Cumhuriyet'in ilk yıllarında piyano, keman gibi çalgıları kullanan müzisyenlerin varlığı -bu kullanımlarının bir geçmişe sahip olması gerektiği düşünüldüğünde- söz konusu eğilim ve eğitimlerle ilişkilendirilebilir.

[341] Oransoy, 1995b: 1519.
[342] bk. Bölüm 2.1.2. Mekânlar.
[343] bk. Bölüm 2.1.2. Mekânlar.

Antalya müzik kültürüne ilişkin değinilmesi gereken başka bir önemli nokta da kentin 19. yy. sonu ile 20. yy. başında, İzmir'de köklenip İstanbul'da benimsenerek gelişen[344] ve bugün *rebetiko (ρεμπετικο)* olarak adlandırılan müziğin etki alanına girdiğidir. Bir liman kenti olarak İzmir ve adalarla ilişkisi bulunan Antalya'nın, söz konusu dönemde hatırı sayılır bir Rum nüfusa sahip olması, rebetikonun etki ve uygulama alanlarından biri olmasını sağlamıştır ki kentin 19. yy. çalgılı kahvehanelerindeki müziğin belli ölçüde yerli bir rebetiko olduğu düşünülmektedir. Rebetiko adı 1920'li yıllarda Yunanistan'da bu müziğin Pire ve İzmir kolunu kapsayan bir isim olarak kullanılmaya başlanmıştır. 20. yy. başında temel karakteristik özellikleriyle beliren bu iki kol ortak müzikal yapılarına karşılık genel olarak dil ve üslup özellikleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Üreticileri ve icracılarının genellikle yerli Rumlar[345] olduğu ve Türkçe söylenen İzmir kolu *Smyrneiko* biçiminde adlandırılır ve temel müzikal özellikleriyle Osmanlı dönemi geleneksel müziğinin bir parçasıdır. Ancak önemle vurgulanması gereken bir nokta da bu müziği üretenlerin geleneksel çalgıların yanında gitar, akordeon gibi çalgıları da kullandıklarıdır. Rebetiko, Osmanlı dönemi kent müziği içinde kahvehanelerde/meyhanelerde yaşam bulmuş, biçimlenmiş ve geleneksel müziğin içinden sanat müziği ile halk müziği formlarının birleşimiyle doğmuştur. Bu özelliğiyle üzerine yürütülen aidiyet tartışmalarını da boşa çıkarmaktadır ki gelenekler uzun sürelerde onları oluşturan tüm halk kesimlerinin üzerinde etkisi olduğu, ortaklaştığı birikimlerdir.

Buraya kadar dönem içinde adı anılan müzik türlerinin teknik ve sanatsal özelliklerine aşağıda değinilecektir. Geleneksel müzik başlığı altında sınıflandırılacak bu türler daha önce de değinildiği gibi 16. yy.da biçimlenmiş, yeni bir kimlik kazanmış geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin kollarıdır. Geleneksel müzik çatısı altında toplanan bu müziğin üreticisi ve tüketicilerinin özellikle 16. yy.dan sonra gayrimüslimler dâhil olmak üzere tüm Osmanlı tebaası olduğu da belirtilmişti. Bu yolla gayrimüslimlerin müzik kültürleri GM içine alınmış olsa da bu süreçte yaşamını sürdüren kiliselerde, sözü edilen GM dışında kalmış ancak belli açılardan onunla ilişki kurmuş bir başka dinsel müziğin, Ortodoks dinsel müziğinin olduğu da belirtilmelidir. Bunun yanında bir ticaret limanı olan Antalya kent merkezinde çeşitli dalgalanmalar gösteren bir yabancı nüfusun yaşadığı ve doğal olarak bunların icra ettiği/ettirdiği

[344] Rebetikonun çıkış noktasının İstanbul mu, İzmir mi olduğuna ilişkin tartışmalar uzlaşılamayan bir konu olarak ortada durmaktadır. Tartışmalar, genel olarak İzmir'i gösteren birtakım verilere karşılık İstanbul'un her bakımdan olduğu gibi İzmir'den müzikal açıdan da daha önemli bir merkez olduğu kabulüyle bu müziğe de köken oluşturmasının daha makul olduğu üzerinden yütütülmektedir. Burada rebetikonun kökeninden çok varlığı önemsendiğinden bu konuya ayrıntılarıyla değinilmemiştir.

[345] Rebetiko müzisyenleri arasında çok sayıda İzmirli Ermeni, Türk ve Yahudi sanatçı da bulunmaktadır.

başka coğrafyaların müziklerinin olduğu da bir gerçektir. Ancak sözü edilen bu iki tür kesinlikle yok sayılmamakla birlikte, yereldeki bilgi ve belge eksiklikleri dolayısıyla teknik ve sanatsal özellikleriyle ele alınamamıştır. Buna karşılık geleneksel müziğin -yereldeki somut izlerinin ortaya çıkarılabilmesi bakımından- mekânlarının, sanatçılarının ve çalgılarının ayrı ayrı ele alındığı bölümlerde, az sayıda da olsa bu müziklere ilişkin adı geçen türden veriler de yer almaktadır.

a. **Mekânlar**

Osmanlı müzik kültürü içinde bugünün alışılmış müzik mekânları dışında, toplumsal yaşamın önemli unsurlarından biri olarak en özgün yapılar tekkelerdir. Dinsel müziğin temel mekânları olan tekkelerin de Antalya kent merkezindeki varlığının 14. yy. başlarından itibaren yazılı kaynaklar aracılığıyla saptanabildiğini daha önce belirtmiştik. İbn Battuta'nın sözünü ettiği Ahi tekkesinin[346] bugün nerede olduğu bilinmiyor ve orada söylenen türkülerin de neler olduğu bu bilinmezlik içinde yer almaktadır. 17. yy.da kentte 7 tekkenin bulunduğunu söyleyen Evliya Çelebi, bunlardan birkaçına kısaca değinme gereği duymuştur. "Kalenin dışında doğu tarafında hendek kenarında 'Koyun Baba Tekkesi', Bektaşî tekkesidir. Limonlu, turunçlu ve gül gülistanlı mesiregâh bir tekkedir. Şeyhi Boşnak asıllı Zülfikâr Dede'nin demine hû, tarîk sahibi Tanrı merdi candır. Gelen gidenlere nimeti boldur.[347]" Anlaşıldığı üzere 17. yy.da kentin en önemli tekkelerinden biri Bektaşi tekkesidir. Dolayısıyla burada teknik olarak halk müziğinden ayırt edilemeyen Alevi-Bektaşi dinsel müziğinin varlığından söz edilebilir. Ayrıca bağlamanın da kent merkezinde bu yolla kullanılmış olduğu bellidir. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın ortadan kaldırılmasıyla Bektaşi tekkelerinin de kapatıldığı anımsanırsa, bu tarihten itibaren kent merkezinde tekke bünyesindeki Bektaşi Müziği'nin tümden, toplumsal alanlardakinin ise önemli ölçüde gerilediği, kırsala doğru savrulduğu görülür. II. Mahmut dönemi modernleşme çabaları sonucu ortadan kaldırılan bu tekkelerin dolaylı bir sonucu olarak Bektaşi müziği dinsel özelliklerinden belirli ölçülerde uzaklaşmış, halk müziğinin bir parçasına dönüşmüştür. Ayrıca, bu tekkelerin birçoğunun yıktırılması, yıkılmayanlarının da mal varlıklarıyla birlikte Sünni cemaatlere ve devlete devredilmesi[348], Bektaşi kültürü ve müziğinin protest kimliğine katkı yapmış, bu müziği ötekileştirmiştir. Bir süre sonra Bektaşi toplulukları üzerindeki politikalarda

[346] bk. Battuta, 2004: 405.
[347] Çelebi, 2011: 313.
[348] Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Maden, 2013.

yumuşamaya gidilmişse de bu uygulamalar müzik üzerindeki sözü edilen etkileri ortadan kaldıracak nitelikte olmamıştır.

Evliya Çelebi'nin değindiği bir diğer tekke de bugün ayakta duran, Osmanlı Dönemi'nden beri "Mevlevihane" biçiminde adlandırılan, 1955-72 arası müze arşiv deposu, 1973'ten sonra güzel sanatlar galerisi olarak kullanılan yapıdır. Çelebi bu mekâna, "Bunlardan kale içinde Mevlevîhane, kârgir kubbeli bir Celâleddin tekkesidir. Hayır sahibi mihrap önünde bir sivrice yüksek kubbenin içinde yatmaktadır." ifadesiyle değinmektedir. Görülüyor ki kent merkezinde Bektaşi tekkelerinin yanında dinsel müziğe mekân olan başka kurumlar da bulunmaktadır ve buralarda halk müziğinin bir türevi olarak değerlendirdiğimiz Bektaşi müziğinden bambaşka formlar kullanan bir dinsel müzik icra edilmektedir. Aşağıda daha ayrıntılı değinilecek olan bu müzik, diğer tekke müziklerinden farklı olarak, tasavvuf müziğinin temel karakterini oluşturur ve ana çalgı olarak da *ney, rebab, kudüm* ve *halile*yi kullanır. 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılması ile bu müzik de en önemli uygulama mekânlarını kaybetmiş oldu. Ancak buradaki tasavvuf müziği, eski yaygınlığından uzak da olsa, günümüze değin, Bektaşi tasavvuf müziğinin varlığını sürdürmesinden çok farklı biçimde ve halk müziği kültürü dışında, bir bakıma simgesel olarak üst kurum desteğiyle yaşatılmıştır. Bugün *sema* eşliğinde çalınan Mevlevi müziği, tekkelerde icra edilen müziğin kendisidir.

Antalya ve çevresinde uzun süre boyunca bu türlerin hepsini bir arada görmek, yerelde bu müzik türünün çeşitliliğini saptayabilmek bakımından ayrıca önemlidir. Tekkeler sayıca az da olsa kırsala da yayılmışlardır. Ancak camilerin tersine kırsaldaki tekkeler yerel kültüre bağlı olarak müzikal açıdan da değişiklikler ortaya koymuşlardır. Bunun en güzel örneği Elmalı'da bulunan Abdal Musa Tekkesinin müzikal geleneğinin yöresel halk müziği içinde değerlendirilmesiyle ezanın Elmalı'da da her yerde olduğu gibi sabit makamlarda okunma çabaları ele alınarak oluşturulabilir.

Abdal Musa Tekkesi, yereldeki müzik mekânları arasında belki de en özgün kurumlardan biridir. Bektaşi düşüncesinin kurucularından ve bu geleneğin en büyük isimlerinden bir olan Abdal Musa'nın bu konumu, Tekkeyi yalnız yöresel değil, ülke çapında özel bir konuma getirmiştir. Dolayısıyla yüzyıllar boyunca Tekke Bektaşi müziğinin bölgedeki merkezi olmakla kalmamış, başka bölgelerden gelen ozanlara da ev sahipliği yapmıştır. Abdal Musa'nın hayatta olduğu 14. yy. ortalarında kurulduğu anlaşılan Tekke aynı zamanda halk ozanlarının yetişmesine katkı sağlayan bir okul görevi de görmüştür. Abdal Musa'nın yöreyi aşan ünü ve saygınlığı, bu düşünceyi yaşatma amacı güden başka tekkelere de ilham vermiş, Anadolu ve Rumeli'de birçok

Bektaşi tekkesi kurulmuştur. Elbette bu tekkelerin örnekleri Antalya ve çevresinde de görülebilmektedir. Çelebi'nin saydığı tekkeler bu kapsamda değerlendirilmelidir. Bunun yanında Abdal Musa Tekkesine doğrudan bağlı birçok Elmalı – Finike tekkesinin varlığı da bilinmektedir. Bunlar arasında Finike'deki Limyra Antik yerleşmesindeki Kafi Baba Tekkesi, günümüze değin kalmış örneklerden biridir.

Aynı zamanda birer müzik mekânı olan tekkeler, geçmiş kökleri bir yana, Osmanlı toplumsal örgüsünün vazgeçilmez parçalarıdır. Birer vakıf olarak çalışan tekkeler dinsel içeriklerinden çok toplumsallaşma ve yardımlaşma mekânları olarak Osmanlı döneminde toplumsal yaşamın en önemli kurumlarındandır. Dinsel ritüellerin bolca görüldüğü bu kurumlar camilerden farklı olarak -ki bu onların yaygınlığını ve önemini sağlayan özelliktir- sohbet edilen, yenilen, içilen, konaklanılan, eğitim yapılan mekânlardır. Ait oldukları cemaat içinde söz sahibi olan, çoğu kez cemaatin kendi öğretilerini üretip yaşattıkları ve yaydıkları mekânlar konumundaki tekkeler bu toplulukların önemli kişilikleriyle özdeşleşmiş, kimi zaman onların yönetiminde bulunmuş özerk kurumlardır. Zaman zaman bir okul kimliği taşıyan bu kurumlar, toplumsal yaşam içinde bir konukevi, aşevi, toplantı yeri, yardım merkezi, danışma işlevlerini üstlenmiş, topluluğun geleneksel yapısının örüldüğü ve yaşatıldığı kurumlar olarak müziğin de desteklenerek yaşatıldığı mekânlardır. Dünyanın çeşitli yerlerindeki saray destekli sanat müziklerinin, kilise destekli dinsel müziklerin toplumsal konumlarından çok farklı bir biçimde tekkeler, müzik üreten ve ürettiren kendilerine özgü kamusal yapılarıyla kültür tarihi içinde özgün bir yere sahiptirler.

Osmanlı Dönemi dinsel müziğinin en önemli kolu olan tekke müziği süreç içersinde kent müziği ve halk müziği ile sürekli etkileşim halinde bulunmuştur. Tekkelerin Cumhuriyet Dönemi'nde kapatılmalarıyla bu müziğin uygulama alanı da ortadan kalkmış, ancak tekke müziği din dışı müzik ve halk müziği içinde belli nitelikleriyle yaşamaya devam etmiştir.

Dönemin dinsel müzik mekânları arasında sayılması gereken bir diğer yapı da kuşkusuz camilerdir. Eşliksiz bir müzik olan cami müziğinin Osmanlı dönemindeki yerel varlığının kanıtı, kentteki Müslüman nüfusun artmasıyla doğru orantılı artış gösteren camilerdir. Birçoğu bugün ayakta duran Antalya camilerindeki dinsel müziğin o dönemdeki niteliğinin, bu türün genel durumuna paralel olarak, günümüz örneklerinden daha üstün olduğu üzerinde uzlaşılmış bir konudur.

Osmanlı toplumsal yapısı içinde dinsel müzik mekânları arasında sayılması gereken bir diğer önemli unsur da kiliselerdir. Her ne kadar bu müziğin yerel özellikleri hakkında bilgi sahibi

olamasak da varlığına ilişkin kesin verilere sahip durumdayız. Bu bilinmezlik içinde, yerel kiliselerde solo ve koro icra edilen eşliksiz müzik ile Osmanlı döneminde zaman zaman *erganun* olarak da adlandırılan havalı org eşliğinde yapılan kilise müziğinden söz edilebilir. Zaman içinde kimisi yıkılan kimisi de camiye dönüştürülen kiliseler Antalya'da, 1924'e değin etkin bir biçimde kullanılmış, Ortodoks geleneğinin ve ritüellerinin yaşadığı en önemli mekânlar olmuşlardır.

Osmanlı dönemi müziğine değinilirken, genelde ve bu çalışma ölçeğinde kuşkusuz ele alınması gereken en önemli tür klasik Osmanlı/Türk müziğidir. Çünkü KOTM, kentteki varlığı, kentin müzik kültürüne etkileri ve kent kültüründen etkilenmesi bakımından belki de yereldeki en özgün türdür. Buna karşılık mekânsal izleri geçmişe doğru en zor saptanabilen alandır. Genel olarak "çalgısal müzik" ve "sözlü müzik" olarak ayrılan KOTM, diğer türlerle ilişkisi bir yana kentsel toplumla giderek ilişkisi sıkılaşan türdür. Ancak üretim ve tüketim alanları çoğu zaman büyük kamusal mekânlar olmadığından ve dinsel müziğin büyük mabetleri, halk müziğinin kuşku götürmez varlık alanları gibi mekânlara sahip olmadığından, yereldeki varlığının boyutları da açıkça ortaya konamamaktadır. Bu belirsizliğin bir nedeni de Osmanlı kentlisini oluşturan toplum kesimleri içinde gayrimüslimlerin rolüdür. Çünkü 1924 ve hemen sonrasında bölgeden ayrılan bu grupların sahip oldukları bu müziğin varlık mekânları olarak ele alabileceğimiz işletme ve kurumlar kısa zaman içinde yok olmuş ve müziğin izlerinin önemli bir kısmı bu gruplarla birlikte kaybolmuştur.

Homeros'tan beri, müziğin evde, tarlada var olduğu, çalışırken, eğlenirken üretildiği, ona hüzünlüyken de, coşkuluyken de başvurulduğu, birçok Antik kaynak aracılığıyla bilinmektedir[349]. Bunlar müziğin resmi ve dinsel işlevlerinin dışındaki, toplumun gereksinimleri ve sanatın yaratım nedenleriyle doğrudan ilgili uygulamalardır. Kent kültürünün 19. yy.da ülkedeki ve dünyadaki gelişmelere paralel olarak değişen yapısı, müzikte de bu sıradan, insani işlevleri daha çok öne çıkaran, hiç değilse daha kolay izlenebilir kılan bir süreç ortaya koymuştur. Buna bağlı olarak da Antalya yerelinde, kent merkezinde din dışı müziğin çok daha yaygın bir tür olduğu belirlenebilmektedir. Özellikle Müslüman olmayan yerli halkın çeşitli mekânlarda bu müziği icra ettikleri bir gerçektir ve bu kesimlerin din dışı müziğin yaygınlaşmasında önemli bir görev üstlendikleri de söylenmelidir. Mekânsal olarak evler, açık alanlar, toplu eğlenceler, kahvehaneler, hamamlar bu müziğe ortam oluşturmuşlardır. 19. yy.da, hâlâ bir ticaret limanı olan Antalya'nın, özellikle evler ve anılan diğer mekânlar dışında bir müzik yaşamı olması gerektiği rahatlıkla söylenebilir. Bizans'tan 19. yy.a meyhanelerle ilgili bir geleneğin kalması gerekliliği ve

[349] bk. Kınacı, 2012.

coğrafyadaki zımmi meyhaneleriyle ilgili dolaylı bilgiler[350] bir yana, yapılan çalışmalarda bunlarla ilgili doyurucu bilgiye rastlanamamıştır. Oysaki 19. yy.da kent merkezinde hatırı sayılır bir gayrimüslim nüfus bulunmaktadır ve bunlarla belirli açılardan da olsa kültürel ortaklıklar kurabilecek bir Müslüman nüfusun olduğu[351] da gerçektir. Açıkçası Antalya'da bir meyhane kültürünün olması için gerekli tüm koşullar bulunmasına karşılık tarihi kaynaklar, Osmanlı toplumsal yapısının genel tutumlarını da sürdürerek bu alana değinmemişlerdir. Elbette Osmanlı'nın taşra belgeleme sistemi ve anlayışı da belge eksikliğinin bir başka nedeni olarak görülmelidir[352]. Her şeye karşın bu yaklaşım içinde de, bu mekânların özellikleriyle ilgili olmasa da kesin varlıklarıyla ilgili bilgi parçaları bulunabilmektedir. Konya Valisi Tagıp Paşa'ya yazılan Mayıs 1861 tarihli belgede (şukka), Antalya'daki meyhanelerin birçoğunun Müslüman mahallelerinde bulunduğu ve kapatılması gerektiği belirtilmiştir[353]. Bunun yanında, Osmanlı'da yalnızca gayrimüslimlerin işletebildiği meyhanelerden 42 tanesinin 1916 yılında kentte ruhsatsız olarak işletildiği[354] belgelenmiştir. Ancak bunların hangi din grubuna dâhil kimselerce kaçak olarak işletildiği bilinmemektedir[355]. Buradan yola çıkarak müziğin bir türüne de ev sahipliği yapan meyhanelerin Antalya'da sözü edilen rakamların çok üstünde olduğu ve işletmecileri olan gayrimüslimler ile genel olarak hor görülmesine karşılık buralara giden Müslüman nüfus ele alındığında, kentin nüfusunun en azından yarısına hitap ettikleri söylenebilir. Ayrıca birçok başka örnekten anlaşılan bu İslami açıdan "yasak, kötülüklerle dolu, iğrendirici" mekânlardan vergi alma uygulamalarının[356], yereldeki ruhsatsız işletmelerin saptanmasından dolayı, burada da gerçekleşmiş olduğu belirlenebilmektedir.

Osmanlı toplumunda gayrimüslimlerin meyhaneleri ile Müslümanların işletmesi olan kahvehanelerin birbirlerinden kolayca ayrılmaları, zaman zaman elde bulunan veriler ışığında mümkün olmamaktadır. Bir arada yaşamanın doğal bir sonucu olarak, bütün hukuksal ve geleneksel/ahlaki ayrımlara karşılık, kahvehanelerde gayrimüslimler, meyhanelerde de Müslümanlar görülebilmekteydi. Bunun sonucu olarak da aynı kökten gelen ve birbirlerine

[350] bk. Hattox, 1998: 68-69.
[351] Hattox, 1998: 85.
[352] Osmanlı döneminde meyhane ve haşhaşhanelerin hoş görülmemesine karşın, bunlardan vergi alındığı resmi kayıtlara giren bir konudur. bk. Hattox, 1998: 69. Ancak doğrudan bu mekânlarla ilgili sağlıklı nicel ya da nitel bilgilere Osmanlı kayıtlarında rastlanmaz.
[353] Dayar, 2015: 10.
[354] Dayar, 2015: 11.
[355] Meyhanelerin bulundukları mahalleler ve kaçak olarak işletilmeleri, Antalya'da kimi büyük kentlerde olduğu gibi bu dönemde Müslüman halktan kimselerin de meyhane işlettiklerine ilişkin çıkarımlara olanak tanısa da bu durum elde bulunan veriler ışığında kesin olarak saptanamamıştır.
[356] Hattox, 1998: 69.

birçok bakımdan benzeyen bu iki mekânın işlevlerinde karışıklıklar oluşmaya başlamıştır. Bu süreçte, kahvenin yerli gayrimüslimler tarafından benimsenmesi –ki bu içeceğin Avrupa'ya tanıtılmasında onların çok önemli bir rolü olmuştur[357]- ve Müslümanların alkol alarak eğlendikleri, efkâr dağıttıkları mekânlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Müziğin bir temel unsur olarak bulunduğu bu mekânlarla ilgili 19. ve 20. yy. başlarına ilişkin bilinen az sayıdaki veri, bunları kahvehanelerden ayırmamıza yetmemektedir. Dolayısıyla bu kapsamda değerlendirilmesi gereken bir diğer mekân da kahvehanelerdir. Bugün yalnızca çay, kahve vb. içeceğin satıldığı ve basit şans oyunlarının oynandığı kahvehaneler 20. yy. başına kadar çok başka niteliklere, işlevlere sahipti[358]. Bunu en kolay Osmanlı kent müziğinin icra alanları içinde sıklıkla sayılan tavernalar, gece kulüpleri, tiyatrolar gibi mekânların yanında aynı sıklıkta anılan kahvehanelerin bulunmasından da çıkarabiliriz.

Müziğin yer aldığı ve başta şarap olmak üzere alkollü içeceklerin satıldığı mekânların Anadolu'daki geçmişi Osmanlı'dan çok öncesine gider. Önceki konumları bir yana bu dönemde meyhaneler, İslamiyet'in de etkisiyle, genel olarak aşağı tabaka diye tabir edilenlerin mekânına, egemen kültürün dışladığı, karanlık, gayrimeşru ve çoğu zaman yasadışı mekânlara dönüşmüşlerdir. Bu ifadeler bu mekânların Osmanlı toplumsal yapısı içindeki kötü resmini betimlemekle birlikte aynı zamanda yukarıda açıkça görüldüğü üzere varlıklarının sürdüğünün de kanıtıdır. 16. yy.a gelindiğindeyse, temel olarak bir meyhane gibi çalışan ancak alkol bulunmayan ve toplumun her kesimince sahiplenilen, daha saygın tutulmuş mekânlar olan kahvehaneler bir anda Osmanlı coğrafyasında yaygınlaşmaya başlamıştır[359]. Arap coğrafyasından gelen bu yeni işletme, işleyişi, işlevi, hizmet tür ve biçimiyle her ne kadar tam bir alkolsüz meyhane olsa da, bir bakıma Osmanlı ideolojisinin toplumu kendisine göre yeniden örgütlemesi sürecinde, meyhanenin yerine koyduğu yeni bir toplumsal mekân olmuştur. Kaynağı, yapısı ve işleyişi her ne olursa olsun bu işletmeler artık Osmanlı coğrafyasında da Müslüman toplumun temel toplumsal mekânlarından biridir. Ayrıca kahvehaneler, meyhaneler gibi (Osmanlı dönemindekiler) ötekileştirilmiş ve aşağılık görülmüş sınırlı bir toplum kesiminin değil hemen herkesin bulunabildiği mekânlardır. Buradaki tek sınırlama erkek olmaktı[360]. Ancak bu yaygınlık kahvehanelerde her kesimin bir arada, aynı anda bulunduğuna ilişkin bir algı yaratmamalıdır.

[357] Hattox, 1998: 86.
[358] bk. Hattox, 1998.
[359] Hattox, 1998: 67-70.
[360] Kahvehane tarihinde kadınların nadiren de olsa bu mekânlarda bulundukları belirtilmektedir ancak bu ne şekilde, ne kadar gerçekleşmiştir bilinmez. bk. Hattox, 1998: 87. Ancak Anadolu'da bazı Alevi köylerinde kadınların da kahvehanelerdeki varlığı günümüze değin yaşamış bir gelenektir.

Kentin farklı alanlarında, farklı düzeydeki grupların kahvehanelerinden söz etmek mümkündür[361]. Bunlar arsında hitap ettikleri kitlelere, mezheplere, mesleklere göre biçimlenmiş, çok saygın ya da sıradan türlerin olduğu belirtilmelidir. Bu ayrım kentlere göre kırsal da yok denecek kadar azdır.

Osmanlı Dönemi'nde Müslüman halkın en önemli toplumsallaşma alanları olan kahvehaneler, yine köklendiği mekânlara benzer biçimde, yalnızca kahve içilen, siyasetten aşka, gündelikten dine kadar pek çok konuda söyleşilen; mekânın sunduğu olanaklar çerçevesinde kimi zaman suya bakan bir balkonda, kimi zaman bir ağaç gölgesinde, kimi zaman da sıcak bir sobanın çevresinde dinlenilen bir yer değildi. Alkolün bütün lanetlenmiş konumuna karşılık kahvehaneler, alkollü meyhanelerdeki gibi sayısız eğlenceye de ev sahipliği yapmaktaydı. Bunlardan bu çalışmayı ilgilendirenler kuşkusuz müzikli olanlarıdır. Osmanlı kahvehanelerinde meddah gösterileri, gezici çalgıcıların icraları, müzikli öykücülerin anlatıları, âşık atışmaları ve giderek yaygınlaşan sürekli müzikli eğlenceler de yer almıştı[362]. 16. yy.a ait bir minyatürde(Lev. 35) yaylı ve vurmalı çalgılar kullanan müzisyenler ve 19. yy. başına ait T. Allom'un gravüründe (Lev. 34a) çalgı eşliğinde öyküler anlatan bir meddah açıkça görülebilmektedir.

Hattox kahvehanelerde halk müziği icralarının ya da mehter takımlarının geçici de olsa ortaya koydukları gösterilerin hoş karşılandığını ancak bunun dışındaki özellikle eğlenceye yönelik müzik icralarının kahvehane müdavimleri dışındaki dini çevrelerce hor görüldüğünü, aşağılandığını belirtir[363]. Ancak aynı metinden bu tür müzikli eğlencelerin kahvehanelerin en yaygın eğlenceleri olduğu da anlaşılır[364]. Osmanlı Dönemi kahvehanelerinde gelenekselleşen bir başka durum da uyuşturucu kullanımıdır. Kahve ile keyfinin arttığına ilişkin deneyim ya da algı, afyon, haşhaş ve esrar kullanımının kahvehanelerde yaygınlaşmasını sağlayan bir etken olmuştur. Ancak asıl nedenin meyhanelerin yasaklanmış, zaman zaman kısıtlanmış, aşağılanmış konumunun yarattığı boşluk ve burada satılanların Müslüman halka yasaklanmış olmasının getirdiği arayış olduğu söylenebilir. Uyuşturucu kullanımının kahvehane müziğini önemli ölçüde etkilediği de bir gerçektir. Her ne kadar Müslüman halkın bir ürünü olmasa da, onların kimlik katan katkılarıyla, 19. yy. sonunda İzmir başta olmak üzere Batı Anadolu kıyılarında köklenmeye başlayan "rebetiko" adlı müziğin bu kültürle olan vazgeçilmez bağı ortadadır.

---

[361] Hattox, 1998: 83.
[362] Hattox, 1998: 92-97.
[363] Hattox, 1998: 95.
[364] bk. Hattox, 1998: 92-97.

Osmanlı Dönemi kahvehaneleri genel olarak mevsimlik/açık ve kapalı mekân kahvehaneleri biçiminde ikiye ayrılır[365]. Bunlardan sürekli açık olanları ise ait oldukları zümrelere göre mahalle, esnaf, yeniçeri, tulumbacı, âşık ve semai kahvehaneleri[366] biçiminde gruplandırılırlar. Varoluşlarının gereği âşık, semai ve yeniçeri kahvehaneleri geleneksel olarak müzikli olan türlerdir[367] ve diğerlerinin de zaman ve yöreye göre müzikli olanları bulunmaktadır. 1826'da kapatılana kadar –ki bu tarihten sonra işlevlerini büyük ölçüde semai kahvehaneleri üstlenmiştir- yeniçeri kahvehaneleri, ortaya koydukları müziğin de içinde olduğu yoğun Bektaşi kültürü ve yeri geldiğinde konaklama olanakları sunmaları ile bir kahvehaneden çok tekkeyi anımsatmaktadır[368]. Dolayısıyla 19. ve 20. yy. başlarından günümüze değin ulaşan ve Yunan diline de geçmiş, kahvehaneler için zaman zaman "tekke" sözcüğünün kullanılmasının kökeni de bu mekânların sözü edilen yapısıdır.

Bütün kahvehaneler üzerine bir genelleme yapılamasa da müzikli kahvehanelerin bu dönemde hemen her yerde olduğu[369] gibi Antalya'da da varlığı bilinmektedir[370]. Çalgılı kahvehanelerle ilgili resmi kayıtlara 1868'de ilki yayımlanan Konya Vilayet Salnamelerinde rastlanamasa[371] da Antalya Sicil kayıtlarına yansıyan bir olayda, 1886 yılında, bir gece İstrati'nin kahvehanesinde, Zanailzade Yordan'ın arkadaşlarıyla rakı içip türkü söyledikleri ve bu yolla coşan Yordan'ın havaya ateş ettiği görülmektedir[372]. Tümüyle adli yönünden dolayı kayıt altına alınan bu olaydan, o yıllarda İstrati adında birinin bir kahvehane işlettiği ve burada rakı içilerek türkü söylendiği çıkarılabilmektedir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi bu dönemin meyhane ve kahvehanelerinin ayrımı karışıklıklarla dolu bir konudur. Bunun yanında kentte, müzikli meyhaneler belki de yasal olmayan konumları dolayısıyla kayda geçmezken, Konya Vilayet Salnamelerine göre merkezde 1894'te 20[373], 1901'de 42[374], 1904'te 52 ve 1914'te 98[375] kahvehanenin bulunduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan hangilerinin çalgılı kahvehaneler grubuna girdiğini bilemesek de 1924 ve 1925 yıllarına ait Antalya Gazetesi'nin çeşitli sayılarında çalgılı kahvehane olarak adı geçen Tophane Kahvehanesi, Derviş Efendi Kahvehanesi (Yenikapı),

[365] Tutal, 2012: 154.
[366] Tutal, 2012: 154.
[367] bk. Ürer, 2010.
[368] Ürer, 2010: 8.
[369] Hattox, 1998: 94.
[370] bk. Dayar, 2015.
[371] Dayar, 2015: 5.
[372] Dayar, 2015: 4.
[373] Dayar, 2015: 5.
[374] Karaca, 2012: 110.
[375] Dayar, 2015: 5.

Muharrem Efendi Kahvehanesi (Yenikapı), Lara Kahvehanesi, Hastane üzerindeki Yeni Kahvehane, Kemiklik Kahvehanesi, Şarampol'deki Arap Kahvehanesi ve Ayanzade Hüseyin Efendi'nin Cafe Chantant'ı[376] gibi mekânların Cumhuriyet Dönemi öncesinde de var olduklarını ya da başka isimlerle de olsa bu mekânların öncüllerinin Osmanlı'nın son dönemlerinde bulunduklarını tahmin etmek zor olmasa gerektir[377]. Ayrıca çalgılı kahvehanelerin gazete ilanlarıyla şehir halkını kederden uzaklaşmak için "incesaz eşliğinde rakı içmeye" davet edebiliyor olmaları[378], bu kültürün toplumsal algılanışını ortaya koyması bakımından çok önemlidir.

Bu bilgiler ışığında Osmanlı döneminde Antalya'da geleneksel müziğin en önemli icra merkezlerinden birinin kahvehaneler olduğu söylenebilir. Ancak bu mekânların da müzik kültürlerinde zaman içinde birtakım değişimler görülebilmektedir. Çalgılı kahvehanelerin 19. yy. başlarına değin yukarıda değinilen türlerine göre kendi müzik kültürlerini oluşturdukları ortadadır. Bir yeniçeri kahvehanesi ile camilerle bütüncül bir yapı içinde işletilen kahvehanelerin aynı kültürel dokuya sahip olmadıkları açıktır. Yine bir yeniçeri kahvehanesi ile âşık kahvehanelerindeki müzikler de birbirinden farklıdır. İlkindeki kentli müzik yerine ikincisinde tümden halk müziğinin bir parçası olan halk ozanlarının kendilerine özgü ürünleri, âşık türküleri bulunmaktadır. Bunların yanında müşterisini artırmak isteyen birçok farklı zümrenin kahvehanesi de çeşitli müzikler ile ticari yaşamını sürdürmeye çalışmıştır. Ancak 19. yy.da, Yeniçeri kahvehanelerinin Bektaşi tekkeleriyle birlikte kapatılması, Batı kültürünün Osmanlı coğrafyasında müziğin de içinde bulunduğu pek çok alanda etkilerinin somut olarak görülmesi, yüzyılın kendi toplumsal, ekonomik ve siyasal dinamikleri gibi nedenlerle, kahvehanelerin de niteliklerinde birtakım değişimler ortaya çıkmaya başlamıştır. 16. ve 18. yy.lar arasında da çeşitli siyasi, ahlaki ve dinsel nedenlerle kapatılıp açılan kahvehaneler[379] bu nitelikleri bir yana, en azından çalgılı türleriyle artık meyhanelerin işlevlerini üstlenir olmuşlardır. Elde olan veriler ışığında bu durumun Antalya'da da aynı olduğu saptanabilmektedir. Çoğu zaman yasak olmasına

[376] Dayar, 2015: 5.

[377] Bu çıkarım Batı Anadolu kentlerinin nüfus hareketlilikleri içine kolaylıkla yerleştirilebilir. Antalya yereli de buna dâhildir. Üstelik Nisan 1924 tarihli gazete ilanında "Leski" gazinosunun gayrimüslim sahibinin ölümü üzerine yenilenerek "Yeşil Antalya Şule İstikbal Cumhuriyet Kıraathanesi" adıyla yeniden açıldığının belirtilmesi bu konuya yerinde bir örnek oluşturur. bk. Dayar, 2011: 106.

[378]Kavgalardan sonra bir süreliğine kapatılan Muharrem Efendi Kahvehanesi'nin kısa sürede yeniden açılmasının ardından Antalya Gazetesi'ne verdiği 06.07.1924 tarihli ilan tam olarak şöyledir: "Çok eski bir dostuma dün sokakta rast geldim. Mütemadiyen gülüyordu, şaşırdım. 'Azizim' dedim, 'dünkü gam ve keder ne idi, bugünkü neşe ne?' 'Bilmiyor musun azizim', dedi. 'Yenikapı'ya gittim, Muharrem Efendi'nin kahvehanesinde oturdum, içim açıldı. Serinledim, bir iki kadeh de bira çektim, neşem yerine geliverdi.' Kederden kurtulmak, sıcaktan kurtulmak istersen koş Yenikapı'ya Muharrem Efendi'nin kıraathanesine!" Dayar, 2015: 6.

[379] bk. Ürer, 2010.

karşılık, uyuşturucu kullanımının çok eski olduğu kahvehaneler[380], müzik ve alkol ile bambaşka bir toplumsal konuma sahip olmuş, bu durumlarıyla da önceki yüzyıllardaki görece olumlu imajlarını kaybetmeye başlamışlardır. Buna karşılık bu olumsuz izlenim onların ziyaretçilerinde azalmaya neden olmadığı gibi, yeni hizmetler ziyaretçilerin artışın sağlamıştır. Artık 19. yy. kahvehaneleri önceki sınıflandırılmalarından çok başka bir sınıflandırmaya gereksinim duymaktadırlar.

Antalya yerelinde bu kahvehanelerde yapılan müziğin çok büyük oranda aşağıda ayrıntıları ele alınacak olan geleneksel Osmanlı/Türk müziği olarak adlandırılan tür olduğu bellidir. Pek çok metinde bu müziğe bir ad olarak söylenen "incesaz[381]" deyişi bugün bile anlamında çok önemli bir değişiklik olmadan yaşamaktadır. Halk müziği ya da "mehter müziği" gibi türlerden hem çalgısal hem de icra bakımından çok büyük farklar taşıyan bu müzik bir çeşit oda müziğidir ve kahvehanelerde o dönemde küçük gruplar aracılığıyla icra edilmektedir. 19. yy. ve 20. yy. başı için ud, lavta, kanun, keman gibi çalgılar temel çalgılar olmakla birlikte, yerine göre bazı halk müziği çalgıları da bu mekânlarda kullanılanlar arasındadır. Ayrıca buralarda, İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde görmeye alıştığımız gayrimüslim kadın ses sanatçılarının olduğu da bilinmektedir. Hatta bilinen az sayıdaki solist adının çoğunun bu grupta yer aldığı belirtilmelidir. Dolayısıyla Antalya'nın 19. yy.da Osmanlı kültürel kimliğini müzik alanında ne denli yansıttığı da ortaya çıkmış olmaktadır.

Osmanlı/Türk kültürü içinde kahvehanelerin yanında hamamlar da müziğin mekânlarından biri olarak karşımıza çıkar. Yakın zamana değin Antalya ve çevresinde yaşayan hamamlardaki müzikli eğlence kültürünün kökleri, hamamlar gibi Osmanlı'dan çok daha öncesine gider[382]. Anadolu'nun Tunç Çağı su kültürleriyle de ilişkilendirilebilecek[383] hamam kültürü Antik Çağ'dan günümüze açıkça izlenebilmekte olup her dönemde hamamların bir eğlence mekânı olma özelliği taşıdığı da görülmektedir. Ancak bu eğlencelerin, Antik Çağ'dan bugüne hiç değişmeden geldiğini söylemek olanaksızdır. Belirtilmek istenen hamamın bir kamusal mekân olarak çok farklı dönemlerde birtakım değişikliklerle de olsa eğlenme ve

[380] bk. Hattox, 1998: 97.
[381] Gazimihal "incesaz" terimini, şehirlerin halk tabakasına, gayr-ı mütefekkirler sınıfına ait, eski yüksek musikinin devamı olan, skolastik ve ulusal bir müzik türü için kullanır. bk. Gazimihal, 2014: 64. Dolayısıyla bu terim sanat müziği, klasik Türk müziği, geleneksel Türk sanat musikisi gibi isimlerle anılan müziğin doğurduğu, bu müziğin temel yapılarını kullanan, kentli ancak sanat ve felsefi değeri daha düşük bir türe karşılık gelmektedir. bk. Gazimihal, 2014: 64. Ancak bu özellikleri onu sözü edilen türün dışına çıkarıp atmaya yetmez. Nitekim Behar, "incesaz" adının 18. yy. başlarında itibaren müziğin ana akımı için kullanıldığını, buna karşılık mehter çalgı ve icralarının "kaba saz" olarak adlandırıldığını belirtmektedir. bk. Behar, 2015: 32.
[382] bk. Yegül, 2009.
[383] bk. Yegül, 2009: 101.

toplumsallaşma mekânı olageldiğidir[384]. Osmanlı dönemi hamamları, kamusal alanları kısıtlanmış kadının en kolay bir araya gelebildiği toplumsal alanlardan biridir. Hamam bu durumun da etkisiyle kadınlar için yalnızca yıkanma gereksiniminin karşılandığı bir yer değil aynı zamanda farklı eğlencelerin de düzenlendiği bir mekân olarak varlığını sürdürmüştür. Bu eğlencelerin en önemli aracı da müziktir.

Bir sohbet yeri olan hamamda çeşitli gelenekler ortaya çıkmış, hamamlar gündemdeki konuya göre adlandırılmışlardır. Bunun sonucunda *gelin hamamı, sünnet hamamı, kırk hamamı, tulumbacı hamamı*[385]*, adak hamamı, misafir hamamı, bayram hamamı,* vb. isimler ortaya çıkmıştır. Çeşitli kutlamaların yapıldığı hamamlar, Osmanlı Dönemi'nde hemen her zaman oturmuş bir kültür ögesi olarak Batılı ziyaretçilerin de dikkatini çekmiştir[386]. Hatta Batı'da bu ziyaretçilerin anlattıklarından yola çıkarak Osmanlı hamamlarının resimleri bile yapılmıştır. Lady Montagu'nun mektuplarından yola çıkarak Fransız Ressam Ingres'in yaptığı Türk Hamamı[387] adlı tablo (Lev. 34b) buna bir örnek oluşturmakla birlikte, hamamdaki müzikli ve danslı eğlenceyi göstermesi bakımından da ayrıca önemlidir. Bu dönemde İstanbul'daki bazı büyük hamamlarda kalıcı müzik ve meşk odaları bulunmakta olup müzik başka yöntemlerde de olsa Anadolu'daki küçük hamamlara kadar girebilmiş[388] bir eğlence aracı olmuştur. Ancak hamamın bulunduğu yere ve hitap ettiği kitleye göre buradaki müzik kent müziğinden halk müziğine farklılıklar göstermiş bununla birlikte eğlence amacının dışına çıkmamıştır.

Antalya kent merkezinde 16. yy.dan sonra, birçok kamusal yapıda olduğu gibi hamam sayısında da artış olduğu bilinmektedir. Bu tarihten ve öncesinden günümüze dört hamam yapısı –Yivli Minare Hamamı, Balık Pazarı Hamamı, Nazır Hamamı, Cumhuriyet Hamamı[389]- gelebilmiştir. 20. yy. başlarında hamam sayısının çok daha fazla olduğu kayıtlardan anlaşılmaktadır. Anadolu'da genellikle hamamlar haftanın belirli gün ya da saatlerinde kadınlara ayrılır ve bu zaman dilimlerinde erkeklere yasaklanırdı. Kimi örneklerde ise ayrı ayrı kadın ve erkek bölümlerine de rastlanabilirdi. Bu uygulamaların her ikisi de hamamların yaygınlıklarını yitirmelerine karşılık günümüzde devam etmektedir. Antalya hamamları Osmanlı dönemi Müslüman kadınların en özel müzikli eğlence alanlarını oluşturur. Bu müziğinin temel teması

[384] bk. Yegül, 2009.
[385] Büyükkol ve Arda, 2016: 2050.
[386] bk. Montagu, 1996: 126. Lady Montagu Mayıs 1718 tarihli mektubunda Osmanlı hamamını, müziği de dâhil ederek anlatmaktadır.
[387] Yegül, 2009: 106.
[388] Büyükkol ve Arda, 2016: 2051.
[389] bk. Yılmaz, 2002: 65-74.

eğlence olup, def, darbuka, parmak zili gibi vurmalılar bu mekânlarda sıklıkla kullanılan çalgılardır. Hamamlarda kadınlar kadar yoğun olmasa da müzikli erkek eğlencelerinin de olduğu, yakın zaman örneklerinden kolaylıkla çıkarılabilir. Müzikli hamam eğlenceleri bugün geleneksel kimliğini yitirse de birçok kentte nostaljik bir eğlence olarak hâlâ tercih edilebilmektedir.

19. yy.da Antalya'da davalara konu olacak kadar gürültülü geçen karnavalların[390] da bu kültürle ilişkili olarak birer müzik mekânı sayılmaları gerektiği ortadadır. Kentte özellikle Paskalya günlerinde üç gün üç gece süren, Hristiyan ve Müslüman halkın sokakta müzikli ve danslı eğlenceler düzenledikleri[391] bu dava tutanaklarından anlaşılmaktadır. Hem Müslümanlarca hem de Hristiyanlarca kutlanan bayramlarından bir diğeri de Aya Yorgi Yortusu'dur[392]. Dolayısıyla kentte müziğin bir başka kamusal varlık alanın da sokaklar olduğu söylenebilir. Bunun yanında düğün, nişan, kına, sünnet, uğurlama, çeşitli bayramlar ve özel günler özellikle halk müziğinin icra edildiği ve herhangi bir mekâna bağlı olmadan müziğin kendisinin bir mekân olarak var olduğu törenlerdir.

Kültür tarihinin çok eski dönemlerinden itibaren müziğin var olduğu en önemli mekânlardan biri de ev, bahçe gibi özel alanlardır. Osmanlı döneminde geleneksel Türk kültürü içinde, kentte ve köyde, düğün, bayram gibi özel törenler dışında, ev ya da bahçe içinde dışarıya kapalı ya da kısmen açık müzik icralarının olduğu bilinmektedir. 1851'de "Bir Pamphylia Seyahati" adlı seyahatnamesinde Antalyalı Danieloğlu, sıkça böylesi müzikli eğlencelerden söz eder. Perge yakınlarındaki bir köyde, gece yemekten sonra çalgı ve söz eşliğinde dans edildiğini, seyis ve hizmetçilerinin "Yunan mitolojisindeki birtakım karakterleri canlandıran danslı bir oyun oynadıklarını[393]" belirtir. Bir sonraki gece daha doğuda bir yerde konakladıklarında da müzikli bir eğlence düzenlenmiş, ev sahibi bundan pek memnun olmuş, erken bitmesine de üzülmüştür[394]. Üstelik Danieloğlu burada, eski bir "armatolos[395]" olduğunu belirttiği ev sahibinin şu an bundan mahrum kalsa da eskiden sürekli yanında müzik yapan birilerinin bulunduğunu[396] belirterek, müziğin özel mekânlardaki geleneksel varlığının yereldeki ipuçlarını vermektedir. Danieloğlu aynı metnin bir başka yerinde "gece üçe kadar müzikle eğlendiklerini[397]" belirtirken, bir bakıma

[390] bk. Dayar, 2015: 3.
[391] Dayar, 2015: 3.
[392] Kechriotis, 2010: 48.
[393] Danieloğlu, 2010: 37.
[394] Danieloğlu, 2010: 59.
[395] Osmanlı'da devlet otoritesini uygulamak ve asayişi sağlamak için oluşturulan, çoğunlukla gayrı resmi silahlı Hristiyan milisler. bk. Danieloğlu, 2010: 50.
[396] Danieloğlu, 2010: 58.
[397] Danieloğlu, 2010: 78.

müziğin 1850'li yıllarda Antalya'da bir kesimin de olsa gündelik yaşamının vazgeçilmez bir parçası olduğunu, aynı zamanda gündelik işleri umursamazcasına sabahlara değin büyüsüyle eğlenme kültürünün de çoktan yerleşik bir olgu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu anlatımlar Lady Montagu'nun Nisan 1717 tarihli mektubunda, Antalya'dan çok başka bir coğrafyada, Edirne'de de olsa, ırmak kenarında, yeşillikler içinde ve ağaç gölgelerinde, küçük gruplar halinde, güzel sesli ve bir müzik alet çalan cariyenin eşliğinde her gün eğlenmeyi bir gelenek haline getiren[398] Türk köylülerini betimlediği ifadeleri anımsatır. Aynı satırların devamında eğlenen mutlu Yunan köylülerinden[399] söz etmektedir. Bu satırlardan da anlaşıldığı üzere Danieloğlu'nun anlattıkları Osmanlı coğrafyasında kent merkezleri dışında bile 1700'lerin başından itibaren geleneksel olarak yerini almıştır. Ne yazık ki her iki yazar da bu müziklerin özellikleri hakkında hiçbir şey yazmamıştır. Ancak Montagu bahçıvanların "panflüt" olarak tanımlayabileceğimiz bir flüt çaldıklarını[400] belirtir ve arkasından bölge halkının, heykellerden tanınabilen Antik Yunan ve Roma çalgılarını kullanmadıklarını[401] belirtir.

Özel alanlardaki müziğin varlığı, özel gün ve törenlerin dışında, yalnızca müzikten alınacak çeşitli duygu ve keyifler için ya da gelenekselleşmiş bir davranış kalıbının gereği olarak eve bir çalgı takımı çağrılması alışkanlığıyla da izlenebilmektedir. Bu uygulamalar elbette pahalı zevklerdir. Ancak Antalya'da da 19. yy.da böylesi eğlencelerin varlığı bilinmektedir[402].

> "1886 yılının 16 Nisan gecesi Antalyalı Mehmed Ali Ağa Kaleiçi'ndeki konağına bir çalgı takımı getirterek içki içmiş, daha sonra beraberinde bulunan Kamil Efendi ve çalgı takımıyla birlikte konağından dışarı çıkarak Kaleiçi'nde dolaşmaya başlamıştı." (…) 16 Nisan gecesi Cemal Bey'in hanesinde misafir olarak bulunan Hasan Beyzade Hakkı Bey ise Cemal Bey'le sohbet ederlerken dışarıdan bir çalgı sesi duyduğunu, merak edip baktığında ise çalgı takımının önünde Mehmed Ali Ağa'yı gördüğünü ifade etmiştir Hakkı Bey'in iddiasına göre Mehmed Ali Ağa oğlunu Cemal Bey'in hanesine göndermiş ve onu sokakta mübareze etmeye çağırmıştır. 16 Nisan gecesi Mehmed Ali Ağa'nın konağında yaşananlara şahit olan Antalyalı Kunduracı Kosti ise Mehmed Ali Ağa'nın o gece kendisini konağına çağırdığını ve çalgı çaldırıp içki içtiğini doğrulamış, hatta bir ara konağın avlusuna çıkarak silah attığını anlatmıştır. Yanına varıp bunu neden yaptığını sorduğunda ise şu yanıtı almıştır: 'Efkârımdan ve keyfimden atıyorum, kadınlara söyleyin korkmasınlar!'[403]"

---

[398] Montagu, 1996: 51.
[399] Montagu, 1996: 52.
[400] bk. Montagu, 1996: 51.
[401] Montagu 1996, 51. Oysaki panflüt olarak adlandırabileceğimiz bu tarif Antik Çağ'ın syrinks adlı çalgısının yalnızca bir türevidir.
[402] bk. Dayar, 2015.
[403] Dayar, 2015: 1.

Yerel müzik kültürüne ilişkin çok değerli ve ilginç bilgiler içeren bu satırlar, 19. yy. Antalya Ceza Mahkemesinin tutanaklarından alınmıştır[404]. Aynı satırların devamındaki kanıtlara gereksinim duymadan denilebilir ki Mehmet Ali Ağa bu eğlenceyi düzenleyen tek kişi değildir Antalya'da. Dahası bu satırlar Anadolu'nun pek çok yerinde somut izleriyle varlığı bilinen bir eğlence kültürünün bütün canlılığıyla Antalya'da da yaşandığının bir belgesidir. Buna ek olarak 19. yy. Antalya'sında, Müslüman halkın –belli bir kesiminin de olsa- alkol ve müzikle olan ilişkisinin de belirlendiği bu satırlar, Kosti ve M.Ali Ağa özelinde iki farklı dinsel grubun birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koyması bakımından da değerlidir.

Müziğin dinsel, askeri, resmi türlerine yönelik geliştirilmiş, yüz yıllardır süregelen, bu türleri onaylayan, kabullenen hatta yücelten tutumların yanında, başka nitelikleriyle onu hor gören, aşağılayan hatta yer yer mekânsal anlamda yasaklayan kapalı toplum davranış kalıplarının da olduğu düşünülürse, müziğin özel alanlardaki yoğunluğunun nedeni daha iyi anlaşılacaktır. Bu kısıtlayıcı tutumda müziğin bir biçimde yasaklı ya da hoş karşılanmayan maddeler ve davranış biçimleriyle birlikte ele alınmasının payı büyüktür. Sözü edilen bu tutum, 19. yy. Antalya'sı için de geçerlidir ve bu geçerlilik müzik mekânı olarak yerelde başka özel alanlar aramamızın da dayanaklarından birini oluşturur. Anadolu'da bugün bile varlığına tanık olduğumuz ve müziğin temel unsur olduğu gözlerden ırak eğlence alanları/etkinlikleri buna en güzel örneği oluşturur. Küçük bir kent olan 19. yy. ve öncesindeki Antalya, doğası gereği böylesi eğlencelere dünyanın hiçbir yerinde olmadığı kadar olanak tanımıştır. Ayrıca İzmir ve İstanbul ile özdeşleşmiş, deniz üzerinde, genellikle gece düzenlenen eğlencelerin de bu süreçte Antalya'da olduğunu tahmin etmek zor değildir. Geleneksel söylemde "sandal sefası" biçiminde özel bir adı dahi olan bu eğlenceleri doğuran doğal güzellik, coğrafi olanaklar ve en önemlisi de bu gizlilik ve uzaklığı teşvik eden toplumsal yapı yerelde hep birlikte bulunur. Çimrin'in Antalya'nın işgal yıllarına değindiği satırlarda bu özel alanların kullanımına ilişkin -üstelik yerli halktan olmayanlarca- ilginç örnekler yer alır. Yazar 1919 ve sonrasında, sonradan Leyla Sineması[405] olan İtalyan Nocera Sineması'na, pırıl pırıl parlayan askeri kıyafetlerle gelen İtalyan askerlerinin, film bitiminde bugünkü Talya Otel'in bulunduğu ıssız alana giderek, harmanilerinin altından çıkardıkları[406] mandolin, keman ve gitarlarla, şafağa değin mükemmel bir balo düzenleyip geldiklerini anlatır[407]. Bu örnekten de anlaşıldığı üzere sözü edilen gerekçeler Antalya'da İtalyan

[404] Dayar, 2015: 2.
[405] bk. Bölüm 2.1.3.2.
[406] Bu ifade olasılıkla Yazar'ın alıntı yaptığı metindeki abartılı bir üslubun tekrarıdır.
[407] Çimrin, 2006: 453.

askerlerini de böylesi eğlenceler düzenlemeye yöneltmiştir. Ancak ne yazık ki işgalci askerlerin yanında sıradan kalan yerli halkın bu türden eğlenceleri, mahkeme kayıtları dışında herhangi bir kaynakta yer alamamıştır.

19. yy. sonunda Antalya'nın müzik kültürüyle ilgili, mekânsal izlerinin de sürülebileceği çok önemli bir bilgiyi, 1969 yılında Antalyalı Doktor Panayoti Hatzipetrou'nun yayımlamış olduğu Küçük Asya'da Attaleia'nın Tarihi adlı kaynaktan[408] elde etmekteyiz.

> "Hatzipetrou'ya göre 1882 senesinde, önde gelen ailelerden 20-25 genç[409] bir bando kurmaya karar vererek, İstanbul'dan müzik hocası davet ederler. 1893 senesinde, 1.100 kişinin katılımıyla bir açılış konseri verilir. Bu açılışı, haftada iki kez verilen konserler izler. Fakat 1894 senesinde kolera, 1895 senesinde yangın bandoyu dağıtır.[410]" (…) "1915 senesinde, eşi Yunanlı[411] olan, Makedonya kökenli Antalya belediye başkanı, belediye bandosu kurmak ister." (…) "Belediye başkanı, bandoda eksikler olduğu için, Yunan konsolosundan, aralarında, Şef Alkiviadis Polytimos'un da yer aldığı birkaç Yunan vatandaşı müzisyenin, askeri göreve alınmadan, gönüllü olarak Osmanlı vatandaşlığına geçmesini ve belediye bandosuna katılmasını rica eder. Onlara birkaç Osmanlı vatandaşı ve bu şekilde Rum da katılır ve Antalya Filarmonik kurulur.[412]"

Bu bilgi, Antalya'nın müzik geçmişi için çok özel bir yere sahip[413] olmakla birlikte, yukarıda değinilen yereldeki Müslüman olamayan halkın müzik kültürü içindeki önemini ortaya koyması bakımından da önemlidir. Kechriotis'in Hatzipetrou'dan alıntılar yaptığı bu metinde, bandonun (Lev. 36a) ikinci kez kurulması anlatılırken, İtalyanların Antalya'dan ayrılırlarken burada 45 adet çalgı bıraktıkları[414] belirtilmektedir. Hatzipetrou bu bilgiyi, olayın gerçekleştiği tarihten daha önceki bir dönemde, 1915'te göstererek tarihsel bir karışıklık içinde vermektedir[415]. Ancak asıl amacı yeni bandoda bu çalgıların da kullanıldığını belirtmek olmalıdır. Buradan yola çıkarak da İtalyanlar'ın da kentte önemli bir müzik kültürlerinin olduğu ileri sürülebilir. Antalya'daki İtalyan nüfusun, işgal dönemine göre az da olsa, bu süreçten çok daha önceleri ticari amaçlarla çoktan var olduğu unutulmamalıdır.

---

[408] bk. Kechriotis, 2010.
[409] Bunlar Antalya Rum Cemaati üyeleridir.
[410] Kechriotis, 2010, 48.
[411] "Yunanlı" sözcüğü "Yunan" sözcüğü yerine sıklıkla yanlış olarak kullanılan bir sözcüktür ancak burada özgün metne sadık kalmak amacıyla değiştirilmemiştir.
[412] Kechriotis, 2010: 48.
[413] Burada sözü edilen bando kuşkusuz çok sesli müzik yapan ve bugünkü nefesli ağırlıklı bando takımlarından daha ayrıntılı bir orkestradır. Mızıka-ı Humayun ve bunun Ankara'daki devamı olan Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti bir kenara, bu orkestra Anadolu'daki türünün en erken örneklerindendir. bk. Oransoy, 1995b: 1519.
[414] Kechriotis, 2010: 48.
[415] bk. Kechriotis, 2010: 48.

Bugün bando denildiğinde birkaç vurmalı çalgı ile ağırlıklı olarak nefeslilerin bulunduğu ve genellikle marş ya da basit eğlenceli şarkılar çalan, çoğu kez de üyelerinin çalarken hareket ettiği ya da ayakta durduğu orkestralar akla gelmektedir. Ancak Antalya Bandosu, o dönem için, Batı müziği ağırlıklı bir repertuvara sahip gelişmiş bir orkestra olarak değerlendirilmelidir. Bando çalışma alanları ve konserleriyle kentin en değerli müzik mekânlarının yaratıcıları arasında yerini almıştır.

Müziğin mekânlarını doğrudan etkileyen önemli bir başka unsur da müzik teknolojileridir. 19. yy. kayıt teknolojilerinin geliştirildiği ve bunun devamında ticari bir ürün olarak bu kayıtların piyasaya sunulduğu süreçtir. Özellikle gramofonların yaygınlaşması, canlı müziğin alanına bir müdahale getirmiş olsa da ilkel teknolojiler, kısıtlı olanakları ve pahalı oluşlarıyla gramofonlar, canlı icraların varlığını tehdit edecek konuma gelmemiştir. Buna karşılık canlı icraların bulunmadığı evlerin, kahvehanelerin ya da kimi işyerlerinin birer müzik ortamı olarak kullanılmasına yol açmışlardır. Antalya'nın gramofonla tanışmasının 1913 yılı olduğu[416] düşünülürse, kentte Cumhuriyet öncesinde böylesi bir mekânsal yayılımdan söz edilebilir. Müzik teknolojilerinin mekânsal açılımları bir yana müziğin geniş toplum kesimlerine ve coğrafyalara ulaşması dolayısıyla bu sanat üzerindeki etkileri çok büyüktür. Antalya'nın gramofonla tanışma süreci bu etkilerin yereldeki ilk izlerini oluşturmakla kalmaz, kentin toplumsal yapısının niteliği hakkında da değerli bilgiler ortaya koyar[417].

Tüm bunlara ek olarak kent ve çevresindeki halk müziği mekânlarına da değinmek gerekir. Halk kültürünün bir parçası olan halk müziğinin mekânları için bir genelleme yapmak gerekirse, halkın gündelik yaşam alanlarının tümü denilebilir. Evler, sokaklar, meydanlar, kahvehaneler halk kültürü içinde doğrudan müziğe ayrılmış mekânlar olmasalar da birer müzik ortamı olarak bu kültür içinde değerlendirilmişlerdir. Bunların yanında deve güreşleri, dinsel bayramlar, Hıdırellez vb. özel kutlamalar gibi çeşitli şenliklerin düzenlendiği doğal alanlar, mevsimlik göçlerin başladığı özel alanlar, köy seyirlik oyunlarının oynandığı ve bolluk bereket törenlerinin düzenlendiği ortamlar[418] halk müziği mekânları olarak değerlendirilmesi gerekenler arasındadır.

Müziğin Osmanlı Dönemi'ndeki genel niteliğine, bağlı olduğu mekânları ile toplumsal alanlarına ve bunların yereldeki mekânsal ve toplumsal varlığına değinilen bu bölümde, ele alınan dönemdeki müziğin özellikleri ayrıntılarıyla değerlendirilmemiştir. Bu dönem müzikleri;

[416] Çimrin, 2006: 480.
[417] bk. Çimrin, 2006: 480.
[418] Artun, 2013: 2.

kentte varlıkları saptanabilen türler, zaman dizinsel bir ayrıma gidilmeksizin, genel özellikleriyle "Geleneksel Müzik" başlığı altında ele alınacaktır.

b. **Sanatçılar**

Osmanlı döneminin özellikle son yüzyılında açıkça belirleyebildiğimiz müzik mekânlarından yola çıkarak kentte müzisyenliği birinci ve ikinci iş olarak yapan çok sayıda sanatçının olduğu söylenebilir. Müziğin toplumsal yaşam içinde kahvehanelerde, meyhanelerde, tekkelerde, evde, sokakta, düğünde, bayramda bulunduğu göz önüne alındığında sanatçıların varlığına ilişkin ortaya konulacak söylemler daha da güçlenir. Bu varlık müziğin belli türlerinde yoğunlaşsa da hemen her işlevinin gerektirdiği bir çeşitlilikte yerelde kendini gösterir. Bir başka deyişle bu dönemde Antalya'da Bektaşi ve Mevlevi tekkelerinde, camilerde, çalgılı kahvehanelerde, meyhanelerde, hamamlarda, düğünlerde mekânın niteliğine göre farklı müzikler icra eden çok sayıda müzisyen bulunmaktadır. Bunların yanında halk ozanları da mekâna bağlı olmaksızın sanatçılar arasında sayılması gereken bir gruptur. Ayrıca müzik kayıt teknolojilerinin olmadığı bu dönemde, müziğin icrasının yalnızca sanatçılarla mümkün olduğu unutulmamalıdır. Bugün açık alanlardan kapalı alanlara, spordan sanata, toplantıdan gösterilere değin hemen her türden etkinliklerde müzik temel başvuru unsurlarındandır ve icrası genellikle teknolojik sistemlerle gerçekleştirilir. Müziğin bu işlevinin geçmiş yüzyıllarda da bulunmasına karşılık bu işlevin yalnızca müzisyenlerle yerine getirilebilmesi, sanatçıların bir kentin temel karakterine de bağlı olarak varlıkları ve sayısal durumlarıyla ilgili önemli sonuçlar çıkarmamızı sağlayan bir durumdur. Ancak tüm bu verilere karşılık Osmanlı dönemi Antalya sanatçılarının kimlikleri tam bir bilinmezlik içindedir. Bunun öne çıkan en büyük nedenleri arasında konuyla ilgili yazılı belgelerin azlığı ve yerel kaynakların günümüze değin korunamamış olması gösterilebilir. Ayrıca Osmanlı yerel tarih yazıcılığının durumu ve devlet arşivlerinin kolaylıkla taranamaması da bu nedenler arasında sayılmalıdır.

Osmanlı Antalya'sında, müziğin farklı türlerini üreten, icra eden yerli müzisyenlerin varlığının yanında ele alınması gereken bir başka önemli nokta da, Anadolu'nun geleneksel yapısının bir parçası olan gezici halk ozanlarıdır. Köy ya da kent ayrımı gözetmeksizin halk ozanlarının yaşamlarının büyük bir bölümünü gezerek geçirdikleri ve müzikten elde ettikleri kazançla yaşadıkları bilinen bir gerçektir. Üstelik bu yolla edindikleri müzikal birikim ve gittikleri yörelere bıraktıkları müzikal etkilerle müzik kültürü içinde sahip oldukları konum başka nitelikler de kazanmıştır. Genellikle tekkeleri, kahvehaneleri ve köy odalarını mekân olarak

kullanan ozanların yereldeki varlıkları kesin olmakla birlikte kimlikleri birkaç kuşkulu veri dışında sözü edilen bilinmezlik içinde durmaktadır.

Gezici ozanlar bir yana, yerelde yaşadığı bilinen kimi ozanlarla ilgili bazı değinmelerde bulunmak yerinde olacaktır. Anadolu'da "ozan" sözcüğü Antik Çağ'ın geleneklerini sürdürerek şiir ve müziği bir bütün olarak ele alan halk sanatçılarını karşılayan bir sözcüktür. Ancak şiirin müziğe oranla daha kalıcı olmasıyla ilgili olsa gerek, bu sözcüğün anlamında şairlik günümüze doğru daha baskın hale gelmiştir. Buna karşılık neredeyse bilinen tüm halk ozanlarının -üzerinden geçen zaman dolayısıyla artık ona ait olup olmadığının kanıtlanması mümkün olmayan- besteleri, türküleri de vardır. Dolayısıyla halk ozanlarının ve halk ozanlığı kimliğini de taşıyan kimselerin aynı zamanda müzisyen oldukları kabulü de kendisine önemli bir dayanak bulmaktadır. Bu kapsamda ele alınabilecek bir kişilik Elmalı'da tekkesi yaşamını sürdüren Abdal Musa'dır. Horasan kökenli olduğu düşünülen –ki bu belgeye dayandırılan bir bilgi değildir- Abdal Musa 13 yy. sonu ile 14. yy. başında yaşamış, Bektaşi geleneğinde yer yer daha öne çıksa da Hacı Bektaş-ı Veli'den hemen sonra gelen bir kişiliktir. Orhan Bey zamanında Osmanlı ordusunda önemli bir görev almış ve bunun sonucunda ödüllendirilerek Bursa'da kendisine çeşitli mülkler ve payeler verilmiştir. Ancak Abdal Musa heterodoks Türkmenlerin bulunduğu bölgelerde yaşamayı tercih etmiş ve önce Aydın'a ardından da Elmalı bölgesine yerleşmiştir. Bugün Tekke köyünde mezarı ve tekkesi bulunan Abdal Musa Bektaşi kültüründe yalnız Elmalı bölgesinde değil Anadolu'nun ve Balkan Yarımadası'nın Alevi/Bektaşi nüfusu bulunan bölgelerinde de saygı görmektedir. Abdal Musa'nın müzikle olan ilişkisi bir yana, bu çalışma için önemi, Mekânlar bölümünde değinilen Abdal Musa Tekkesinin barındırdığı müzik kültürü ve bu kültürü üreten sanatçı potansiyelidir. Bektaşi geleneği içindeki konumu Abdal Musa ve Tekkesinin halk ozanları için bir çekim merkezi oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Bugün de sürdürülen "Tekke Şenlikleri" halk müziğinin bölgedeki her dönem en büyük merkezi olmuştur. Tekke, yalnızca şenliklerle değil ülkenin dört bir tarafından gelen ozanların uzun süreler konakladıkları ve eğitim aldıkları bir mekân olarak da müziğe ve sanatçılara ev sahipliği yapmıştır. Günümüze ulaşmamış da olsa başka coğrafyalarda olduğu gibi Elmalı – Finike dolaylarında Abdal Musa Tekkesine bağlı pek çok tekke olduğu ve buralarda ozanların varlık gösterdiği unutulmamalıdır.

Bu kapsamda[419] ele alınması gereken bir başka önemli kişilik de, Abdal Musa'nın "halifesi" biçiminde adlandırılan Kaygusuz Abdal'dır. 1444 yılında öldüğü bilinen ve Alanya Beyi'nin oğlu olduğu kabul edilen Kaygusuz Abdal, Abdal Musa'ya bağlanarak uzun bir süre Elmalı'da kalmış, ardından Abdal Musa tarafından Bektaşiliği yaymak üzere Mısır'a gönderilmiştir. Bu yola yaşamını adayan Ozan, Bektaşi geleneğinin temel ilkelerini yazılı hale getirerek, bu kültürün tüzüğü sayılabilecek yapıtlar ortaya koymuştur. Kaygısız, alaycı ve içinde bulunduğu toplumsal düzeni derin bir felsefeyle eleştiren şiirleriyle Türk Edebiyatı'nın en özgün kişiliklerinden biri olan Kaygusuz, yapıtlarıyla bir kente damgasını vurabilecek güçte bir ozandır.

Bunların dışında Antalya ve çevresinde gerek bu gelenekten beslenen, gerek Yörük/Türkmen geleneğinden köklenen, gerekse kendi özgün kimliğini ortaya çıkaran başka ozanların olduğu açıktır. Nitekim Çimrin, Antalya Folkloru kitabında bazı Antalyalı ozanların adlarını anarak onlardan şiir örnekleri vermektedir. Bu ozanların müzisyen kimlikleri yine kuşkulu da olsa, şiirlerinin müzik yardımıyla ünlenerek halkın belleğinde kalmış olması buna ilişkin bir dayanak kabul edilerek adları buraya alınmıştır.

Mustafa Münif: Antalya doğumlu Ozan önce Hezârî adını kullanmış, 18. yy. başlarında İstanbul'da resmi görevlerde bulunmuştur. İran ve Afganistan'a elçilik görevleriyle de giden Ozan, 1743 yılında ölmüş ve ardında basılı bir divan bırakmıştır[420].

Hatip Molla Hasan: Manavgat Beşkonaklı olan Ozan 1914 yılında ölmüş olup kimi şiirleri günümüze kalmıştır[421].

Remzi: Yazar, Ozan hakkında yalnızca 1920 olan ölüm tarihine ve Ozan'ın bir şiirine yer vermiştir[422].

Rükni: Ozan'ın 1921 de öldüğü bilinmekle birlikte birkaç da şiiri günümüze kalmıştır[423].

Hüsnü: 1922'de ölen Ozan'ın koşmaları günümüze ulaşmıştır[424].

Âşık Hüseyin: İbradılı olan Ozan'ın 1870 yıllarda doğduğu sanılmaktadır. 1938 yılında yaşadığı bilinen Ozan'ın tekerlemelerinin ve yergilerinin bazıları günümüze ulaşmıştır[425].

---

[419] Kaygusuz Abdal'ın aynı zamanda bir müzisyen olduğuna kuşkuyla yaklaşılabilir. Nitekim yaşamıyla ilgili yazılanlar arsında böylesine bir bilgiye açıkça rastlanmaz. Ancak Anadolu'nun ozan geleneğinin niteliği, ezgisi kendisine ait olduğu kanıtlanamasa da onun şiirlerinden oluşan türkülerin varlığı ve "Ben Bu Aşka Düşeli" adlı türküsünde geçen "Ben çalarım tanbura/Giyinirim tennure" dizeleri, bu kimliğin birer kanıtları olarak ele alınabilir.
[420] Çimrin, 1991: 118.
[421] Çimrin, 1991: 114.
[422] Çimrin, 1991: 112.
[423] Çimrin, 1991: 113.
[424] Çimrin, 1991: 113.

Tahtalızade Ali Rahmi: 1873'te doğan Ozan'ın az sayıdaki şiiri günümüze ulaşmıştır[426].

Bunların yanında kentte çok sayıda gayrimüslim sanatçının olduğuna da daha önce değinilmişti. Ne yazık ki bu sanatçıların kimliklerinin belirlenmesi için elde bulunan henüz yeterli değildir. Ancak Antalya Filarmonik göstermiştir ki bu müzisyenler yalnızca geleneksel müzikle uğraşan, çeşitli mekânlarda bu müziği icra eden kişiler değil aynı zamanda kentte Batı müziğini de öğrenip icra eden sanatçılardır ve bunlardan Şef Alkiviadis Polytimos ismi Kechriotis'in satırları arasında beliren tek isimdir[427].

c. Çalgılar

Osmanlı döneminde GOTM'nin özgün kimliğini 16. yy. ortalarında kazanmasına ilişkin sahip olduğumuz müzikal veriler ve yazılı kaynaklar, bu müziğin çalgıları konusunda ne yazık ki bu denli açık bir değişimi izleyebilmeye olanak tanımamaktadır. Henüz 14. yy.dan bu çalgılara ilişkin yazılı veriler olsa da bu kaynaklarda ayrıntılı tanımlamalar ve resimlerin bulunmayışı[428], çalgılara ilişkin kesin bilgilerin oluşmasına engel olmaktadır. Çünkü 14. ya da 15. yy. kaynaklarında geçen bir çalgı adının, o çalgının temel özelliklerinin bilindiği sonraki dönem örneklerine ne denli uyduğu her zaman doğru anlaşılamamaktadır. Nitekim tel sayısı, çalgı ölçüleri, perde ya da sap ölçüleri çalgıyı önemli ölçüde değiştirebilecek sonuçlar ortaya koyabilmektedir. Örneğin bağlama yüzyıllar içinde yöreye ve üsluba göre sürekli değişim gösteren ve bu değişimi hâlâ sürdüren bir çalgıdır. Yine bir santurun ya da kanunun tel sayıları, akord özellikleri bilinmeden bu çalgıların yalnızca adlarından yola çıkarak bilinen türleriyle örtüştürülmeleri önemli sakıncalar yaratabilir. Bunun yanında bilinen örneklere çok yakın özellikler gösteren bir çalgının da zaman içinde başka adlarla anılmaları ciddi karışıklıklara neden olabilmektedir ki bunun örnekleri de konuyla ilgili az sayıdaki yazılı kaynakta izlenebilir[429]. Bu durum da göstermektedir ki yöresel çalgı kullanımı bir yana geleneksel müziğin çalgılarının zamana göre kullanım durumu genel içinde bile sorunludur. Bunun temel nedeni de 20. yy. başına değin -Batılı müzikologların çok sınırlı çalışmaları bir yana- organolojik verilerin

---

[425] Çimrin, 1991: 118.
[426] Çimrin, 1991: 113.
[427] Kechriotis, 2010: 48.
[428] GM çalgılarının resimli anlatımlarının ilk örnekleri A. Meragi'de (1360-1435) görülse de son derece yetersizdir. Konuyla ilgili tatmin edici betimlemeler 18. yy.ın ilk yarısına ait olan Hızır Ağa'nın (? – 1760) eserinde (Tefhimül Makamât fi Tevlidül Nagamât) yer alır. bk. Üngör, 2004: 39.
[429] bk. Üngör, 2004.

müzik tarihi, teorisi ve derleme çalışmalarının içinde geçiştirilmiş olması, organolojinin odak alındığı bir çalışma anlayışının olmayışıdır.

Tüm bunlara karşılık Osmanlı dönemi, çalgı konusunda da önceki dönemlere göre daha aydınlıktır. Yazılı kaynaklarla birlikte GOTM'nin kimliğini, temel karakterini ve üslup özelliklerini büyük ölçüde 20. yy.a taşıyabilmiş olması bu aydınlığın iki temel kaynağıdır. Çünkü bu yaklaşık 450 yıllık gelenek hem beraberinde çalgıları taşımıştır, hem de müzikal özellikleriyle çalgıların kullanımına ilişkin bilgileri. Buna karşılık zaman içinde gerek halk müziğine, gerekse sanat müziğine ait kimi çalgılar tümden, kimilerinin de türevleri, müziğin edindiği biçim ve teknikler uyarınca kaybolmuştur. Osmanlı dönemi içindeki kayıplar kesin bir biçimde saptanamasa da bu dönem sonrasındaki kayıpları Üngör şöyle ifade etmektedir.

> "Bağlama çeşitlerinden kopuz, bulgari, rızvay, karadüzen, çöğür kaybolmuştur. Silifke menşeli "köşeli davul" henüz kaybolmuştur. Çığırtma kaybolmuştur. Doğu ve güney Anadolu menşeli kemence kaybolmaktadır. Sipsi ve çifte kaybolmaktadır. Niğde yöresi gıvgıv kaybolmuştur. Niğde ve Adana arasında bir Toros çalgısı olan hegit kaybolmuştur. Kemah menşeli dizdir kaybolmuştur. Tokat menşeli kılkopuz kaybolmuştur. Malatya menşeli damura kaybolmuştur. Samsun/Lâdik menşeli çağanak, Manisa/ Selendi menşeli teneke kemane, Edirne ve Eskişehir/Satılmış menşeli gıygı, Bursa menşeli kangır hep kaybolmuştur. Şimdi de zurna, Klarnetin tehdidi altındadır.[430]"

Her şeye karşın denilebilir ki, günümüzde kullanılan GM çalgıları, kaybolmuş çalgılarla birlikte Osmanlı döneminde de kullanılmıştır. Ancak bu çalgıların kimileri bu uzun süreçte aynı formları sergilerken, kimileri de önemli değişimler sergilemiştir. Dolayısıyla günümüz GM çalgıları bir bakıma Osmanlı dönemi çalgılarının zaman ve müzikal değişim içinde süzülmüş ve biçimlenmiş bir özetidir. Artık bu özden yeni türevlerin geliştirilmesi süreci de başlamıştır.

Bu genel yaklaşımı yerele uyarlamak da mümkündür. Bu uyarlamanın en güçlü dayanağı da, yerelde varlıkları saptanan müzik türlerinin izleridir. Buna karşılık GM'te kullanılan bütün çalgıların yerelde kullanıldığına ilişkin kesin veriler bulunmadan buraya almak kimi sakıncalar doğurabilir. Ancak, yine kesin kanıtlar olmadan bu çalgı bütünün içinden seçimler yapmak da bir o kadar sakıncalıdır. Dolayısıyla burada bir çalgı listesi oluşturmak yerine, yukarıda yerel varlıkları mekânsal izleriyle desteklenen müzik türleriyle bu türlerin çalgılarının ilişkilendirilmesi

[430] Üngör, 2004: 38.

yeterli görülmüştür. Yerel müzikal varlıkla ilişkilendirilen bu çalgılar, GM bölümünün özelliklerine değinildiği bölümde bir bütün olarak görülebilir[431].

Osmanlı dönemi çalgılarını ele alırken değinilmesi gereken bir başka nokta da, varlığına yukarıda değinilen, yerel Ortodoks müziğinin çalgılarıdır. Bizans kiliselerinde org ve nefeslilerin kullanımına ilişkin çok sayıda veri olsa da, yerele ilişkin somut izler bu araştırmanın bulguları arasında bulunmamaktadır. Dolayısıyla GOTM için yapılan, genelin yerele uyarlanması burada da tercih edilebilecek bir yöntemdir. Daha önce belirtildiği gibi, Osmanlı coğrafyasında yaşayan gayrimüslimlerin üretim, icra ve tüketim üçgeninde GM içinde bulunmaları, gelişen, yaygın bir Ortodoks müziğinin oluşmasını engellediği düşünülmektedir. Bunun yerine gayrimüslimler, dönem öncesindekilerin de dâhil olduğu bütün birikimlerini ve yeteneklerini GM içinde kullanmış ve bu müziğin çalgılarıyla birlikte yaygınlaşmasına ve gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Ancak burada ilgi çekici bir başka nokta vardır ki o da orgun kimi yazılı kaynaklarda Osmanlı çalgıları arasında yer almasıdır. Genellikle "erganun" denilen havalı org hem Meragi'de, hem Hünername'de, hem Çelebi'de, hem de Hızır Ağa'da çalgılar arasında sayılmaktadır[432]. Buna karşılık GM içinde erganun/org kullanımına ilişkin hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu çalgının Osmanlı coğrafyasında yerli halkın kullandığı, yerli bir çalgı olduğu kabulüyle bu listelere alındığı belirtilmelidir.

GM çalgılarının kullanımı günümüze değin sürmüşse de zamansal müzikal etkileşimler hem bu çalgılar üzerinde değişiklikler yaratmış hem de yeni türlerle birlikte yeni çalgıların kullanımına yol açmıştır. Bu etkileşimlerin hızlandığı ve somut izler bıraktığı 19. yy., Osmanlı Devleti için olduğu kadar Antalya için de Batı kültürünün etkilerinin giderek artan bir biçimde görüldüğü süreçtir. Bu süreçte geleneksel Osmanlı/Türk müziği de az ya da çok bu etkiye açık haldedir. Avrupa'da eğitim alan Osmanlı vatandaşlarındaki artış, Avrupalıların birçok farklı amaçlarla yaptıkları ziyaretler, Devlet'in Batılılaşma çabaları, İtalya başta olmak üzere Avrupa'dan getirtilen müzisyenler ve müzik teknolojilerinin gelişimi bu etkileri oluşturan nedenlerin başlıcalarıdır. Bu gelişmelerin yerele yansımaya başladığı 19. yy. sonlarında, sıklıkla kullanılan ud, alaturka keman, kanun, santur, klasik kemençe, tanbur, ney, bağlama, cura, sipsi vb. çalgıların yanında yavaş yavaş Batılı çalgıların da kullanıldığı bir müzik kültürünün ortaya çıktığı görülür. Yüzyılın sonunda kimi kurumlarda piyano gibi temel çalgıların eğitimlerinin de verildiği bilinmektedir. Bunun yanında 19. yy. sonlarında Antalya'da, kentin etnik yapısının ve

[431] bk. Tablo 3.
[432] bk. Üngör, 2004.

liman özelliğinin de etkileriyle, eğlence mekânlarında gitar ve mandolinin sıklıkla kullanıldığı da tahmin edilmektedir.

2.1.3. Cumhuriyet Döneminde Antalya'da Müzik

2.1.3.1. Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürü

İnsanoğlunun özelde teknolojik, genelde de kültürel ilerleyişi binlerce yıldır çok yavaşken geçen son yüzyılda oldukça hızlanmıştır ve daha da hızlanarak sürmektedir. Elbette bu yavaşlık ve hızlılık dünyanın her yerinde, her toplumunda ve her zaman diliminde birbirine eş değildir. Bilim, teknoloji, sanat, felsefe ve siyaset gibi alanlardaki birikimler ve gelişmeler son yüzyılda önemli nitel değişimler yaratmış ve ortaya çıkan bu değişimler hızlanmanın temel sağlayıcısı olarak kültürün diyalektik özelliğini açığa çıkarmıştır. Sözü edilen bu genel yargının yerleştirilebileceği zaman aralığı Türkiye için yaklaşık olarak Cumhuriyet Dönemi'dir. Ancak Cumhuriyet Dönemi yalnızca bu sürecin gerektirdiği biçimde değişimlerin yaşandığı bir dönem değil aynı zamanda değişen devlet yapısı ve ideolojisi ile kültürel ve toplumsal yapının yeniden biçimlendirilmeye çalışıldığı bir dönemdir. Dolayısıyla topraklarının tamamı Osmanlı Devleti sınırları içinde yer almış Türkiye Cumhuriyeti, devraldığı kültürel mirasa önemli müdahalelerde bulunmuş, toplumu belli bir düşünce çerçevesinde çağdaşlaştırmaya yönelik bir dizi devrimler gerçekleştirmiş, Osmanlı Devleti'nde 19. yy.da başlayan modernleşmeye yeni bir kimlik kazandırarak çağdaş bir ulus devlet ve yeni bir millet oluşturmaya çalışmıştır. Tüm bunların sonucunda genelde kültür, özelde de müzik tarihi bakımından son yüzyılda karmaşık ve bir o kadar da çabuk değişen bir yapı ortaya çıkmıştır. Geçen son yüzyılın evrensel niteliği ve Türkiye'nin cumhuriyetle girdiği değişim süreci, ülkede ortaya çıkan bu kültürel ve müzikal yapının iki temel belirleyicisi olarak vurgulanmalıdır.

Cumhuriyet Dönemi'nde Antalya yerelindeki müzik kültürüne değinmeden önce, bu kültürün belirleyicisi ve genel çerçevesi konumunda olan Türkiye müzik kültürü üzerine ülke genelindeki gelişmelere kısaca değinmekte yarar vardır. Çünkü Cumhuriyet ile birlikte müziğin devletle olan ilişkisi değilse de müzik türlerinin devletle olan ilişkisi ve toplumsal konumları büyük ölçüde değişmiştir[433]. Elbette bu değişim müzik türlerinin varlık alanlarını, yaygınlığını,

[433] Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının en dikkat çekici yönü Batı müziğinin temel ve hedef müzik türü olarak ele alınması gibi görünse de bu tutum aslında II. Mahmud döneminde ilk kez resmi olarak ortaya çıkan bir tutumdur. Ancak Osmanlı döneminde İstanbul ve birkaç büyük şehirde uygulanabilen müzik politikaları Cumhuriyet ile birlikte çok daha geniş kitlelere ulaşabilen, İstanbul dışında, çeşitli kurumlar aracılığıyla taşrada uygulanabilen bir nitelik

eğitim olanaklarını ve çeşitli düşünce çevrelerindeki yerini önemli boyutlarda değiştirmiştir ve bunun doğal bir sonucu olarak konumu değişen müzik türlerinin temel niteliklerinde de birtakım değişimler ortaya çıkmış, bazı türler tümden yok olmuştur. Doğup yaşadığı toplumsal yapının değişmesine bağlı olarak müziğin de değişmesi olağandır. Cumhuriyetin özgün tutumlarına dünyanın geçirdiği genel değişimler de eklenince, Cumhuriyet Dönemi'nde varlığını sürdüren müzik türleri günümüzdeki konum ve özelliklerine sahip olmuşlardır.

Cumhuriyet Dönemi'nde müzik alanında görülen değişimler kuşkusuz 19. yy. başlarından beri izlenebilen Batılılaşma çabalarından bağımsız düşünülemez. 1826'da "Mehterhane"nin yerine kurulan ve Batı çalgılarıyla donatılmış "Mızıka-i Hümayun" bu gelişmelerin müzikteki en keskin örneklerinden biridir. Yukarıda değinildiği üzere 19. yy. bu olaydan başka, Batı müziğinin benimsenmesine yönelik çok sayıda girişime sahne olmuştur. Osmanlı Dönemi'ndeki bu gelişmeler daha çok İstanbul ve kültür merkezi konumundaki diğer önemli kentlerde cılız etkiler gösterirken Cumhuriyet ile birlikte daha güçlü ve etkiler göstermeye başlamıştır. Cumhuriyet'in kurumlarıyla desteklenen yenilikler eskisine göre daha yaygınlaşmışlar ve belirli toplum kesimlerince de olsa benimsenmişlerdir.

Cumhuriyet Dönemi'nde bu kapsamda ortaya çıkmış en dikkat çekici ve etkili değişim *çok sesli* müziğin yeni ülkenin temel müzik hedefi olarak kabul edilmesidir. Bunun bir gereği olarak eğitim ve devlet destekli temel icra kurumları çok sesli müzik için yeniden düzenlenmiştir. Batı müziğinin temel özelliği olan çok sesliliğin müzik eğitimi ve icrasında yaygınlaştırılması çabaları kapsamında konservatuvarlar açılmış, yurt dışına bu eğitimi almak üzere yetenekli öğrenciler gönderilmiş ve orkestralar kurulmuştur. Ne var ki müzikal gelişim adına çok önemli olan bu gelişmeler, temeli *tek sesli*liğe dayanan geleneksel müziklerin bir süreliğine de olsa dışlanması[434] gibi geri dönüşü olmayan tutumları da beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet'in gerçekleştirmeye çalıştığı kültür devrimi gereğince, Batı uygarlığının yeterince tanınması amaçlanmış, bu uygarlığın bilim, sanat ve felsefesinin yerel değerlerle yoğrulmasıyla modern bir toplum yaratılmaya çalışılmıştır. İşte bu temel bakış açısı, müzikte kendini sözü edilen dışlanmayla göstermiştir. Bu kapsamda kimi çevrelerce klasik Türk müziği Arap, Fars ya da Bizans artığı olarak değerlendirilmiş ve yeni ülke insanının bir an önce terketmesi gereken kötü bir alışkanlık biçiminde ele alınmıştır[435]. Genel bir kabul olmayan bu ve benzer aşağılayıcı,

---

kazanmıştır. Burada devlet politikalarında konumlarının değişmesine vurgu yapılan türler ise daha çok TSM, THM ve dinsel müziklerdir.

[434] bk. Selçuk, 1995: 1476; Tura, 1995: 1513.

[435] Tura, 1995: 1512.

dışlayıcı ifadeler, bu müziğin çağdaşlaşmanın/Batılılaşmanın önündeki engellerden biri olarak görülmesinden kaynaklanan yanlış ve abartılı ifadelerdir.

Sözü edilen bu abartılı yaklaşımların etkisi ve dahası GTM'nin çağdaş müzik eğitimi içinde yer alamayacak oranda düzensiz, yöntemsiz ve yazısız olduğuna ilişkin algıyla konservatuvardan klasik Türk müziği eğitimi kaldırılmış (1926)[436], bir süre sonra halk müziği ile birlikte radyodan yayımlanmaz (1934)[437] olmuştur. Bugün Cumhuriyetin ilk dönemlerine bu yaklaşımlar ve uygulamalar dayanak gösterilerek, GTM'nin yok edildiği ya da yok edilmeye çalışıldığı bir süreç damgası vurulmaya çalışılmaktadır. Oysaki ülkenin tek konservatuvarında eğitim Batı Müziği ilkelerine göre yapılmasına karşılık, bu kurum bünyesinde GMT'nin teorik yapısının araştırılması ve temel ilkelerinin saptanarak modern bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir araştırma birimi kurulmuştur[438] ki bu Batı dünyasında bile sözü edilen tarihlerde önemli sayılabilecek bir gelişmedir. Çeşitli araştırma sonuçlarını, derlemeleri ve geçmişteki müzik birikimini saptayarak yayımlayan[439] bu yapı da göstermektedir ki yapılmak istenen GMT'nin tüm özelliklerinin ortaya çıkarılıp sınıflandırmasının yapılması, içinde bulunduğu düzensizlikten kurtarılarak sistemsiz ve belgeye dayanmayan, standardı olmayan eğitim geleneğinden kurtarılma çabasıdır. GMT'nin konservatuvarın eğitim programına dâhil edilmesi yaklaşık 17 yıl sonrasına, 1943 yılına rastlar[440]. Bu süre içerisinde İstanbul başta olmak üzere ülkenin birçok önemli kentinde bu müziğin eğitimini ve icralarını üstlenmiş, saz heyetleri kurmuş çok değerli sivil toplum kuruluşları ortaya çıkmıştır[441]. Halkevleri, Türk Ocakları, çeşitli fabrika ve işletmelerin kuruluşları, önemli liselerin toplulukları, asıl amacı müzik olmayan çeşitli kurumların çalışmaları dışında, yalnızca GMT'nin eğitimi, icrası, repertuvar derlemesi ve oluşturmasına yönelik 35'ten fazla müzik kurumu[442] bu döneme damgasını vurmuştur. Sözü edilen kurumlar yalnızca eğitim ve konserler düzenlememiş, yetiştirdikleri önemli sanatçıların yanında birer arşiv ve araştırma kurumu özelliği de taşımışlardır. Bu süreç KTM'nin en sivil dönemi olarak da müzik tarihi içinde yerini almıştır.

Döneme ilişkin eleştirilerin en çok öne çıkanlarından biri de radyodaki müzik yasağıdır. Pek çok kaynak bu yasağın GMT'nin gerilemesindeki en büyük nedenlerden bir olduğunda

---

[436] bk. Oransoy, 1995a: 1502.
[437] Tura, 1995: 1512.
[438] Tura, 1995: 1512.
[439] Oransoy, 1995a: 1503.
[440] Oransoy, 1995a: 1502; http://www.musikidergisi.net/?p=1732 (erişim tarihi: 04.11.2018).
[441] bk. Oransoy, 1995a: 1502.
[442] Oransoy, 1995a: 1502.

birleşir[443]. Ayrıca bugün kimi çevrelerce Cumhuriyet ile GTM'nin ilişkisi yalnızca bu olay üzerinden değerlendirilmektedir. Hem müzik yasağı hem de konservatuvar programından GMT'nin bir süreliğine çıkarılması olayı, siyasi birer malzeme yapılarak ve gazete haberlerinin yönlendirici ve çoğu zaman yanıltıcı üsluplarıyla içinden çıkılmaz bir hale getirilmiş, öyle ki bu denli yakın geçmişe ait olayların tarihleri bile açıkça saptırılmıştır[444]. GMT'nin radyodaki yayın yasağı iki yıldan az bir zamanda, 02.11.1934 ile 06.09.1936 arasında uygulanmış[445], konsevatuvar eğitim programlarına alınması ise söylendiği gibi[446] 1975'ten çok öncesinde, 1943 yılında gerçekleşmiştir.

Bütün bunların yanında Ankara'da bugün dahi bir benzeri olmayan "Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti" adı altında bir klasik Türk müziği orkestrasının bulunduğunu ve İstanbul'da konservatuvar bünyesinde bir Türk Müziği İcra Heyeti'nin olduğunu belirtmekte yarar vardır. Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti uzun yıllar varlığını korumuş, çeşitli halk konserleri vermiş, Atatürk'ün ölümünden sonra giderek işlevsizleşerek kapatılmıştır[447]. Bu heyetten yalnızca müzik icrası değil, geleneksel müziğin geliştirilerek Batı standartlarına yaklaştırılması da beklenmiştir[448]. Görülüyor ki bu dönemde geleneksel Türk müziği ile ilgili tutumların temelinde Batılılaşma ve bu müziğin geliştirilmesi kaygıları yatmaktadır. Bu kapsamda Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde pek çok deneme ve arayış gözlenebilmektedir[449].

GMT ile ilgili yukarıda sözü edilen çeşitli arayışlar ve uygulamalar bir yana, Cumhuriyet'in getirdiği değer yargıları, yaşam biçimleri, toplumsal ve ekonomik düzen KTM için *yeni klasik* dönem olarak adlandırılan son parlak dönemin sağlayıcıları olmuştur[450]. Yaklaşık 1960'lı yılların ortalarına kadar süren bu dönem KTM'nin, geleneksel ve seçkinci değerlerinin korunduğu yapısıyla güncel kalabildiği son dönemdir[451]. Saadetti Arel, Suphi Ezgi, M. Nurettin Selçuk, Saadettin Kaynak, Refik Fersan, Mesut Cemil, Rauf Yekta, Ş. Muhittin Targan gibi isimler dönemin öne çıkan sanatçıları arasındadırlar ve bu "son parlak dönemin" önde gelen temsilcileridirler.

---

[443] bk. http://www.musikidergisi.net/?p=1732 (erişim tarihi: 04.11.2018).
[444] http://www.musikidergisi.net/?p=1732 (erişim tarihi: 04.11.2018); bk. Tura, 1995: 1515.
[445] Dönemin koşullarında radyo yayınlarının ulaştığı bölgeler ve kişi sayıları ile yayın yasağının süresi göz önüne alındığında, bu uygulamanın geleneksel bir müziğin gerilemesindeki etkisi/etkisizliği açıkça görülebilir.
[446] Tura, 1995: 1515.
[447] http://www.musikidergisi.net/?p=717 (erişim tarihi: 04.11.2018).
[448] bk. http://www.musikidergisi.net/?p=717 (erişim tarihi: 04.11.2018).
[449] http://www.musikidergisi.net/?p=2553 (erişim tarihi: 04.11.2018).
[450] Selçuk, 1995: 1476.
[451] Selçuk, 1995: 1476.

KTM ile ilgili vurgulanması gereken önemli bir nokta da bu müziğin başlangıcından beri, biraz da Osmanlı toplumsal yapısının doğal bir sonucu olarak kentte yaşayan hemen her kesimce benimsenmiş olduğudur. Ancak bu müziğin sarayda ve buna yakın elit çevrelerdeki yapısal, teknik özellikleri ile sıradan kentlinin icralarındaki özelliklerinin çok başka olduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla KTM her zaman aynı malzemeyi kullanan ama ayrı tavır ve içerikte iki ana kola sahip olmuştur. Bu iki kol doğal olarak kendisini üretenlerle de özel ilişkiler geliştirmiştir. Ortaya çıkan bir bestenin geleneksel yapı içinde üstatların beğenisinden geçmek zorunda oluşu[452] bir denetim mekanizmasının olduğunu gösterir. Ancak daha önemlisi Osmanlı Dönemi'nde Saray ve yakın çevresinin desteklediği seçkin kolun, aynı zamanda bu çevrelerin sıkı denetimine maruz kalmış ve onların beğenilerine göre biçimlenmiş olmasıdır. Benzer bir durum Batı klasik müziğinde de rahatlıkla görülebilir. Cumhuriyet Dönemi'nde sıklıkla eleştirilen bu durum, bu müziğin yalnızca toplumdan kopuk seçkinlerin müziği, abartılı fantezilerin işlendiği uçuk bir müzik olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Oysaki sınıflı toplumların doğal bir sonucu olarak dünyanın her yerinde ortaya çıkan bu durum, üretilen eserlerin teknik ve estetik niteliğini değiştirmez. Dolayısıyla eleştiriler toplumsal yapıya yönlendirilmesi gerekirken, haksız olarak çok değerli sanat eserlerine yöneltilmiştir. Öte yandan GTM için olduğu kadar Batı kaynaklı müzikler ve diğer popüler müzikler için Türkiye'de çok önemli bir yere sahip olan TRT, aynı zamanda sözü edilen denetim mekanizmasının Cumhuriyet Dönemi'ndeki adıdır. Ancak önceki dönemlerdeki destekleme-denetleme-biçimlendirme zinciri, TRT'li dönemde biçimsel olarak sürmesine karşılık farklı sonuçlar doğurmuştur. Artık müzik, himayecilerinin doğal beğenileri, değişen talepleri, ondan beklenen işlevleri gibi belli bir zümre için de olsa toplumsal karşılığı olan, gerçek ve devingen ölçütlerle değil, önceden belirlenmiş, sınırları belli, değişmeyen, donuk, yapay ölçülerle biçimlenir, belli ölçüde sabit tutulur olmuştur. Ayrıca TRT bünyesinde somutlaşan koro ve orkestra geleneği, müzikte estetik algı ve üslup bakımından da önemli değişimlere yol açmıştır[453]. 1950 ve 1960'ların ekonomik, toplumsal ve siyasal koşullarının yarattığı değişimler, KTM'nin seçkin kolunun toplumsal karşılığını neredeyse tümden yok etmiş, ortada yalnızca TRT'nin yayınları kalmıştır. KTM'nin yaşatılması için yaşamsal öneme sahip olan bu yayınlar, onu hiçbir zaman eski güncel ve devingen yapısına kavuşturmaya yetmemiştir. Bir başka deyişle yukarıda değinilen yeni klasik dönem, bu kolun son doğal yaşam süreci olmuştur. Bu kapsamda vurgulanması gereken önemli nokta, bu seçkin kolun ortadan

[452] bk. Gerçek ve Akmehmedoğlu, 2017: 152.
[453] Behar, 2015: 33.

kalkmasının gerçek nedeninin, onu, üretim-icra-tüketim zinciriyle yaşatacak bir toplumsal karşılığının artık kaybolmuş olduğudur. Bu kayboluş KTM'nin, Osmanlı Dönemi'ndeki devlet ve elit çevrelerin desteğinden mahrum kalarak varlık alanlarından birini kaybetmesiyle başlamış, bunun yerini alan Cumhuriyet'in yarattığı yeni burjuvazinin 20. yy. ortalarından itibaren yerini yine Cumhuriyet'in olanaklarıyla beslenmiş başka bir zümreye bırakmasıyla ve bu yılların popülist yaklaşımlarının yükselttiği bu yeni zümrenin geçirmeye başladığı değişimlerle tamamlanmıştır.

Öte yandan Cumhuriyet Dönemi'nde KTM'nin halk arasında benimsenmiş daha yalın kolu, 19. yy. ortalarında edinmeye başladığı üslubuyla hâlâ varlığını sürdürmektedir. Ancak gelinen noktada müziğin bu tarafında da birtakım değişimler kaçınılmazdır. 1950'li yıllardan sonra, Türkiye'de değişen ekonomik, politik, toplumsal koşulların, bozulan kentsel yapının, göç ve yeni oluşan varoşların, bozulan kültürel yapının etkileri devreye girince "klasik Türk musikisi", ismen "Türk sanat müziğine dönüştürülse de artık temel değerlerinden çok uzaklaşmış bulunmaktaydı[454]. Her iki koluyla bir bütün olan KTM, *beste, kâr* gibi formlarının, ağır ölçüler ve karmaşık makamlarının zaten bulunmadığı, bunların yerine daha basit olan şarkı formunun yaygın bir biçimde kullanıldığı[455], daha yalın makam ve usûlleriyle varlığını sürdürdüğü kolunda da önemli çözülmeler, yozlaşmalar yaşamaya başlamıştır. Dahası değişen toplumsal değerlere uygun olarak bu basit teknikler de bozularak kullanılmaya başlanmış, müzikal tavır neredeyse tümden tahrip edilmiş, sanatçılar gazinoların gereksinimlerine göre kendilerini biçimlendirir olmuşlardır[456]. Eski karmaşık ve ağır eserlere benzemeyen, daha yalın ancak değerli eserlerin ve önemli sanatçıların varlıkları bir yana, müzik artık yozlaşmaya başlamış ve kimliksizleşmiştir. Aşağıda değinileceği üzere, müzik üzerindeki yeni müzikal dış etkiler, yukarıda sözü edilen içerik bozulmasının yanında bu kimliksizliğe yol açan önemli teknik etkenlerdendir. Bugün TRT, konservatuvarlar ve orkestraların bünyesindeki değerli örnekler dışarıda bırakılırsa, popüler müzik içinde yer alan örnekler geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin makamsal ve bazı teknik özelliklerini taşısalar da çok başka bir içerik ve değere sahiptirler. Üstelik bu yeni nitelik, önceki dönemlerde bu müziği benimseyen saray ve elit çevreler dışındaki sıradan kentlinin müziğinden de oldukça uzaktır.

---

[454] Selçuk, 1995: 1477.

[455] Şarkı formu ilk kez 19. yy. ortalarında, müzikteki yenileşme ve sadeleşme çabaları sonucu ön plana çıkmaya başlamıştır. bk. Tura, 1995: 1516. Burada sözü edilen ise nerdeyse bu formun müzikte tek başına kalmasıdır.

[456] Selçuk, 1995: 1477.

1960'lar ve sonrası KTM için, ilk denemeleri çok daha eskiye dayanan Batı Müziği çalgılarının icralara hücum ettirildiği yıllardır. Başta piyano ve gitar olmak üzere birçok Batı çalgısı, yeni bestelerin temel çalgısı olarak belirmeye başlar. Aslında bu süreç, KTM'nin basitleşerek ayakta kalmaya çalıştığı süreçtir ve bunu belli ölçüde başarmıştır. Eski karmaşık ve ağır yapısından uzaklaşmış da olsa KTM, şarkı formunda, yeni üslup ve içeriğiyle, bütün o yoz örneklerin yanında çok değerli eserler ortaya koyabilmiştir. 20. yy.ın ikinci yarısının başlarına değin gelebilen seçkin müzik artık doğal yaşamını tamamlamış, bunu yerine popüler olmayı başarmış yeni bir müzik ortaya çıkmıştır. Özellikle film sektörünün başvurduğu bu yeni biçem, müzik teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla, ülkede hatırı sayılır bir yere sahip olmuştur. Bu yeni biçem, dönemin özgün koşullarına göre biçimlenmiş, yalnızca çalgısal boyutuyla değil, teknik ve tavırsal özellikleri bakımından Batı'dan gelen popüler müziklerden etkilenmiş, fazlasıyla arabesk öge barındıran bir tablo çizmektedir. Her şeye karşın ana malzemesiyle GTM'nin bir dönemi olan bu yeni müzik yüzyılın sonuna kadar güncelliğini korumuştur. Günümüzde ise TRT yayınları ve çeşitli kurumların uygulamaları dışında bu müziğin yaşam alanı oldukça daralmıştır. Eski görkemli eserler son derece kötü bir üslupta eğlence mekânlarında yaşamakta, yenileri üretilememektedir. Üretime dayalı birtakım denemelerin sonuçları ise toplumda artık karşılığını yitirmiş durumdadır. Bugün KTM'nin malzemelerini kullanan ancak son derece yoz bir popüler müzik neredeyse müziğin her alanını doldurmakta olup buna aşağıda değinilecektir.

Burada önemle vurgulanması gereken nokta, Cumhuriyet'in kurumsal olarak bu müziğe karşı kısa süreli de olsa dışlayıcı yaklaşımı ile 20. yy. ortalarından itibaren hızla artan toplumsal ve kültürel yapıdaki bozulmaların müzikteki etkilerinin ayrılmasıdır. Birincisi bu müziğin modernize edilmesi gerekliliğiyle ortaya çıkmış, kısa bir süre içinde ortadan kalkmış bir tutum olarak müzikte kalıcı bir etki yaratmamıştır. Üstelik bu sürecin özgün koşulları ve yukarıda değinilen çeşitli kurumları ile yeni toplumsal yapısı, KTM'nin seçkin bir müzik olarak son parlak dönemini yaratmıştır. İkincisi ise bu müziğin bozularak yozlaşmasına neden olmuştur. Her şeye karşın bugün çeşitli düzeylerde devlet destekli olarak bu müzik araştırılmakta, öğretilmekte ve icra edilmektedir. Bu da ortaya çıkan değersiz örneklerin yanında klasik Türk müziğinin korunup geliştirilmesi bakımından önemlidir.

Cumhuriyet Dönemi'nde, başlangıçta THM de KTM ile benzer bir tutumla karşılaşmıştır ancak süreç içindeki evrimi ondan epeyce farklı olmuştur. Yeni bir ulus devlet yaratmanın ve Batılılaşma çabalarının kültürel bir parçası olarak, evrensel müzik kabul edilen Batı *armonik* müziğinin temel ilkeleri, eğitim ve uygulama yoluyla ülkede temellendirilmeye çalışılırken,

yukarıda da değinildiği üzere ortaya çok seslilik - tek seslilik ayrımı çıkmış, bu ayrım bir çekişme biçiminde entelektüel çevrelerde sürüp gitmiştir[457]. KTM gibi THM de tek sesli yapısıyla bu tartışmalardan etkilenmiş, kısa süreliğine de olsa özellikle sanatsal değeri bakımından dışlanmıştır. Bu tutum üzerine önemle belirtilmesi gereken nokta, bu dışlanmanın tümden reddetme, yok sayma olmayıp daha çok bir küçümseme olduğudur. Aynı süreçte bu düşüncenin temellendiği noktadan bambaşka bir dayanakla, "KTM'nin halktan kopuk, fantastik, elit konumuna karşılık THM'nin Türk Halkı'nın gerçek, öz müziği olduğuna" ve bu müziğin önceliklendirilmesi gerekliliğine ilişkin keskin görüşlerin ortaya çıktığı görülmektedir[458]. Müzik sosyolojisinin araştırma alanına girmesi gereken bu yaklaşımlar, müziği değeri bakımından doğru tartamayacak yaklaşımlardır. Nasıl ki Avrupa saraylarından beslenmiş, onlara ithaf olunmuş klasik müzik eserlerinin ya da Osmanlı saray kültürüyle yoğrulmuş KTM eserlerinin değerleri bu konumlarıyla ölçülemezse, dünyanın hiçbir yöresindeki halk müziği de gelişmiş müziklerin sanatsal yeterlilikleriyle ölçülemez. Nitekim Cumhuriyet'in daha ilk yıllarında halk müziğinin her şeyden önce kültürel bir değer olduğu anlaşılmış ve 1925 yılından başlayarak, adı henüz Darü'l Elhan olan İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından halk müziği derleme çalışmaları başlatılmıştır[459]. Uzak bölgelere okul müdürlükleri aracılığıyla ulaşmaya çalışan ve yöredeki müzikle ilgili kişileri kaynak alan bu çalışmalar hızla sonuç vermiş ancak ortaya sağlıksız veriler çıkmıştır. Bunu üzerine oluşturulan heyetlerle yurdun çeşitli bölgelerine derleme gezileri düzenlenmiştir. Bu seferberliğe 1937 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı[460] da katılmış ve her yıl bir tane büyük derleme gezisi gerçekleştirmiştir. 1961 yılında TRT'nin kayıt teknolojileriyle birlikte bu çalışmalara katılmasıyla derleme çalışmaları yeni bir boyut kazanmıştır. Sonuçta ortaya tüm yetersizliğine ve bazı sağlıksızlıklarına karşılık önemli bir arşiv çıkmıştır. Derleme çalışmalarının yanında THM, ilerleyen yıllarda konservatuvarlarda eğitimi yapılan, orkestra ve koroları kurulan, Halkevleri gibi kuruluşlarda hem eğitimi hem icrası yapılan bir müzik konumuna gelmiştir. Özellikle ilerleyen zamanlarda TRT bu konuda hem önemli bir arşiv, hem dev bir yayıncı hem de bir okul görevi üstlenmiştir. Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere THM başlangıçtan itibaren, Devlet'çe önemli bir araştırma konusu ve bir kültürel öge olarak görülmüştür. Ancak bu yaklaşım müzik üzerinde muazzam bir otorite oluşturmuş ve çeşitli

[457] Bu tartışma o denli uzamıştır ki üzerine yazılan yazılar, yapılan tartışmalar bir yana Türkçe rock müziğin önemli isimlerinden Bulutsuzluk Özlemi adlı grubun 1989 yılında çıkardığı "Uçtu Uçtu" adlı albümün isim şarkısının sözlerinde bile kendine yer bulmuştur.
[458] Tura, 1995: 1513.
[459] Tüfekçi, 1995: 1482.
[460] Ankara Devlet Konservatuvarı 1936'da kurulmuştur.

kurumlara, hatta kişilere türkülerin müzikal yapılarından tavrına, sözel içeriklerinden çalgılarına değin anlaşılması güç müdahale hakları tanımıştır. Bu müdahaleler yalnızca müzikal ve sözel alanlarda değil, halk müziğinin ne olması gerektiğine ilişkin tuhaf ontolojik yaklaşımlar bile geliştirmiştir[461]. Öyle ki çok değerli bazı halk ozanlarının eserleri, THM'nin yöneticisi gibi çalışan bu kurumun yayın ve arşiv yasaklarına maruz kalmıştır. Radyo ve televizyonlarda, kimi türküler "sakıncalı bulunan" içeklerinden ayıklanarak yayımlanmış, kimileri de tümden reddedilmiştir. Üstelik müziğe yapılan bu müdahaleler bunlarla kalmamış, THM'nin müzikal tavır ve içerik bakımından tek tipleştirilmesine, hatta resmileştirilmesine neden olacak boyutlara ulaşmıştır.

Öte yandan Anadolu'da halk müziği içinde sözü edilen bu yaklaşımların da büyük payı olduğu başka bir içerik, nitelik ve tavır ortaya çıkmaya başlamıştır. Çünkü bu müzik, araştırma, destekleme, derleme ve yayın etkinliklerinin dışında, doğal ortamında yaşamaya, halk arasında başka ilişkilerle var olmaya devam etmektedir. Bu var oluş kendi içinde sürekli bir değişim içinde, çağa, üretim ilişkilerine uyum göstererek, teknolojinin yaşam alan ve biçimlerine yansımalarıyla etkileşim halinde bulunmaktadır. Özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak, kayıt teknolojilerinin sağladığı olanaklarla seslerini duyurabilmiş çok sayıda halk ozanı resmi müziğin dışında, halk müziğini sansürsüz olarak üretmekte önemli başarılar elde etmişlerdir. Öncelikle bestelenmiş eserlere gösterilen tutumla, çoğu kez de siyasi ya da müstehcen bulunan sözlerinden dolayı dışlanmış hatta yasaklanmış halk müziğinin bu kolu, giderek önemli bir birikim yaratmaya başlamıştır. Yavaş yavaş Mahzuni Şerif gibi taşralı ozanlara da şans tanımaya başlayan plak şirketleri bu birikimin yayılmasında pay sahibi olmuşlardır.

Anadolu'da yeni bir âşık geleneği oluşurken, bir taraftan da Ruhi Su'nun başını çektiği, geleneksel yöntemlerin, halkın doğal ortamının dışında Batı müziğini bilen kişilerce türkülerin söylendiği başka bir kol THM içinde var olmaya başlamıştır. Sanatçının 1975'te Dostlar Korosu adını alan halk müziği topluluğu, türküleri özgün yapılarını bozmadan çok sesli seslendirme denemeleri yaparak bu konuda önemli bir dizi değişim ve yeniliğin öncüsü olmuştur[462]. 20. yy.ın ikinci yarısından itibaren Devlet'in değişmeye başlayan siyasal yapısının bir uzantısı olarak THM üzerindeki denetleme-destekleme-yayın anlayışı, kısa bir süre içinde türküleri, içerikleriyle

[461] THM'nin en büyük isimlerinden biri olan Neşet Ertaş, sözünü ve müziğini kendi yazdığı türküleri, kaydedilmek ve seslendirilmek üzere defalarca TRT'ye götürmüş, ancak "türkü bestelenemez, anonimdir" yanıtıyla kurumdan geri çevrilmiştir. Bunun üzerine, aradan belli bir süre geçtikten sonra aynı eserleri uydurma bölgelerden derlemiş gibi yeniden TRT'ye götürerek kabul ettirmiştir. Bu olay TRT'nin tüm değerli çalışmalarının yanında bir halk sanatı üzerindeki yetkisinin ürkütücülüğünü açıkça ortaya koyabilmektedir.

[462] https://www.ruhisu.org.tr/ruhi-su/ (erişim tarihi: 12.11.2018).

birlikte, söyleyenlerine göre de kategorize etmeye başlamış ve bu tutum halk müziğinin bir kolunu siyasallaştırmıştır. Üretimi ve müzikal özellikleri bakımından birbirlerinden hiçbir farkı olmayan türküler, açıkça adlandırılmasa da resmi/zararsız ve siyasal/sakıncalı olarak ayrılmışlardır. Bu çerçevede birçok albüm toplatılmış, pek çok halk müziği parçasının çalınması ve dinlenmesi yasaklanmıştır. Bu yasaklamaya dayanak olarak eserlerin "siyasal" içerikleri yanında müzikal bir destek olarak da türkü olmadıkları ya da türkü gibi icra edilmedikleri bile gösterilebilmiştir. Ancak zaman içinde türkülerin halk eğlencelerinde kullanılanlarıyla birlikte yaygın olan, benimsenen örnekleri bu gruptan çıkmıştır.

Sözü edilen bu siyasallaşmış türküler, THM içinde en güncel örnekler olarak halk sanatçıları dışında da benimsenerek Türk müziği içinde çok başka bir yere gelmişler ve ele alınma biçimleriyle temel yapısı halk müziği olan yeni türlerin oluşmasına kaynaklık etmişlerdir. 1960'lı yılların sonunda bütün dünyada en popüler müzik türü olan rock Türkiye'ye de girmiş ve o dönemdeki felsefesini, protest tavrını ve çalgılarını da beraberinde getirmiştir. Bu müzik öylesine popüler olmuştur ki yalnız büyük kentlerde değil, küçük kasabalarda bile dinlenmenin ötesinde çalınıp söylenir olmuştur. Hatta köy düğünlerinin dışında, salon düğünlerinde elektrikli gitar, basgitar, klavye ve baterinin temelini oluşturduğu orkestralar kurulmaya başlanmıştır. Elbette bu orkestralar düğün boyunca rock çalmamaktadır ancak elektrikli gitarla yapılan sololar, Ankara havalarına yeni, şaşırtıcı bir boyut katmıştır. 60'ların sonunda bu çalgısal deneyimler, rock müziğin o dönemdeki felsefesi ve protest tavrıyla birleşince, bir anda türküleri -melodik yapıları korunsa da- bu müziğin ritim kalıpları ve müzikal tavırlarıyla çalan müzisyenler ortaya çıkmıştır. Kısa bir süre içinde rock formatında çalınan türküler ve bu format için üretilmiş yeni besteler Anadolu Rock adıyla anılacak bir türü oluşturmuştur. Halk Müziği'nin katledildiği tartışmaları bir yana bu yeni tarz görülmemiş bir başarı elde etmiş, değişen müzikal özelliklerine karşılık halk müziğini çok farklı kitlelere taşımıştır. Cem Karaca, Moğollar, Fikret Kızılok gibi sanatçılar bu türün en özel temsilcileri olup, Moğollar THM ve rock müziğin hem çalgılarını hem tavrını hem de formlarını birleştirerek yaptığı denemelerle dünya çapında prestijli ödüller almıştır. Yukarıda sözü edilen siyasallık bu türün de temel karakteri olmuş ancak kısa bir süre içinde bu tarz kendi apolitik türünü de yaratmıştır. Anadolu rock adıyla anılan bu müzik ortaya çok özel deneyimler çıkarmış, bugün başarıyla üretilen Türkçe rockın temel karakterini yaratmıştır. Artık türküleri ya da tümüyle türkü formundaki yeni besteleri kullanmasa da Türkçe rock, dünyanın birçok ülkesinde popülerliğini sürdüren rock türleri arasında en kendine özgü olanlardan biridir ve günümüz Türkiye'sinin en nitelikli popüler müziklerindendir.

Daha önce sözü edilen GTM'nin tek sesli yapısının[463] küçümsenme olgusu, bu yıllarda, popüler dünyada da yerini tek sesli yapıyı geliştirme çabalarına bırakmıştır. Bu kapsamda yine Batı çalgılarının ağırlıklı olarak kullanıldığı, iki ve üç sesli türkü düzenlemeleri popüler müzik içinde görülmeye başlanır. Öncülüğünü klasik gitarlarıyla çok sesli türküler söyleyen Modern Folk Üçlüsü'nün yaptığı bu müzik, Anadolu rockın başarısını yakalayamasa da, ortaya koyduğu deneyimle çok özel bir yere sahip olmakla kalmamış, sonraki denemelere kılavuzluk etmiştir.

Tüm bu denemelerle çağdaş başka bir deneyim daha yaşanmaktadır ki THM içinden filizlenen ve bugün önemli bir popüler tür olarak yaşamını sürdüren asıl büyük kol bu deneyimin ürünüdür. Resmi müzik içinde yer almayan, doğal ortamından doğmuş, protest içeriğe de sahip bir halk müziği üretiminden daha önce söz etmiştik. Bu geleneği merkezine alan kimi sanatçılar, Anadolu Rock ve Modern Folk deneyimlerinden farklı olarak, Batı çalgılarını türkülerin yanına, başat olmadan bir renk ya da tamamlayıcı unsur olarak dâhil etmişler, tümüyle halk müziği form ve tavrı içinde üretim ve icralarına devam etmişlerdir. Giderek Batı çalgılarının kullanımına ilişkin bir sentez yakalayan bu sanatçılar kendi besteleriyle yeni bir müzik yaratmışlardır ki bu süreçte ortaya çıkan deneyimlerin en siyasal olanı da budur. Türkü formunu protest bir içerikle özdeşleştirip kitleselleşen bu müzik aynı zamanda sansür ve yasaklara en çok maruz kalan türdür. Bu deneyimin en değerli sanatçılarından ve öncülerinden olan Zülfü Livaneli'nin 1984 İstanbul (300.000) ve 1997 Ankara (500.000) konserleriyle topladığı kişi sayısı -bu müziğin ülkedeki konumunu sergilemesi bir yana- yalnız Türkiye'de değil dünyada bu türü benzerleri arasında ilk sıralara taşır.

Zaman içinde bu protest tür büyük başarılar elde etmiş, uluslararası alanda ödül ve konserlerle ülkenin ve müziğinin adını duyurmuştur. 1970'lerin başlarından itibaren kesintisiz olarak sürekli gelişen bu tür günümüzde de sayısız müzisyen ve grup tarafından üretilmekte ve yaygın olarak hemen her düzeyde icra edilmektedir. Uzun sayılabilecek bir süre adlandırılamayan bu müziğe "özgün müzik" denmişse de bu isim anlam olarak sakat ve yetersizdir. Bunun yerine müziğin *protest, çağcıl* ve *halk müziği* özelliklerini de barındıran başka bir ad bulunmalıdır.

THM günümüzde KTM'ye göre çok daha şanslı bir konumda ve yaşayan bir müzik olarak varlığını sürdürmektedir. Bu da onun bir halk müziği olarak değişen toplumsal koşullara uyum sağlayabilme yeteneğinden, halkın doğal ortamında yaşayabilmesinden kaynaklanır.

[463] GTM bütün türleriyle temelde tek sesli, solo bir müziktir ancak yine gelenekselliği içinde çok sesli özellikler de barındırır. Utku THM'de geleneksel olarak 9 ayrı çok sesli özellik saymaktadır. bk. Utku, 1995: 1494; Ayyıldız, 2013.

Yeryüzündeki tüm müzik türlerinin, kendisini üreten[464] ve tüketen bir topluma ya da toplum kesimine gereksinim duyduğu göz önüne alınırsa, halk müziklerinin tüm değişimlere karşın, her zaman var olacakları söylenebilir.

Yukarıda değinilen halk müziği deneyimlerinden sonuncusunun gelişerek, diğerlerinin ise belli özellikleriyle yaşamaya devam ettiği günümüzde, bunların yanında pek çok başka deneyimle biçimlendirilmiş, aynı zamanda özgünlüğünü koruyan, temel müzikal ve folklorik özellikleriyle var olabilen bir halk müziğinden söz etmek mümkündür. TRT bünyesindeki, özellikleri belirtilen THM yanında bugün pek çok deneysel özelliğe sahip ancak bir halk müziğinin sahip olması gereken temel karakteri de gösteren gelişmekte olan bağımsız bir halk müziği ülkede ve Antalya yerelinde yaygın olarak yaşamaktadır.

1980'li yıllarda, protest tavrıyla öne çıkan ve baskın halk müziği karakteriyle biçimlenmiş, Batılı armonik altyapıyı da kullanan, *özgün müzik* adıyla yayılmış müziğin yanında, hem THM'den hem de KTM'den beslenen başka bir kol daha belirmeye başlamıştır. THM ve KTM üzerindeki arayışların, bu müzikleri geliştirme çabalarının ve Batılı çalgı ve müzikal tekniklerin bu türlere yerleştirilme girişimlerinin yarattığı birikimi, yeni bir felsefe ve müzikal bakışla mükemmel biçimde değerlendiren kimi sanatçılar, ortaya üst düzey bir popüler müzik, yeni bir sentez koymuşlardır. Temelde aynı müziğin iki ayrı kolu olan THM ve KTM'nin malzemelerini kullanan, Batılı bir armonik alt yapıya sahip bu yeni deneyim, belki de en doğru olarak, en büyük öncülerinden biri olan "Yeni Türkü[465]" grubunun adıyla anılmalıdır. Bu grupla birlikte Ezginin Günlüğü grubu, sürekli evrilen yapısıyla, yaklaşık 35 yıllık geçmişiyle sözü edilen kolun en büyük mimarlarındandır. Bu iki büyük müzik okulunun dışında pek çok müzisyen ve topluluk bu kolda çalışmalarını sürdürmektedir. Ortaya çıkan bu deneyim, KTM'nin müzikal değerlerini güncel tutmayı başarmış, Akdenizli bir kimlikle yalın, popüler ancak nitelikli bir müzik ortaya koymuştur. Günümüzde bu müzik diğer popüler müzikleri fazlasıyla etkilemekte, Türkiye'nin nitelikli temel popüler müziği olmayı hak etmektedir. Ancak aşağıda değinileceği üzere, günümüz popüler müziği bu nitelikten çok uzaktadır.

---

[464] Halk müziği dâhil olmak üzere bütün müzik eserleri başlangıçta bireysel üretimlerdir. Zaman içinde etnik müziklerin üreticisinin kişisel izleri, eserin toplumsal evriminde kaybolur ve eser anonimleşir. Dolayısıyla buradaki üretimden kasıt, toplum ya da toplum kesiminin, o eserin üretilebilmesi için ortaya koyduğu ortak beğeni, estetik algı, ekonomik ve kültürel değerlerle sanatçıyı yönlendirmesidir.

[465] Yeni Türkü grubu, kuruluş aşamasında kendilerine bir isim ararken, kullanacakları ismin özel bir müzik grubu adı olmasının yanında, asıl, ürettikleri müziğin adı olması kaygısını taşıyarak bu adı kullanmıştır. Aynı kaygı, Yeni Türkü grubunun çağdaşı olan Çağdaş Türkü grubunda da görülür. Dolayısıyla bu iki grup ürettikleri müziğe, kendi özel adlarıyla "yeni türkü" ve "çağdaş türkü" olarak iki güzel öneri de getirmiş bulunmaktadırlar.

GTM içinde biçimlenmiş ve Osmanlı'nın Anadolu ve Rumeli bölgelerinde kimliklenmiş dinsel müzik ise Cumhuriyet Dönemi'nde toplumsal karşılıklarından önemli bir kısmını yitirmiştir. Daha önce Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte Bektaşi tekkelerinin de kapatıldığı belirtilmişti. Tekke müziğinin önemli bir kolu olan Alevi/Bektaşi müziği ise bu olaydan sonra, zaten var olduğu doğal ortamında, halk arasında güçlenerek yaşamını sürdürmüştür. Buna karşılık Cumhuriyet Dönemi'nde tüm tekkelerin kapatılmasıyla birlikte, o tarihe kadar güçlü bir yapıya sahip bulunan başta Mevlevi Tarikatı olmak üzere, pek çok tarikat tekkesinde yapılan müzik de, tek yaşam alanını kaybetmiş olmakta ve tarihe karışmaktadır. Günümüzde bu müzik üzerine yapılan araştırmalar ve elde bulunan belgeler doğrultusunda, simgesel bir üretim söz konusu olup, bu müziğin doğal yollardan üretilmesini sağlayabilecek toplumsal bir yapı bulunmamaktadır. Öte yandan cami müziği büyük ölçüde varlığını sürdürmüştür. Bir dönem ezan Türkçeleştirilmiş, ancak bu uygulama kısa bir süre sonra terk edilmiştir. Günümüzde cami müziği pek çok formuyla yaşasa da nitelik olarak Osmanlı dönemindeki konumundan çok başka bir yerdedir. Bunun temel nedeni de üstyapısal desteklere karşılık toplumsal değişimler sonucu edindiği yerdir. Çünkü hiçbir müzik onu üretip icra edecek doğal, toplumsal koşulları olmadan yaşayamaz. Diyanet İşleri Başkanlığı, sayısız imam hatip ortaöğretim kurumu, ilahiyat fakülteleri gibi resmi kurumların ve ülkedeki özel eğitim kurumları arasında sayıca en büyük grubu oluşturan özel dinsel içerikli kurs ve okulların faaliyetlerine karşılık, bu müzik eski estetik yapısından ve müzikal niteliğinden çok uzaktır.

Yine GTM'nin bir parçası olan askeri müzik ise, Mehterhane-i Humayun'nun kaldırılmasıyla bütün repertuvarıyla birlikte tarihe karışmıştır[466]. Cumhuriyet Dönemi'nde, Mızıka-ı Humayun'nun oluşturduğu gelenek sürdürülmüş ancak bu orkestranın Osmanlı dönemindeki işlevleri azaltılarak, bu görevler diğer orkestra ve okullara aktarılmıştır[467]. Günümüzde de askeri müzik TSK'ya ait bandolarla varlığını sürdürmektedir. Bu bandolara müzisyen yetiştirmek amacıyla kurulmuş bir de Bando Okulları Komutanlığı Bando Astsubay Hazırlama ve Meslek Yüksek Okulu adında okul bulunmaktadır. Günümüz askeri müziği geleneksel bir yapıya sahip olmayıp, mehter müziği gibi taşrada da yaygın değildir. Bunun temel nedeni de Cumhuriyet'le birlikte toplumun giderek sivilleşmesidir.

Cumhuriyet Dönemi müzik kültürü içinde kısaca değinilmesi gereken bir başka müzik türü de çok sesli Batı müziğidir. Osmanlı dönemi içinde Kanuni devirlerine değin geriye giden

[466] Oransoy, 1995a: 1497.
[467] bk. Demirbatır, 2005.

Batı müziği ile ilgili tanışıklıklar, ülkede birtakım izler bırakmış ancak bu müziği benimsetememiştir[468]. 1826'dan sonra devlet politikasıyla çok sesli müziğin ülkedeki yeri değiştirilmiş ve bu türün yaygınlaşması için çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Kurulan Orkestra ve gerçekleştirilen çeşitli etkinlikler ile eğitimler, bu müziğin İstanbul ve İzmir'de yaygınlaşmasına önemli katkılar yapmış[469], o dönemin elit çevrelerinde beliren Batılılaşma politikalarının toplumsal yansımalarından biri olan *alafranga* davranış kalıplarının içinde bir moda olarak yer almasını sağlamıştır. Cumhuriyet'le birlikte klasik Batı müziği ülkede müzik eğitiminin temel konusu olmuş, devletin tüm olanaklarıyla çeşitli biçimlerde desteklenmiştir. Bu desteklemeye kısa bir süreliğine de olsa GTM'nin müzik eğitiminin dışına çıkarılması da dâhildir. KBM gördüğü bu ilgi ve desteğe karşın Cumhuriyet'in tek temel müzik hedefi değildir. Daha Osmanlı döneminden başlayan uluslaşma sürecinin ve felsefi, ideolojik altyapısının ortaya attığı ve Cumhuriyet'in kurucularınca da belli özellikleriyle benimsenmiş görüşe göre, "Türk halkının öz müziği THM'dir" ve bu müziğin "geliştirilerek KBM teknikleriyle soylu bir müzik haline dönüştürülmesi gerekmektedir". Dolayısıyla yeni toplum kurgusunun müzik kültürünün en önemli parçalarından biri KBM ise bir diğeri de sözü edilen THM malzemesiyle elde edilecek "yeni Türk klasik müziğidir. Bu kapsamda Sovyetler Birliği ve Almanya ile yapılan müzikal alandaki çeşitli işbirlikleri ve eğitim anlaşmaları dikkat çekicidir[470].

Bir "müzik devrimi" olarak nitelenen Cumhuriyet'in müzikle ilgili tutumu, KBM'yi hem icra, hem eğitim hem de üretim denemeleri bakımından ülkede hatırı sayılır bir noktaya taşımıştır. Bu kapsamda daha 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nda yapılan düzenlemeyle Batı müziği eğitime dâhil edilmiş ve bu sayede açılan Musiki Muallim Mektebi'nin mezunu öğretmenler aracılığıyla ile çok sesli müzik okullarda öğretilmeye başlanmıştı. Mızıka-i Humayun Ankara'ya taşınarak adı Riyaset-i Cumhur Müzik Heyeti'ne dönüştürülmüş ve Müezzinan, Fasıl Heyeti, Orkestra ve Bando olarak dört bölümde organize edilmişti. Ancak bu bölümlerden Müezzinan kısa bir süre sonra kapatılmış, Fasıl Heyeti yüzyılın ortalarında işlevsizleşerek kapanmış, KBM icra eden bölümlerden orkestra, bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na, bando da Askeri Bando'ya dönüşmüştür. Sonrasında çok değerli müzisyenlerin yetişmesine olanak tanıyacak ve Türkiye'de yerli bir "klasik Batı müziği" oluşumuna önemli katkılar sağlayacak olan, yurt dışına müzik eğitimi almak üzere devlet destekli öğrenci gönderme programı daha 1925 yılında başlatılmıştır.

[468] bk. Oransoy, 1995b: 1518.
[469] Bu kentlerdeki gayrimüslim nüfus, bu müziğin yaygınlaşmasında önemli bir yere sahiptir.
[470] bk. Oransoy, 1995b.

Bu ve benzeri devletin üst yapısındaki gelişmelerin yanında, bu çalışmanın da asıl konusunu oluşturan diğer gelişmeler, müzik alanında taşraya yayılan yeniliklerdir. KBM açısından taşradaki en önemli varlık alanı Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren okullar olmuştur. Artık KBM eğitimi almış öğretmenler hemen her yerde bu müziğin ve çalgılarının eğitimini vermektedir. Taşradaki bir başka varlık alanı da belediye bandoları ve Halkevleri aracılığıyla yapılan icra ve eğitim çalışmalarıdır. Taşradaki deneyimlerin Antalya yerelindeki izlerine aşağıda değinilecektir.

Özetle KBM, Cumhuriyet'le birlikte, ülkede çeşitli düzeylerde kendisine önemli bir yer edinmiştir. Bugün sayısız ortaöğretim ve yükseköğretim kurumunda eğitimi yapılan KBM, çok sayıda devlet senfoni orkestrası, devlet opera ve bale kurumu, filarmoni orkestraları ve daha pek çok eğitim ve icra kurumları aracılığıyla ülkede yaşamaktadır. Cumhuriyet'in KBM ile ilgili tutumu, Türk Beşleri gibi, THM malzemesiyle bu müziği üreten önemli sanatçıları ortaya çıkarmış, sonrasında İdil Biret, Suna Kan, Fazıl Say gibi değerli, dünyaca ünlü, çok sayıda müzisyenin yetişmesine olanak tanımıştır. Konuyla ilgili genellikle göz ardı edilen ve önemsenmeyen bir başka nokta da bu müziğin eğitimini almış kişilerin müzikal etkinlikleridir. Türkiye müzik tarihi ve bugün ülkede yaşayan bazı müzik türlerinin doğuşu bakımından son derece önemli olan bu nokta, KBM eğitimi almış kişilerin bu birikimlerini başka türler üzerinde uyguladıkları denemeler olarak özetlenebilir. Nitekim, özellikle THM ve KTM üzerindeki geliştirici deneyler, genellikle bu kimselerce yapılmış ve ortaya -yukarıda değinildiği üzere- çok değerli sonuçlar çıkmıştır.

KBM dışında, Cumhuriyet Dönemi'nde, Batı kaynaklı başka müzik türleri de Türkiye'de kendilerine önemli yerler edinmişlerdir. Bunlar KBM gibi devlet politikası olarak ülkeye girmemiş, kültürel etkileşim, ticaret vb. yollarla, çoğu zaman da kapılarını Batı kültürüne açmış ülkeye bir moda olarak girmiştir. Tutucu kesimlerin kültürel direnişine karşılık, çok sesli yapıları ve çağdaş konumları dolayısıyla devlet otoritesince herhangi bir kısıtlamayla da karşılaşmamışlardır. Osmanlı döneminin sonlarında, İstanbul ve İzmir'deki eğlence yerlerinde çoktan Batı popüler müziklerini çalan mandolin ve gitar orkestraları yerlerini almıştı. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren bu müziklerin en çok göze çarpanı, en yaygın olanı tangodur. Aslında Arjantin kökenli bu tür, kısa sürede dünyaya yayılmış ve Avrupa'da kendine çok özel bir yer bulmuştur. Türkiye'ye de Avrupa ile kurulan ilişkiler ve plak ithalatıyla giren tango, kadın ve erkeğin birlikte dans ettiği yapısıyla, Cumhuriyet'in değerlerini benimseyen kent merkezlerindeki kişilerce benimsenmiştir. Kısa sürede, İstanbul, Ankara ve İzmir başta olmak

üzere birçok kent merkezine yayılan tango müziği, yeni ülkenin çağdaş eğlence müziği olmuştur. Bu yaygınlık elbette ki bir halk müziği ya da diğer geleneksel türler ölçeğinde olmayıp bir çeşit kentlilik göstergesi konumundadır. Öyle ki tangonun önemini kaybetmeye başladığı 1960'lı yılarda bile, salon düğünlerinde sıklıkla bu müziğin özel parçaları seslendirilmekteydi. Tango yalnızca bir moda müzik olarak popüler kültür içinde var olmamış, ülkede üretilen, hatta yerel bir kimlik taşıma konuma da gelmiştir. 1928 yılında Muhlis Sabahattin Bey'in "Tango Türk" adlı sözsüz eseri Sahibinin Sesi tarafından yayımlanmış, aynı yıl Necip Celal Andel tarafından bestelenen "Mazi" adlı parça, Seyyan Hanım tarafından 1932 yılında seslendirilerek kaydedilmiştir. Popüler Batı müziklerinin Türkiye'deki konumu düşünüldüğünde oldukça erken sayılabilecek bu örnekler, basit birer taklit değil, tangonun temel yapısı içinde KTM malzemelerinin de kullanıldığı örneklerdir. Bu kapsamda Cumhuriyet Dönemi'nin ilk müzikal sentez denemelerini oluşturduklarından başka bir değere sahiptirler.

Cumhuriyet Dönemi müzik kültürü içinde en popüler türlerden biri de 1960'lı yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlayan popüler Batı müziği parçalarına Türkçe söz yazılarak elde edilen ve *aranjman*[471] adı verilen türdür. Özellikle Fransa, İtalya, İspanya gibi Akdeniz ülkelerinde üretilen şarkılara, söz yazılarak oluşturulan ve *Türkçe sözlü hafif müzik* olarak adlandırılan bu şarkılar, müzik alanında aynı zamanda bir endüstrileşmeyi de beraberinde getirmiştir. TRT'nin hem radyo hem de televizyondan destek verdiği aranjmanlar, kentten kırsala, hemen her yerde sevilerek dinlenen parçalar olmuş, bu alandaki sanatçılar ülkedeki en tanınmış müzisyenler konumuna gelmiştir. Aranjmanlar genellikle apolitik içerikleriyle, herhangi bir sansüre uğramadıkları gibi, yalın ritimleriyle hem eğlence hem de dinlence müziği olarak toplumda yerlerini almışlardır. Başta plak şirketlerinin ve çeşitli eğlence kurumlarının bu popüler türün gücünü fark etmesi sonucu, müzik tam bir endüstri konumuna gelmiş ve sanatçılar da bu endüstrinin gerektirdiği biçimde deyim yerindeyse üretilmeye başlanmıştır. Artık ses ve müzik niteliği ikinci plana düşmüş, sanatçının görünüşü, hareketleri daha ön plana geçmiştir. Öyle ki Batı'daki orijinallerinden kolay kolay ayırt edilemeyen profiller afişlerde, sahnelerde hatta televizyonda boy göstermeye başlamıştır. Her şeye karşın aranjmanlar, Batılı bir müzik deneyimini tüm teknikleri ve çalgılarıyla birlikte ülkeye taşıdığından, farklı bir müzik birikiminin oluşmasına, dahası yaygınlaşmasına neden olmuşlardır. Bu döneme değin daha çok eğitimli kişilerin ya da çok özel koşullara sahip olanların icra ettikleri Batılı müzikler artık popüler niteliğinden dolayı sıradan insanların da çalıp söylemek istediği bir konuma erişmiştir.

[471] Bu ad, düzenleme anlamına gelen İngilizce *arrangement* sözcüğünün okunuşundan elde edilmiştir.

Dolayısıyla hiç müzik eğitimi almamış taşralı meraklılar, elektrikli gitar, bateri, org gibi çalgıları bulup buluşturup kullanır olmuştur. 1970'li yıllarda taşra salon düğünlerinde bile Batılı popüler çalgılardan oluşan gruplar görülebilmektedir.

Aranjmanlar, oluşturdukları *hafif müzik* deneyimiyle, bu türde yerli bestelerin yapılmasına öncülük etmişlerdir. Artık Batı'dan şarkı ithal etmeye gerek kalmamış, Türkiyeli birçok sanatçı, aranjmanların orijinallerini aratmayacak nitelikte şarkılar üretmeye başlamışlardır. Öyle ki daha önce şarkı ithalatçısı konumundaki yerli piyasa şarkı ihraç eder olmuştur. 1960'lı, 70'li yılların müzik listeleri incelendiğinde, bestesi hangi ülkeye ait olursa olsun, pek çok şarkının Türkiye de dâhil olmak üzere Kuzey Akdeniz ülkelerinde farklı sözlerle söylendiği görülebilir. Elde edilen bu deneyim, Türkçe Pop müziğin tüm popülist tavrına ve endüstriyel yapısına karşılık, varlığını günümüze değin sürdürebilmiş çok değerli sanatçılar ve şarkılar çıkarmıştır.

1960'lı yılların sonuna doğru aranjmanların apolitik, eğlenceli dünyasının yanında, karamsar, kaderci, bunalımlı tavırlarıyla bir başka tür daha yaygınlaşmaya başlamıştır ki bu yeni akım Türkiye'nin müzik kültürüne en büyük damgayı vuran tür olacaktır. THM ve KTM malzemelerini Arap tavrıyla birleştirmiş bu yeni senteze *arabesk* denecek ve kısa zamanda eşi görülmemiş bir kitleselliğe ulaşacaktır. 1950'li yıllardan sonra ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, toplumsal, siyasal koşulların ve değişen değerlerin müzik kültürüne doğal bir yansıması olan Arabesk, işsizlik, eğitimsizlik, yoksulluk gibi sosyoekonomik olgulardan beslenip varoşlardan hızla yayılmaya başlamıştır. Toplam gelirden hak ettiği payı alamamış, kendisine daha iyi yaşam koşulları sağlayamamış, eğitim ve sağlık olanaklarından yoksun büyük yığınlar, içinde bulundukları eşitsizlik ve adaletsizliklere başkaldırmak yerine, kaderci, karamsar bir yaklaşımla, onlara göre parlak, rahat ve bir o kadar haksız olan dünyanın kıyısında kendilerine bir eğreti yer edinmişler, burada oluşturdukları kültürü kolayca müziğe yansıtmışlardır. Arabesk başlangıçta eğlenceden çok uzak, kendisini ikinci sınıf hisseden suskun kitlelerin sesi oluvermiştir. Büyük kentlere bir bilinmezlik içinde gelen ve burada kendisine ancak varoşta yer bulan, yoksul, genellikle vasıfsız kitleler, yine kendi içlerinden çıkan müzisyenlerin bu yeni tavırlarını öyle içselleştirmişlerdir ki, arabesk yalnızca onların bastırılmış sesi değil aynı zamanda onlara dayatıldığını düşündükleri ve asla onlara ait olmayan şeylere karşı sadomazoşist bir intikam çığlığı olmuştur.

Arabeskin müzikal altyapısı, adını aldığı 1960'lı yıllardan çok daha eskiye gider. 1930'larla 1950'ler arasında Türkiye'de yaygın olarak gösterilen Mısır filmlerindeki müziklerin, Arap tavrını halk müziğine taşıdığı genel bir kabuldür. Tıpkı aranjmanlar gibi, 1960'ların

başlarında Mısır şarkılarına benzer Türkçe sözlü şarkıların yapıldığı da bir gerçektir. Ancak tüm bunlar arabeskin tek kaynağı olamaz. Özellikle Arap coğrafyasına yakın bölgelerin içinde bulundukları kültürel etkileşim, bu bölge insanının kentlere daha çok göç etmesi, dolayısıyla arabeskin toplumsal karşılığı olan kesimleri oluşturması da bu kaynağa eklenmelidir. Elbette Mısır'ın bu türün müzikal tekniğinde önemli bir payı vardır. Daha Osmanlı döneminde bu coğrafyanın müzikal etkileri görülebilmektedir. Batı Anadolu'da doğup Yunanistan'da yaşamını sürdüren *rebetiko*da bile bu etkiler açıkça görülür. Her şeye karşın arabesk 1950'lerden sonra bugünkü kimliğine kavuşmuş, değişen toplumsal yapıya göre biçimlenmiş, Türkiyeli bir müziktir.

1980'lerden sonra arabesk de bir endüstriyel müzik olmanın gerekleri doğrultusunda değişmeye başlamıştır. Temel karamsar yapısı sektörün gereklerince yeniden kurgulanmış, artık bu müzik de popüler kültür elemanlarıyla belirlenir olmuştur. Hem üreticileri hem dinleyicileri çeşitlenmiş, yoksul varoşlardaki arabesk, zenginlerin eğlence mekânlarına taşınmaya başlamış ancak bu değişim müziğin niteliğini artırmak şöyle dursun onu daha yozlaştırmıştır. Günümüzdeyse artık çıkış noktasından çok uzaktır. Bütün popüler türler endüstriyel gerekliliklerle yeniden düzenlenmekte ve hepsi neredeyse tek bir türe dönüşmektedir. Böyle olunca da günümüz Türk pop müziğinde, estetik, üstün müzikal teknikler, yetkin çalgı icraları, politik söylemler, düşünsel derinlik gibi değerler ne yazık ki aranamaz olmuştur.

Cumhuriyet Dönemi müzik kültürü için yukarıda değinilen toplumsal karşılığı bulunan değişim ve gelişmelerin yanında sözü edilmesi gereken bir başka unsur da müzik kültürünü derinden etkileyen, müzik teknolojileridir. Elbette bu durum yalnız Türkiye için geçerli olan bir durum değildir ancak Türkiye'de bu etkiler Cumhuriyet Dönemi ile belirginleştiğinden dönem özelliği olarak ele alınmaktadır. Gramofon ve plağın yaygınlaşması, müzik dünyasına radyo ve televizyonun dâhil olması, kayıt teknolojilerinin gelişmesi gibi olguların her biri müzik kültürüne ayrı ayrı etkiler yapmıştır. Bu teknolojiler her şeyden önce müziğin önemli ölçüde yaygınlaşmasını sağlamışlardır. 1930'lu yıllardan itibaren öncelikle zengin kesimler arasında yayılan taş plaklar, giderek yerini kaset, cd ve mp3 teknolojilerine bırakmış, bu yolla müzik her kesimin kolayca ulaşabildiği bir noktaya taşınmıştır. Ancak bu yaygınlaşma müziğin her türünde aynı oranda olmayıp, belli türlerde yoğunlaşmış; basit müziklerin kolay ulaşılabilir olması onları daha da popüler hale getirmiş, eserlerin içinden geçtiği çeşitli denetim evrelerinin bu yolla devre dışı kalması belli bir özgürlük ortamına karşın niteliksizliğin de kaynaklarında biri olmuştur. Ayrıca bu teknolojiler piyasa ekonomisi içinde önemli birer ticari ürün olduğundan müziğin

piyasalaştırılmasını da beraberinde getirmiştir. Bunun sonucunda yukarıda değinildiği gibi, müzik endüstriyel bir ürün olarak, sanatsal, estetik, felsefi kaygıların çok dışında biçimlenir hale gelmiştir. Artık müziğin yayımlanması kârlılığıyla ölçülür olmuş, dahası kâr getirecek türden müzikler özendirilmiştir. Dolayısıyla müzikte nitelik değil temel ölçüt popülizmdir artık. Bu piyasalaşma müziğin sanatçı boyutuna da etki etmiş ve sanatçılar da müzikal değerleriyle değil piyasa değerleriyle ölçülür olmuş, dahası piyasaya uygun sanatçılar yaratılmıştır.

Bu durumun, müziğin yaşayabilen türlerinde temel teknik özelliklere de etki ettiği saptanabilir. Piyasaya uymadığı için yatırım yapılmayan türler bir yana, bazı KTM ve THM eserlerinin kayıtları, süre kaygısıyla parçaların kısaltılmasıyla yapılmış ya da özgün hallerinin dışına çıkarılarak gerçekleştirilmiştir. Üstelik kayıt teknolojileri GTM gibi, sanatçının gönül gücünü katarak icra ettiği türlerde bu olanağı da ortadan kaldırmış, canlı icraların müzik üzerinde yarattığı renk kaybolmuştur.

Günümüzde bu teknolojilerin, sözü edilen zararları yanında, giderek ucuzlamaları dolayısıyla başka olumlu sonuçlar doğurduğu da belirtilmelidir. Piyasa değeri olmadığı düşünülen, popüler türlerin dışındaki sanatsal değeri yüksek, özel müziklerin kaydedilerek kolayca ulaşılabilir hale gelmeleri bu etkilerden biridir. Ayrıca amatör müzisyenlerin, kendi olanaklarıyla, çok ucuza gerçekleştirdikleri kayıt ve kompozisyon denemeleri de bu faydalar arsında sayılmalıdır.

Cumhuriyet Dönemi müzik kültürü üzerine yapılan bu değinmeler, Türkiye genelindeki gelişmeler olmakla birlikte, Antalya'nın yerel müzik kültürünün de temel çerçevesidir. Elbette coğrafyanın müzik üzerinde ayırıcı etkileri bulunmaktadır ancak ele alınan dönemde teknolojinin, iletişim ve ulaşım olanaklarının giderek gelişmesi, bu etkileri azaltmış, Cumhuriyet'in politikalarının ve değerlerinin yerelde de etkili olması, Antalya yerel müzik kültürünün ülke geneline paralel bir seyir izlemesini sağlamıştır. Cumhuriyet'in müzik politikaları gereği, değişen toplumsal yapı ve ekonomik ilişkiler sonucu ülke genelinde görülen tüm değişimlerin izleri yerelde de aynı oranda görülebilmektedir. Bu kapsamda, müzik eğitimindeki gelişmeler, Batı müziğinin konumu, bazı müzik türlerinin popülerleşmesi ya da gerilemesi, dış etkiler, arabeskin yayılışı vb. pek çok olgu, yukarıda değinildiği biçimde Antalya yerelinde de görülebilir. Tüm bu gelişmeleri daha somut olarak izleyebilmek ve yerel müzik kültürünün genel özelliklerini ortaya koyabilmek adına, müziği var eden temel elemanlar olan mekânların, çalgıların ve sanatçıların Antalya'daki varlıkları ayrı ayrı ele alınacaktır.

2.1.3.2. Cumhuriyet Döneminde Antalya'da Müziğin Mekânları, Sanatçıları, Çalgıları

Müzik teknolojilerinin ve kayıt olanaklarının gelişmesine karşılık, bir bölgedeki yerel müzik kültürünün tüm yönleriyle saptanabilmesi zor bir iştir. Çünkü müzik küçücük bir zaman diliminde icra edilen, kaydı değilse de yarattığı keyfi, duygusu ve düşüncesi kısa sürede kaybolan bir edimdir ve bu özelliğiyle diğer sanatlar içerisinde en çok tekrarlanma hevesi yaratan sanat olarak yerini alır. Dolayısıyla bir yörenin, üretmiş olduğu halk müziklerinin söz ve ezgileri, çıkardığı sanatçılar ve bunların eserleri ile kayıtları dışında müzik kültürünün o yöredeki varlık düzey ve niteliğini, izlerini, etkilerini en iyi, o yöredeki müziğin var olduğu mekânları ortaya koyabilir. Mekân, yalnızca belli sınırlarla çevrilmiş bir alan olarak değil en genel anlamıyla *uzam*ın kendisi, aynı zamanda tüm parçaları biçiminde değerlendirilmiştir. Böylelikle müzik mekânı bir konser salonu olabildiği gibi, bir bankta kulaklıktan müzik dinleyen herhangi birinin içine daldığı özel duygusal alan da olabilecektir.

a. Mekânlar

Evler: Anadolu'da, Osmanlı Dönemi'nde olduğu gibi Cumhuriyet Dönemi'nde de konut bütün mahremiyetine karşın aynı zamanda belli sınırlarla çevrili bir sosyal alandır. Özellikle kadınların toplumsal konumu dolayısıyla evler onlar için vazgeçilmez sohbet ve eğlence yeri olmuştur. Yatılı misafirlikler bir yana, gündelik yaşam içerisinde kadınlar komşu ve akrabalara değişik nedenlerle ziyaretler gerçekleştirir, bu ziyaretlerin bir kısmında da müzikli eğlenceler düzenlerlerdi. Genellikle gündüz düzenlenen bu toplantılarda yine kadın müzisyenler yer almasına karşılık nadiren erkek müzisyenler de bulunabilirdi. Cumhuriyet ile birlikte kadının toplumda değişen yeri, kamusal alanların kadına daha fazla açılması bu ve benzeri eğlenceleri yavaş yavaş ortadan kaldırmıştır. Konutun bir müzikli eğlence yeri olarak kullanılması Osmanlı Dönemi'nde olduğu gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında da yalnızca kadınlara özgü bir gelenek değildir. Yukarıda da değinildiği üzere kimi evler, özel saz heyetlerinin ücret karşılığı çağrılarak müzik icra ettikleri, yenilen içilen birer eğlence mekânı olarak da kullanılmıştır[472]. Üstelik bu eğlenceler yalnız ev sahibinin katılımıyla gerçekleşmemiş, çeşitli davetliler eşliğinde düzenlenmiştir. Gerek davetlilerle birlikte, gerekse ev sakinlerinin kendi kendilerine düzenlediği ev içi müzikli eğlenceler Anadolu Türk kültüründe önemli bir yer tutar. Müslüman yaşam biçiminin yarattığı kapalı toplum yapısı ve kadının kamusal alanlardaki yarı yasaklı konumu böylesi bir geleneğin ortaya çıkışını sağlayan nedenler arasında sayılabilir. Ancak bu nedenlere

[472] bk. Dayar, 2015.

Anadolu insanının müzikli eğlencelere olan düşkünlüğünü ve bu eğlencelerin en rahat ve ucuz biçimde evde düzenlenebildiği gerçeğini de eklemek gerekir.

Antalya kültüründe Anadolu'nun başka bölgelerinde yaşamakta olan *sıra eğlenceleri*nin varlığı da bilinmektedir. Özellikle esnafların kendi aralarında düzenli olarak ev toplantıları düzenledikleri ve buralarda çeşitli sohbetlerin yapıldığı, seyirlik oyunların oynandığı ve bolca müzikli eğlencenin (Lev. 36b, 37a) yer aldığı görülür[473]. Kökleri ahi geleneklerine dayanan bu eğlenceler 1970'li yıllara değin Antalya'da varlığını korumuştur[474].

Bunların yanında evler hemen her yerde olduğu gibi Antalya'da da ev sakinlerinden birinin müzisyen olması durumunda müziğin temel çalışma ve icra alanı olarak kullanılmışlardır. Bu durum günümüzün tüm olanaklarına karşılık devam etmektedir. Konut içi müzik kent merkezinde daha çok KTM ve bunun sonraki türevleri olmakla birlikte kırsalda doğal olarak THM'dir. Evlerde müziğin varlığı yalnızca canlı icralara da bağlı değildir. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren müzik teknolojileri, plaklarla birlikte yavaş yavaş evlere girmeye başlamıştır. Daha 1920'li yıllarda Antalya'da plak satan dükkânların varlığı bilinmektedir[475]. Başlangıçta plak ve gramofonlar eğlence mekânları ve seçkin evlerde bulunsalar da zamanla teknolojilerinin ucuzlamasıyla yaygınlaşmışlardır.

Eve müziği taşıyan bir diğer teknoloji de radyodur. Her ne kadar plak gibi kontrolü ev sahibine ait olmasa da radyo gramofona göre daha ucuz bir teknoloji olarak kısa sürede yaygınlaşmıştır. Televizyonun evlere girmesiyle de müzik sanatsal bir eğlence aracı olmanın ötesinde, endüstriyel bir ürün olarak en mahrem mekânda da yerini almış bulunmaktadır. Tüm bu teknolojik araçlar ve değişen toplumsal yapı, bir gelenek haline dönüşmüş evdeki canlı müzik icralarını ve bu yolla düzenlenen eğlenceleri büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır.

Sokaklar: Osmanlı Dönemi'nden beri Anadolu'da, herkese açık görünüşüne karşılık sokaklar belli ölçüde mahremiyeti olan mekânlardır. Kamusal bir alan olmasına karşılık kıyısına dizilmiş evlerin ve içinde bulunduğu mahallenin kimliğine uygun bir mahremiyete sahip olan sokaklardaki davranış biçimleri bu kapalı kültürel tutumla biçimlenmiştir. Mahalleli onu bir geçiş alanı olarak değil komşusu ile ortak kullandığı bir dış avlu gibi görmüştür. Her ne kadar bu yapıya aykırı gibi görünse de sokakta yine aynı yapının içinden doğmuş kapalı bir toplum için beklenmedik kimi davranış biçimleri gelişmiştir. Kadınların kapı önü oturmaları, sokağı

[473] Çimrin, 2006: 359.
[474] Çimrin, 2006: 364.
[475] bk. Dayar, 2011.

enlemesine kesen çamaşır ipleri, yere serilmiş sofra bezleri üzerinde görülen mutfak işleri, küçük masa ya da sehpalarda dönen sohbetler, içilen çeşitli içecekler… Bunlardan bir tanesi de aslında evin içinde ya da avlusunda gerçekleşmesi beklenen kişisel eğlencelerdir ki bunlar hemen her zaman müziği de içerirler. Kına geceleri, nişan ve düğün eğlenceleri, asker, sünnet, bayram yemekleri gibi müzikli eğlencelerin mekânı geleneksel kültür içinde çoğu kez sokaklar olmuştur. Anadolu insanı bu eğlence ya da törenleri, komşusuyla paylaşmasına karşılık yabancılardan tecrit edilmiş mahrem bir bölge algısıyla sokakta gerçekleştirmiştir. Bugün büyük kentlerde bile, nüfus hareketliliği az olan kimi eski mahallelerde bu tutum görülebilmektedir. Sokağın bu yapısını aşmış gibi görünen unsurlardan biri ramazan davulcuları gibi görünse de onlar da bu tutumun izin verdiği ölçüde ve bölgede varlıklarını sürdürebilmişlerdir. 1980'lerdeki toplumsal dönüşümden önce ya da bu dönüşümü geciktirmiş bölgelerde ramazan davulcuları ve bunların fenercileri de mahallenin onayını almış kişiler olmak zorundaydılar. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Antalya'da da Osmanlı toplumsal yapısının tutum ve reflekslerini sürdüren kent halkı, sokak kültürü bakımından ortaya konan davranış biçimine uygun hareket etmiştir. Ancak 1980'li yıllardan itibaren yaşanan küresel dönüşümler ve kentin özgün koşullarının yarattığı şiddetli değişimler bu tutumları tümden ortadan kaldırmıştır.

Bugün varlığını simgesel sayabileceğimiz ramazan davulculuğu, 1980'li yıllara değin özel bir sokak kültürü olarak Antalya'da da var olmuştur[476]. Günümüzde yalnızca gürültü yapma amacı taşıyan davulcuların aksine –ki birçoğu davulu yalnız ramazan ayında eline almıştır- 1980'lerden önceki davulcular her şeyden önce müzisyendirler. Birçok bölgede olduğu gibi ramazan davulculuğu Antalya'da da bir geleneğe sahip olup yalnız ritim yapmaktan ibaret değildir. Davulcu önünde çaldığı evin sahibine uygun maniler söyler[477], aldığı bahşişe ya da karşılaştığı tutuma uygun bu sözleri değiştirebilirdi[478]. Elbette bunu için ev sahibini ve sakinlerini tanıması gerekir ki bu da yukarıda sözünü ettiğimiz sokak mahremiyetinin seçiciliğiyle olanaklı kılınabilirdi. Bayram sabahında davulculara eşlik eden zurnacılar[479] da o dönemde sokağa bir şenlik havası getirmişlerdir. Bu kültürün en canlı olduğu dönemlerde kimi davulcular ünlenmiş, mahalle aidiyetlerini aşmışlardır. Bunlar arasında kentte davulculukları kadar görüntü ve tavırlarıyla da iz bırakmış Beysi Mehmet ve Bitirim Hasan en ünlüleridir[480].

[476] bk. Çimrin, 2006: 385.
[477] Çimrin, 2006: 385.
[478] Çimrin, 2006: 386.
[479] Çimrin, 2006: 385.
[480] Çimrin, 2006: 385.

Şenlikler: Geleneksel halk kültürü içinde, günümüze doğru gelindikçe kimi tümden yok olmuş, kimi de değişerek yeni içeriğiyle varlığını sürdürebilmiş pek çok şenlik, tören gibi toplu etkinlik görürüz. Bunlardan en yaygın olanı kuşkusuz evlilikle ilgili olanlardır. Antalya yöresinde de Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi evlilikler bir dizi toplu etkinlikle gerçekleştirilir. Kız görme, kız isteme, söz, nişan, kına, gelin alma, gelin uğurlama, düğün bunlardan önemli olanlarıdır ve hemen hepsinde belli ölçülerde müzik vardır. Ancak kına, nişan, düğün gibi törenler halk kültüründe tümüyle müziğe bağlı, müziksiz gerçekleştirilemeyen etkinliklerdir. Bu törenler yalnız halk kültüründe değil, günümüzde de bazı istisnalar dışında neredeyse tüm kesimlerde müzik eşliğinde gerçekleştirilirler. Ancak halk kültürü içinde, gelin alma, uğurlama, kına ve düğün gibi etkinlikler, olayın içeriğine göre özel bir repertuvar oluşturmuşlardır. Günümüz Antalya'sında düğünler, sahiplerinin aidiyetlerine göre çok değişik müziklerle yapılmaktadır. THM'nin önemli bir yer tuttuğu bu törenler artık bu müziğin yalnız yöresel örnekleriyle değil, popüler bütün türlerinin eşliğinde gerçekleştirilir. Ayrıca KTM, Türkçe pop, arabesk, Batı müziklerinin pek çok türü bu törenlerde tercihe göre yerini almıştır.

Çoğu kez eğlence kısmı bir evlilik töreninden ayırt edilemeyen sünnet törenleri de, müzikle olan ilişkisi bakımından düğünlerle aynıdır. Halk kültürünün derinliklerinden gelen bu gelenek günümüzde de çeşitlenen içerikleriyle varlığını sürdürmektedir.

Antalya yöresinin geleneksel kültüründe, Yörük-Türkmen geleneklerinin bir parçası olarak yayla göçlerinin de önemli bir yeri vardır. Bir şenlik havasında gerçekleştirilen bu göçler, başından sonuna değin belli ölçülerde de olsa müzik içerirler. Günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş alışkanlıklardan biri olmasına karşılık yayla göçleri, Cumhuriyet Dönemi'nde de uzun yıllar yöre insanın yaşamında yer bulmuştur.

Hıdırellez, Nevruz gibi doğayla ilgili etkinlikler, Antik Çağ'dan köklenerek, zaman içinde Anadolu halklarının tümünde yer bulmuş ve Cumhuriyet Dönemi halk kültüründe de varlığını sürdürmüştür. Bu kutlamalar halk arasında bir eğlenceye dönüşmüş ve eğlencenin vazgeçilmezi olan müzik eşliğinde gerçekleştirilmiştir. Bunların yanında dinsel bayramlarda yapılan eğlenceler, asker uğurlamaları, gece toplantıları vb. etkinlikler de halk kültüründe müzik ortamları olarak sayılabilir.

Halk kültürünün içindeki müzikli şenliklerden biri de deve güreşleridir. Anadolu'ya geldikten sonra da konar-göçer yaşam biçimini sürdüren Yörükler, burada devecilik gibi birçok farklı alışkanlık da edinmişlerdir. Genellikle göç için kullanılan develer, kimi zaman da

güreştirilmişlerdir[481]. Deve güreşleri temelde eğlence amaçlı da olsa zamanla deve sahibine önemli bir saygınlık kazandıran aynı zamanda da gelir getiren bir etkinliğe dönüşmüştür. Günümüzde bu eski gelenek Kumluca ve Aksu ilçesinde düzenlenen güreşlerle canlı tutulmaktadır. Deve güreşleri, geniş katılımlı, bolca yenilip içilen, birçok ürünün satıldığı tam bir şenlik havasında geçer. Bu şenliklerin temel çalgısı da davul zurnadır. Genellikle birden fazla zurnanın aynı anda çalındığı deve güreşlerindeki müzik, halk müziği içinde özel bir yere sahip olup, oldukça da etkileyicidir. Her iki çalgının yüksek sesi kalabalık arasında rahatlıkla duyulabilir ve topluluk üzerinde coşku uyandırarak şenlik atmosferini tamamlar. Günümüzde yalnız halk müziği değil birçok popüler ezgi, davul ve zurna ile bu ikilinin üslubunda seslendirilmektedir. En az iki zurnanın bulunduğu bu küçük orkestra, biraz da zurnanın uzun süreli çalınma zorluğundan kaynaklı ilginç bir yöntem geliştirmiştir ki bu yöntem halk müziği içinde çok dikkat çekicidir. Aslında iki zurna, hem ses gürlüğü hem de nöbetleşe çalma amaçlı bir araya getirilmiş, ancak bu birliktelikten yeni bir tarz doğmuştur. Birinci zurna ana ezgiyi çalarken ikinci zurna karar sesinde sürekli dem tutar ve roller zurnalar arsında değiştirilerek ezgi sürdürülür. Kimi zaman da ana ezgi *kanon* tekniğiyle ikinci zurnacı tarafından tekrarlanır, bazen de zurnalar makam ve karar sesine bağlı kalarak ana ezginin doğaçlama çeşitlemeleriyle birbirlerine karşılık verir. Üstelik bir parçada bu uygulamaların yalnızca biri kullanılabildiği gibi hepsi aynı parça içinde de yer alabilir. Dolayısıyla bu müzik dinleyene, çalınan ezginin adeta bir orkestra için düzenlendiği duygusunu verir. Başka bir deyişle bu müzik, temel yapısı tek sesli olan THM içinde çok sesli birtakım uygulamalar ortaya koyar. Tümüyle geleneksel bir buluş olan bu özellik THM içindeki çok sesli ögelerden yalnızca biri olup, Anadolu'nun kökleri çok eskilere giden kayıp müziklerinden izler taşır. KTM'nin genel karakteriyle, THM'nin de bazı özellikleriyle bir oda müziği oluşu, zaman içinde müziğin açık alanlardaki ve gürültülü ortamlardaki varlığının çeşitli gerekliliklerle Anadolu'da giderek kapalı alanlara, bireysel icralara kaymasının bir sonucu olduğu düşünülürse, kaybolan bu izlerin müziğin evrimindeki yeri daha iyi anlaşılacaktır.

Deve güreşlerinin bir benzeri de yağlı güreşlerdir ki tek fark oyunların kahramanlarındadır. Yağlı kısmı Yörük kültürüne sonradan girmiş olsa da göçebe toplumların benzer oyunlarıyla birleştirilip kolaylıkla benimsenmiş bu oyunlar, Anadolu'nun en eski

[481] bk. Ak, 2012: 338.

geleneklerinden olup, Pamphylia sikkelerindeki betimlemeleriyle[482], Antalya yöresindeki geçmişlerini de sağlam bir biçimde ortaya koyarlar. Yağlı güreşler de her yönüyle olduğu gibi müzikleriyle de hemen hemen deve güreşleriyle aynı niteliğe sahiptirler. Bölgede Cumhuriyet Dönemi'nde de varlığını sürdürmüş yağlı güreşlerin bugün, Elmalı, Finike, Feslikan Yaylası gibi yerlerde sevilerek düzenlendiği görülebilir.

Yağlı olsun olmasın güreş sporunun bölgedeki varlığı ve ele alınma biçimi, doğurduğu ilginç sonuçlar dolayısıyla değinilmeye değerdir. Atatürk'ün Antalya ziyareti sırasında, Aspendos Antik Tiyatrosu'nun onarılarak kullanılması gerekliliğine ilişkin sözlerinin ardından yapılan çalışmalardan sonra, 1932 yılından itibaren burada güreş yarışmaları düzenlenmeye başlanmış, başta Halkevi ve okullar olmak üzere pek çok kamu kurumu bu yarışmalardan gelir elde etmiştir. Bu güreşlere burada değinmeyi gerektirecek daha önemli nokta ise, Aspendos oyunlarının giderek çeşitlenmesi ve güreş yanında tiyatro ve müziğin de başlı başına bu oyunlarda yer almasıdır. 1950 yılında halkın büyük ilgi gösterdiği güreş yarışmaları, içerdiği konserler ve tiyatro gösterileriyle festival kimliği kazanmış ve önemli bir etkinliğe dönüşmüştür. 1953 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı öğrencilerinin Aspendos'ta sergiledikleri tiyatro oyunu bu etkinliklere bambaşka bir boyut kazandırmış[483], 1956 yılında etkinlikler resmen "Antalya Belkıs Tiyatro ve Müzik Festivali" adı altında birleştirilmiştir[484]. Üstelik festival, Antalya kent merkezine, Side, Perge ve Alanya'ya da çeşitli etkinliklerle yayılmış, her geçen gün çeşitlenerek sürdürülmüştür. Bu etkinlikler 1964 yılına gelindiğinde içine sinemayı da alarak Antalya Altın Portakal Film Festivali'ni doğurmuştur.

Düğünler ve festivaller dışında genellikle kırsal bölge kültürüne ilişkin bu şenliklerin yanında, müziğe mekân olmuş kent şenlikleri de vardır. Ancak özellikle 19. yy.da izlerine sıkça rastladığımız Hristiyan bayramları, Cumhuriyet Dönemi'nde, Anadolu genelinde olduğu gibi artık Antalya'da da tümüyle yok olmuştur. Kent merkezlerinde tüm dinsel ve etnik grupların en azından eğlence kısmına büyük ölçüde katıldığı ve Anadolu'nun batı ve orta kesimlerinde olduğu gibi yerelde de gelenekselleşmiş Paskalya, Aya Yorgi Yortusu gibi şenlikler 1924 Büyük Mübadelesi ile sonsuza değin kaybolmuştur. Cumhuriyet'in getirdiği etnik ve dinsel açıdan *kısmen* homojen toplum yapısı, Antalya'nın da içinde bulunduğu kentlerde kendi ideolojisi ve toplumsal kurgusu doğrultusunda yeni şenliklerin ortaya çıkmasına de neden olmuştur. Bunlar

[482] Özellikle Antik Aspendos sikkeleri üzerinde sıklıkla yağlı güreşçilerin betimlendiği görülür. Bu sikkelerin en güzel örneklerinden biri Antalya Arkeoloji Müzesindeki İÖ 4. yy.a ait Aspendos gümüş stateridir (Müze Kayıt No: 801).
[483] bk. Çimrin, 2006: 11.
[484] Çimrin, 2006: 13.

elbette ki başlangıçta devletin himayesinde gerçekleşmiş ve Cumhuriyet'in hedefleri doğrultusunda Batı Müziği ve THM odaklı etkinlikler olmuştur. İlk yıllardan itibaren büyük bir coşkuyla kutlanan ulusal bayramlar bu etkinliklerin önde gelenleri arasındadır. Ancak bu bayramlardaki müzik, daha çok bando takımları aracılığıyla yapılan, eğlencenin ötesinde askeri nitelikli, dikkat çekici ve gösteri amaçlı bir müziktir. Zamanla bayram gecelerinde ve ana temaya bağlı bazı küçük etkinliklerde birtakım konserler de düzenlenmiş, halkın bu konserler aracılığıyla müzik beğenisinin değiştirilmesine gayret ediliştir. Dahası, her türden resmi etkinlik Cumhuriyet'in müzik anlayışının halka öğretileceği birer fırsat olarak görülmüş ve çeşitli müzikal eylemler buralara yerleştirilmeye çalışılmıştır. Resmi bayramlar ve etkinlikler arasında müziğin sanatsal yönünün en çok öne çıktığı ve Cumhuriyet'in ideolojik gereksinimleriyle en iyi örtüştüğü etkinlikler Cumhuriyet balolarıdır. Antalya Halkevi bünyesinde ilki 1933 yılında gerçekleştirilen[485] bu balolar, Batı toplumlarının ulusal, kültürel kimliklerinin konsantre edildiği şenlikleri gibi, Cumhuriyet'in oluşturmaya çalıştığı yeni birey tipinin eğlence anlayışını, görünüşünü, davranış biçimlerini simgeleyen şenlikler olma hedefindedirler. Bu hedefe ulaşma bakımından -kent merkezlerinde de olsa- başarı sağlayan bu etkinlikler aynı başarıyı söz konusu profili yaygınlaştırma konusunda sağlayamamıştır. Halkevi bünyesinde gerçekleştirilen balolar, yeni kentli elitlerin oluşmasına yardımcı olmuş, kurumun diğer alanlardaki başarılarının yaygınlığına erişememiştir. Antalya Cumhuriyet Baloları her şeye karşın 1930'lu ve 40'lı yıllarda, kent merkezinde, daha çok eğitimli ya da ekonomik açıdan rahat kesimlerden kadın ve erkeklerin modern giysileri ve tavırlarıyla katıldıkları, Batı Müziği eşliğinde eğlendikleri önemli şenlikler olmuştur. Yerel müzik kültürü içinde bir Cumhuriyet geleneği olarak söz edebileceğimiz balolar yalnızca müzikli, danslı eğlenceler değil aynı zamanda defilelerin, çekilişlerin yer aldığı, çeşitli sanatsal, kültürel, yazılı eserlerin satıldığı etkinlikler olarak da öne çıkmaktadırlar. Kentte tıp, hukuk, eğitim gibi çeşitli meslek alanlarından kimselerle, neredeyse bütün sivil toplum kuruluşlarının organizasyonunu üstlendiği bir balo bulunmaktadır[486]. Dolayısıyla bu balolar Cumhuriyet ideolojisinin benimsenmesi ve kültürel organizasyonu bakımından da yerelde önemli bir yere sahiptirler ki bu konumları onların hem Cumhuriyet'in her yönüyle benimsenmesi adına gösterilen çabalara birer örnek oluşturmalarından hem de var olabilmeleri ve katılımcılarıyla bu yeni yaşam biçiminin benimsendiğini göstermelerinden ileri gelir.

[485] Çimrin, 2007: 364.

[486] Gönüllü, özellikle 1950'lerde Antalya'da okullardan meslek odalarına kadar kentteki bütün kurum ve kuruluşların, yerel yönetimlerin desteklerini alarak düzenledikleri balolara örnek verir. bk. Gönüllü, 2010: 239.

1933 – 1956 yılları arasında kentin en dikkat çekici eğlencelerinden olan Cumhuriyet baloları ülkenin 1950'li yıllarda geçirdiği değişime paralel olarak giderek önemini kaybetmiş ve ortadan kalkmıştır. Bunun yerini daha resmi nitelikli ve halktan kopuk resepsiyonlar almıştır. Ancak 2000'li yıllarda daha sivil karakterli müzikal etkinliklerin pek çok ulusal bayramda olduğu gibi Cumhuriyet bayramlarında da kentte yer almaya başladıkları görülür. Genellikle belediyelerin desteğiyle gerçekleşen çeşitli konserler –ki bunlar genellikle popüler müzik konserleridir- günümüz Antalya'sının müzik kültürü içinde, halkın katılımı bakımından önemli bir yer tutmaktadır. Yalnız kent merkezinde değil birçok ilçe merkezinde de düzenlenen bu konserlere ülkenin en popüler müzisyenleri ve grupları yanında kimi dünyaca ünlü sanatçılar da katılmaktadır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzikli şenliklerin biri de 23 Nisan Çocuk Haftası kutlamalarıdır. 1929 yılından başlayarak Antalya Himaye-i Etfal Cemiyeti öncülüğünde düzenlenen[487] bir dizi etkinliğin önemli bir kısmını müzik ve dans oluşturmaktaydı. Kutlamaların ilk günü açılışın ardından Antalya Halkevi'nde bir çocuk balosu düzenlenir ve çocukların öğretmenlerin gözetiminde Halkevi bandosu eşliğinde eğlenmeleri sağlanırdı[488]. Bu eğlencede yöresel halkoyunları yanında Batı dansları da özendirilerek Cumhuriyet'in birey profilinin geliştirilmesine katkı sağlanmaya çalışıldığı da görülür ki bu çaba eğlence ve kutlamaların temel kaygılarındandır[489]. Yine kutlamalar kapsamında yalnız çocuklara yönelik, onların beğenebileceği bir repertuvara sahip, öğretmen ve lise öğrencilerinin icra ettikleri bir konser düzenlenir, kimi çocukların da çeşitli biçimlerde bu konsere katılımları gerçekleştirilirdi[490]. Bu yolla çocukların toplumsallaşması sağlanır, müzik beğenileri geliştirilirdi. Günümüzde hemen bütün okulların düzenlediği ve öğrencilerin katılımıyla gerçekleştirilen benzer etkinlikler bulunmakta ancak bu etkinlikler sözü edilen etkinliklerin nitelik bakımından çok gerisinde bulunmaktadır. Günümüz etkinlikleri en değersiz popüler müzikleri ve bunların ait olduğu düzeysizlikleri hiçbir sanatsal ve estetik değer gözetmeksizin ele almakta, müzikal beğeniyi yükseltmek, küçük bir sanatsal eğitim gerçekleştirmek şöyle dursun, değersizliği ve yozluğu

[487] Çimrin, 2007: 526.
[488] Çimrin, 2007: 526.
[489] Bu ve benzeri etkinlikler yalnızca müzik bakımından değil, giyim kuşam, davranış biçimi, hitabet, toplumsal ilişkiler, kadın erkek ilişkileri vb. açılardan her yaş grubu için aynı zamanda eğitim etkinlikleri olmuştur. Halkevi çocuk etkinliklerinde erkek çocukların dans ettikleri kız arkadaşlarına yiyecek içecek servisi yapmaları, çocukların kutlamalar kapsamında düzenlenen konserlere ellerindeki biletlerle tek başlarına girmeleri ele alınırsa, bu etkinliklerin Cumhuriyet'in yeni toplum kurgusunu oluşturmada ne denli özel bir yer tuttuğu açıkça görülebilir. bk. Çimrin, 2007: 526.
[490] Çimrin, 2007: 526.

meşrulaştırarak yaygınlaştırmaktadır. Öyle ki içinde müzik, şiir, dans gibi kendine özgü zorlukları ve değerleri bulunan birçok sanatın bulunduğu bu etkinlikler, söz konusu sanatları öğrenciye yozlaşmanın ve düzeysizliğin doğal araçları olarak gösterecek boyuta gelmiştir.

1930'lu yılların en coşkulu çocuk şenliklerinden biri de "Çiçek Bayramı"dır. 23 Nisan çocuk haftası kutlamaları çerçevesinde, Pazar günü düzenlenen bu şenlikte çocuklar çiçeklerle süslü araçlarla kent sokaklarında dolaştırılır ve stadyumda toplanarak, Halkevi bandosu eşliğinde eğlendirilirdi[491]. Kent halkının hem gezi hem de eğlence kısmına büyük ilgi gösterdiği bu şenlik akşama doğru yine çocuklara yönelik düzenlenen ve bol yiyecek içeceğin bulunduğu kır balosu ile sonlanırdı[492].

Antalya, ülke genelinde yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlere ek olarak kendine özgü birtakım özel değişimler de geçirmeye başlamıştır Cumhuriyet Dönemi'nde. Bunların başında da 1960'lı yıllardan başlayarak günümüze doğru artarak süregelen turizm etkinlikleri gelir. Bu kapsamda kent ve çevresinde önemli tesisler kurulmuş, kent hızla göç almış, ekonomik bakımdan büyümüş, toplumsal yapı ölçülemez biçimde çeşitlenmiştir. Doğal olarak tüm bu değişimlerin müzik kültürüne ve mekânlarına önemli etkileri olmuştur. Bugün kentte, aşağıda başlıcalarına yer verilmiş olan çok sayıda müzik şenliği bulunmaktadır. Ancak 1960'lı yıllardan itibaren başlı başına müzik etkinliği olmasa da, önemli ölçüde müzik barındıran pek çok etkinlik kentte yerini almaya başlamıştır. Antalya'nın uluslararası prestijli etkinliklerinden biri olan ve 1964 yılından beri kesintisiz olarak sürdürülen Altın Portakal Film Festivali bunlardan yalnızca biridir. Festival yukarıda da değinildiği üzere bir dizi müzikal, tiyatral ve sportif etkinliğin sonucunda oluşmuştur ve önemli ölçüde müzikal unsur barındırmaktadır. Öncül etkinlikler bir yana Festival'in korteji, her ne kadar günümüzde canlılığını yitirmiş olsa da, bando ve diğer müzisyenlerin katılımıyla tam bir karnaval havası yaratmıştır. Uzun yıllar bu kortej Antalya sokaklarını şenlendiren en önemli müzikli etkinliklerden biri olmuştur.

Festival'in Antalya müzik kültürüne kattıklarından biri de "Antalya'ya Koş" adlı şarkıdır. 1974 yılında Ali Kocatepe tarafından bestelenen şarkı Türkiye'nin ilk festival şarkısı olup 1970'li yıllarda Ali ve Aysun Kocatepe'yle birlikte Esmeray, İlhan İrem, Seyyal Taner, Ertan Anapa, Funda Anapa ve Gökben gibi ünlü şarkıcılar tarafından seslendirilmişti.

2015 yılında adı Uluslararası Antalya Film Festivali olarak değiştirilen Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Antalya müzik kültürüne yukarıda sözü edilen

[491] Çimrin, 2007: 527.
[492] Çimrin, 2007: 527.

katkılarının yanında bir diğer katkısı da "Akdeniz Müzik Yarışması" adlı yarışmadır. Akdeniz ülkelerinin katılımıyla Festival bünyesinde gerçekleştirilen yarışma ne yazık ki 1985-1988 yılları arasında yalnızca dört yıl sürdürülebilmiş[493] ve tarihe karışmıştır.

Turizmin gelişmesi ve kentin hızla büyümesi sonucunda özellikle 1990'lı yıllardan sonra, kent markasını güçlendirmek ve kültürel, sanatsal boşluğu doldurabilmek adına kentte pek çok müzik şenliği düzenlenmeye başlanmış, bunların bazıları uluslararası niteliğe kavuşmuştur. Bunlardan önemli olanları aşağıda sergiler bölümünde ele alınacaktır. Günümüzde düzenli müzik şenlikleri, müzikli diğer şenlikler, her türden konserler ve küçük ölçekli müzikal etkinliklerle Antalya bir müzik kenti olma yolunda ilerlemektedir.

İş Ortamları: Anadolu'nun birçok yöresinde, neredeyse tümden kaybolmuş müzik için bir başka özel alan da gündelik işlerdir. Çoğu bölgede *imece* olarak adlandırılan, bir kişiye ait olsa da halkın ortaklaşa üstesinden geldiği işlerde, düğünler gibi, olayın niteliğine uygun türküler söylemek, işin zorluğuyla başa çıkmanın eğlenceli bir yolu olarak halk kültürüne yerleşmiştir. İmecenin küçüklü büyüklü çeşitlemeleri olarak kabul edebileceğimiz yufka açma, ekmek yapma, salça yapma, bulgur çekme, tütün dizme, çapa, harman gibi işlerde, iş türküleri[494], maniler sevilerek söylenmiştir. Bu toplu işler kimi zaman yalnız kadınlarca, kimi zaman yalnız erkeklerce, çoğu zaman da hep birlikte yapılmıştır. Genellikle çıplak sesle söylenen bu türkülere, kimi zaman iş bitiminde ya da arasında çalgıyla eşlik edildiği de olur. 1970'li yıllarda halk kültürünün bir parçası olan bu iş türküleri, fabrikalara taşınsa da, yeni iş ortamları bu geleneğin sürdürülebilmesine olanak tanımamış, günümüzün iş ortamları müzikten çok uzaklaşmıştır.

Eğlence ve Efkâr Mekânları: Yukarıda Osmanlı Dönemi müzik kültürü anlatılırken genel çerçevesi çizilmeye çalışılan çalgılı kahvehaneler, Antalya'da 19. yy.da müziğin belli bir türünü sıradan halkla buluşturan mekânlar olarak yaygınlaşmış[495], Cumhuriyet'in ilk yıllarında da varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bulunduğu semte, hizmet kalitesine ve en önemlisi hitap ettiği toplum kesimine göre niteliği de değişen bu mekânlar, hem eğlencenin hem de efkârı dışa vurmanın mekânları olarak karşımıza çıkarlar. Osmanlı kültürü içinde Ortadoğu'daki öncüllerinden bambaşka bir kimlik edinen kahvehaneler, zamanla aynı kültür içinde çeşitlenmiş, alkolsüz bir meyhane gibi toplumda kendisine yer bulmuşken, alkollü türlerini de kendi evrimi içinde var etmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yerel gazete ilanlarından edinilen bilgilere göre

---

[493] http://anset.com.tr/festivaller/uluslararasi-antalya-film-festivali-tarihcesi-ve-gecmis-oduller/ (erişim tarihi: 01.12.2018).
[494] Artun, 2013: 2.
[495] bk. Dayar, 2015.

kentte çok sayıda çalgılı kahvehane bulunmaktadır. 1924 yılına ait Antalya Gazetesi'nin çeşitli sayılarında çalgılı kahvehane olarak adı geçen Tophane Kahvehanesi, Derviş Efendi Kahvehanesi, Muharrem Efendi Kahvehanesi, Lara Kahvehanesi ve Hastane üzerindeki Yeni Kahvehane[496] bunlardan bazılarıdır. Çalgılı kahvehaneler kentin eğlence kültüründe önemli bir yer tuttuğu gibi, her ne kadar bazı toplum kesimlerince hor görülseler de meşruiyetlerini de çok önceden kazanmış mekânlardır. Bunun en güzel kanıtı yerel gazetelere verdikleri ilanlardır. Bu ilanlarda halk incesaz eşliğinde rakı ya da bira içmeye davet edilmiş[497], bunda herhangi bir çekince görülmemiştir. Görülüyor ki bu mekânlar genel olarak toplum tarafından benimsenmiş, yasal sorunlar yaşamadan varlıklarını sürdürebilen mekânlardır. Bu davetlerde müziğin de belirtilmesi, aynı kabulün içine müziğin de dâhil edilmesi gerekliliğini ortaya koyar. Ayrıca müziğin kent kültüründe bir eğlence ve efkâr dağıtma ya da efkârlanma aracı olarak yerini bu dönemde de yitirmediğinin bir göstergesidir bu ilanlar. Yine aynı ilanlardan anlaşıldığına göre, Anadolu'nun genelinde bir hayal olan, ancak İzmir ve İstanbul gibi kentlerde seyrek de olsa görülebilen bir uygulama Antalya'da hayata geçirilmiş, kadınlar erkeklerle birlikte çalgılı kahvehanelere davet edilmiştir. 22 Eylül 1925 tarihli Antalya gazetesindeki ilanda yer alan,

> "Bu akşamdan itibaren Derviş Efendi Kıraathanesi'nde incesaz takımı ile hoş bir gece, enva-i çeşit meşrubat ve tatlılar, Acem tömbekisi ve nargile ile vakit geçirmek pek hoş olur. Kıraathanemin bahçesini hususi olarak tertip ile hanımefendilere ve aileli beylere mahsus mahaller izhar edilmiş olduğundan her akşam saat on buçuktan gece saat dörde kadar eğlenceli vakit geçirmek isteyen muhterem müşterilerimizin teşrifleri ilan olunur.[498]"

biçimindeki ifadeler Antalya yerelinin eğlence ve müzik kültürü için çok önemli bir yere sahiptir.

Genel olarak bu mekânlar, düzenli müzik icra edilen, alkollü ve alkolsüz içeceklerin satıldığı, günümüzün barlarının yerini tutan mekânlardır. Ancak barlardan önemli bir biçimde ayrılırlar ki bu ayrım bu mekânların doğrudan geleneksel kültürden doğmuş olmalarından kaynaklanır. Çalgılı kahvehaneler fiziksel dokularıyla, KTM ve THM odaklı müzikleriyle, satılan içecekleri ve genel üsluplarıyla tümüyle yerel niteliklidirler. Elbette bu mekânlarda birtakım Batılı etkiler görmek olanaklıdır. Zaman zaman döneme paralel olarak Batılı müziklerin ya da çalgıların buralarda varlığından söz etmek yanlış olmaz. Hatta geçici gösterilerden, tiyatrolardan,

[496] Dayar, 2015: 5.
[497] Dayar, 2015: 6.
[498] Dayar, 2011: 107.

spor oyunlarından bile... Ancak bu varlık, bu mekânların kimliğini değiştirecek boyutta değildir. Çalgılı kahvehaneler sıradan insanı kamusal bir alanda eğlence müziğiyle buluşturan mekânlar olarak toplumsal yaşamda yer almış, çeşitli düzeyden müzisyenlere istihdam olanağı sunarak da bambaşka bir öneme sahip olmuştur. Ufak tefek işler yapan, ancak esas işi müzik olan insanlar yerelde de önemli bir sayıya ulaşmış, hatta başka yerlerden bu iş için müzisyenler gelmeye başlamıştır[499]. Buna bağlı olarak müzisyenlerin gereksinim duydukları çalgı ve çalgı malzemeleri de yerelde satışı ve üretimi artan kalemler arasına girmiştir.

Her şeye karşın çalgılı kahvehaneler her zaman sakin ve güvenli yerler olmamıştır. Aynı gazetelerin haberlerinde buralarda çıkan kavgaların uzun uzun anlatıldığı sıklıkla görülebilir[500]. Kimi kavgalarda ateşli silahların ve bıçakların kullanıldığı ve çok sayıda kişinin yaralandığı da bir gerçektir. 1930'lu yıllardan sonra alkol ve müzik birlikteliğine karşı yükselmekte olan olumsuz algıya bu olayların etkilerinin de eklenmesi, çalgılı kahvehanelerin durumunu çeşitli çevrelerde sorgulatacak birtakım tutumlara yol açmıştır. İnsanların alkolün ve müziğin etkisiyle buralarda kendilerinden geçtikleri, sarhoş olup kendilerine ve en önemlisi çevrelerine zarar verdikleri kanısı, tutucu olarak tanımlanabilecek topluma kolayca benimsetilmiş, çalgılı kahvehanelerin birer kötülük yuvası oldukları algısı büyütülmüştür. Osmanlı kültürel dokusunun –ki bu dokunun en önemli parçalarından biri yerli gayrimüslim gruplardır- doğal sonuçlarından biri olarak ortaya çıkan çalgılı kahvehaneler[501] artık yavaş yavaş meşruiyetlerini yitirme noktasına gelmiş ve birer ikişer kapanmaya başlamıştır. Yerelde pek az örneği bilinen, kadın ve erkeklerin birlikte gittiği, bir Cumhuriyet eğlence kurumu olan gazinolar[502] sayılmazsa, alkol ve müzik, özellikle 1950'li yıllardan sonra, ancak bir alt kültür mekânı olan pavyonlarda ve bazı ucuz meyhanelerde, yozlaşmış ve düzeysiz olarak bir arada olmayı sürdürebilmiştir.

Antalya'da Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren adları çalgılı kahvehaneler arasında geçmese de, müziğe geçici etkinliklerle ev sahipliği yapan kahvehaneler de vardır. Üstelik bunlar arasında Yenikapı Abdullah Efendi Kıraathanesi (Eskiden koca Yorgi'nin Kahvehanesi) gibi, rakı ve çeşit çeşit rakı mezesiyle kızarmış balık satarak[503] bir kıraathaneden çok meyhaneyi

[499] bk. Çimrin, 2006: 528.
[500] bk. Dayar, 2015.
[501] Yerelde bu mekânlara, bazı belgelerden anlaşıldığına göre, şarkı kafesi anlamında "cafe chantant" denildiği de görülür. bk. Dayar, 2015: 8.
[502] Gazino sözcüğü zaman içinde, lokanta, kahvehane, her türden eğlence yeri gibi birçok farklı anlamda kullanılmıştır. Burada gazinodan kasıt, müzikli, yemekli ve alkollü bir mekân olmasına karşılık, yalnızca alt kültür gruplarına hitap eden bir yer değil, üst tabakadan kişilerle, kadınların da erkeklerle bir arada bulunabildiği, 1960'lı ve 1970'li yıllarda lüks bir mekân olarak iyice yaygınlaşmış modeldir.
[503] Çimrin, 2006: 510.

çağrıştıran ilginç örnekler de göze çarpar. Genellikle alkolsüz olan ya da zamanla alkolü kaldıran bu mekânlar, kimi zaman ticari kaygılarla, bazen de işletmecilerinin bireysel tutkularının sonucu çeşitli eğlenceler düzenlemişler ve bu eğlencelerin en önemlilerini de tiyatro ve konserler oluşturmuştur. Antalya Borsa Kahvehanesi'nin (bugünkü Antalya Ticaret Borsası'nın olduğu yerde) işletmecisi "Borsa Mustafa (Mustafa Büyükfenerci)" sık sık işletmesine kumpanyalar çağırarak ve dönemin ünlü şarkıcılarına mekânında sahne aldırarak[504] bu etkinliklerin başını çekenlerden biri olur. Abdullah Efendi kahvehanesi de bu tür organizasyonları yapan en eski mekânlardan biridir. Bir zamanlar ünlü Vatan Kahvehanesi'nin doğusunda bulunan bu mekân, daha çok ucuz kumpanyaları getiren, genellikle kavga gürültünün eksik olmadığı[505], Yenikapı'nın daha avam mekânlarından biridir. Yeşil Antalya Şule İstikbal Cumhuriyet Kıraathanesi ve Şafak Kahvehanesi de 1920'li yıllarda çeşitli organizasyonlar yapan mekânlar arasında sayılmalıdır. Antalya'nın toplumsal ve kültürel yaşamında çok özel bir yere sahip olan Vatan Kahvehanesi (Eski adı Attalos Kulübü)[506] ise 1985'te yıktırılana kadar yaklaşık yüz yıllık tarihiyle bu etkinliklerin en önemli mekânıdır. Öyle ki Kahvehane[507], daha Cumhuriyet Dönemi öncesinde çeşitli tiyatro ve müzik etkinlikleri için özel bir sahneye sahiptir[508] ve 1900'lerin başından beri bu sahnede başta İzmir ve Yunanistan'dan gelen çeşitli topluluklar ve müzisyenler olmak üzere pek çok sanatçı yer almıştır[509]. Karaoğlan Parkı'nın girişinde, eski Büyükşehir Belediye binasının doğusundaki boşlukta bulunan Kahvehane, yine bugün yerinde olmayan, yakınındaki Elhamra Sineması'yla birlikte, Yenikapı'nın kentin eğlence ve kültür merkezi olmasını sağlayan iki önemli mekânından biridir. Kahvehane Büyük Mübadele'den sonra da önemini korumuş, tiyatro, konser gibi etkinliklerinin yanında, pastaları, nargileleri, özel içecekleri ve kentin elit kesiminin

[504] Çimrin, 2006: 385.
[505] Çimrin, 2006: 517.
[506] Çimrin, 2006: 513.
[507] Vatan Kahvehanesi Cumhuriyet'in ilk yıllarında bazı kaynaklarda Yenikapı Vatan Gazinosu olarak geçmektedir. bk. Dayar 2011, 108. Daha önce de değinildiği üzere gazino sözcüğü 1960'lı yıllardaki yaygın türlerin ortaya çıkmasından önce farklı mekânlar için kullanılmıştır. İtalyanca'dan Türkçe'ye geçen bu sözcük 19. yy. sonundan itibaren müzikli lokanta anlamında kullanılmaktadır. Vatan Gazinosu/Kahvehanesi anlaşıldığı kadarıyla eski Rum geleneğini uzun bir süre sürdürmüş, çeşitli mezeler ve alkollü alkolsüz içeceklerle birlikte eksik etmediği müzikli eğlenceleriyle 20. yy.ın ortalarına değin gelmiştir. Bu dönemden sonra birçok mekânda olduğu gibi çeşitli değişimler geçirmiş ve bir semt kahvehanesine dönüşmüştür. 20. yy.ın ortalarında bu değişime ayak uyduramayan çok sayıda mekân ait oldukları kültürle birlikte yok olmuşlardır. İşletmenin o yıllarda verdiği ilanlardan her türlü içeceği ve yiyeceği sattığı anlaşılmaktadır. bk. Dayar 2011, 108. Bu da onun bir kahvehane değil, gazino ya da meyhane olarak adlandırılmasının daha doğru olacağını gösterir. Ancak çeşitli kaynaklarda ve belgelerde yalnız Antalya için değil Anadolu'nun pek çok yerindeki mekânlar için kullanılan, kıraathane, kahvehane, meyhane, gazino, kulüp, cafe chantant vb. sözcüklerin o yıllardaki ayrımını sağlıklı bir biçimde yapmak epeyce güçtür.
[508] Çimrin, 2006: 514.
[509] Çimrin, 2006: 510.

oluşturduğu müşteri kitlesiyle[510] Antalya'nın kent kimliğini oluşturan önemli mekânlardan biri olma konumunu korumuştur. Ancak 1930'ların başında surların ve Yenikapı'nın yıkılmasıyla başlayan süreçte, eski Rum Metropolitlik binası (Eski Büyükşehir Belediye binasının olduğu yerde), Elhamra Sineması, Yenikapı'daki pek çok eğlence ve kültür mekânı yıkılmış ve 1985 yılında Belediye tarafından yapılan çevre ve yol düzenlemesi sırasında Vatan Kahvehanesi de bütün birikimiyle birlikte ortadan kaldırılmıştır[511].

Müziğin varlık alanı olarak adı sayılan bu mekânların dışında yerelde yeni araştırmalarla ortaya çıkacak başka mekânların bulunduğunu da belirtmek gerekir. Ancak yerelde bilinenler arasında halk ozanlarının geleneksel biçimde var olduğu kahvehaneleri anmak da önemlidir. Ülkenin özellikle kültürel ve siyasal bakımdan önemli değişimler geçirdiği 1950'li yıllara kadar varlığını sürdürebilmiş bu gelenek, Antalya kent merkezi ve kırsalı için önemli bir eğlence türü olarak yerini almıştır[512]. Yukarıda, âşıkların halk müziği icra ettikleri ve geleneksel atışmalarını gerçekleştirdikleri kahvehanelerin *semai kahvehaneleri* olarak adlandırıldığına değinilmişti. Antalya'da hangi mekânların tam olarak bu gruba girdiğine ilişkin kesin bilgilere henüz sahip olunamamışsa da kent ve çevresinde sürekli ya da geçici olarak âşıklara ev sahipliği yapan kahvehanelerin olduğu bilinmektedir. Genellikle üç, dört kişilik gruplar halinde dolaşan halk ozanları, kente geldiklerinde kendilerini misafir etmek isteyen kahvehanelerden birine yerleşir, burada kalıp, burada yer içerlerdi[513]. Birkaç hafta süren bu misafirlik yeni bir mekâna doğru başlayan yolculukla son bulur, başka ozanların gelişiyle de tekrarlanırdı. Ramazan ayında yoğunlaşan bu etkinlikler yerel halkın büyük ilgisini de toplamıştır. Halk ozanları bu atışmalarda ya kendi eserlerini ya da yöresel ustaların eserlerini seslendirirler, belli bir konu üzerine doğaçlama söz söyleme becerileriyle ilgi odağı olurlardı. Genel temaların yanında mekâna gelen, çevrede tanınan kişilerle de ilgili çeşitli sözler söyleyerek, yöre insanını da etkinliğin içine almayı başaran halk ozanları nükteli ya da övgü dolu şiirleriyle bu eğlencelere renk katmaktaydı[514]. Anadolu'daki yüzlerce yıllık geleneğin son temsilcileri olan halk ozanları, bu geleneği, kahvehanecinin desteği ve izleyenlerin bahşişleriyle 1950'lere değin sürdürmüşler ancak değişen yaşam koşulları ve hızla gelişen teknoloji sonucu biçimlenen dünyada yitip gitmişlerdir.

Değişen kültürel ve toplumsal koşulların sonucunda çalgılı kahvehanelerin ve geçici müzikal etkinlikler düzenleyen mekânların tarihe karışması, müzikli eğlencenin niteliğinde

[510] Çimrin, 2006: 513-514.
[511] Çimrin, 2006: 514.
[512] bk. Çimrin, 2006: 525.
[513] Çimrin, 2006: 525.
[514] Çimrin, 2006: 525.

gerçekleşen önemli değişimin de bir göstergesidir. 1950'li yıllardan sonra kentte pek çok meyhane vb. işletme müziği de bünyesinde barındırarak varlığını sürdürmüş ancak bunlar çalgılı kahvehanelerden üslup olarak epeyce farklı bir görüntü sergilemişlerdir. Her şeyden önce meyhaneler kent kültüründe başından beri hor görülen mekânlar olmuştur. Müzikhol, gece kulübü, pub, pavyon gibi isimler, kökenleriyle ilgisi olmayan mekânlar için kullanılmış ancak bu adlandırmalar da bu mekânların birer batakhane olarak görülmesini engelleyememiştir. Değişen kültürel ve toplumsal yapıya paralel olarak artık bu mekânlarda KTM ya da semai kahvehanelerindeki gibi THM yerine, bazı popüler alaturka ya da Batılı müzikler bir yana genellikle arabesk ve *taverna* olarak adlandırılan ve elektrikli orgla yapılan yoz müzikler yer almaya başlamıştır. 1970'lı yıllardan sonra sözü edilen değişim doruk noktasına çıkarak, bu yılları izleyen yaklaşık 30 yılda arabesk ve onun çok kötü bir türevi olan *taverna müziği*[515] kentin az sayıdaki eğlence mekânlarının temel müzik unsuru haline gelmiştir. Kimi pavyon ve müzikhollerde eski örneklerde olduğu gibi genellikle kadın solistler sahneye çıkmaya devam etmiş olmasına karşılık bu mekânlar artık her kesimin rahatça oturabileceği meşruiyetten ve güvenden çoktan uzaklaşmış bulunmaktadır. Canlı müzik icralarının böylesi bir görüntü oluşturduğu dönemde, kimi eğlence mekânları, plak ve sonrasında kasetler aracılığıyla daha seçkin müzikleri müşterileriyle buluşturmaya devam etmişlerdir[516]. Her şeye karşın Antalya'ya 1924 Mübadelesi ile gelen çok sayıdaki yerleşmeci arasından çıkan, müziğin geleneksel türlerine de hâkim değerli müzisyenlerin, KTM icralarını da kimi mekânlarda çalmaya devam ettikleri belirtilmelidir. Bu mübadillerden kasıt daha çok Kaleiçi ve çevresine yerleştirilmiş, Roman, Çingene, zaman zaman da yanlış olarak Abdal adıyla anılan kesimdir.

1960'lı yıllar ve hemen sonrasında Antalya'daki bazı meyhanelerin adlarını ve yerlerini bilmekteyiz. Bunlar sözü edilen canlı müzik icralarının yapıldığı, her tür hizmetin değerinin çok üzerinde satıldığı batakhaneler değil, genellikle yoksul kesimin ve kimi kentli okumuşların uğrak

[515] Burada sözü edilen Yunan geleneksel müziği değil, 1970'li yıllarda ilk örnekleri görülmeye başlayan, ritmi ve altyapısı bütünüyle elektrikli orgdan sağlanan ve tek çalgısı yine elektrikli org olan, bayağı melodiler ve sözlerden oluşturulmuş, düzeysiz bir üslupla icra edilen arabeskin bir türevi olan müziktir.

[516] Modernleşme sürecini toplumun belli kesimlerinde de olsa temel kaygı biçimine dönüştüren Türkiye'nin yerele yansıyan tutumlarından biri de Batılı müziklerin teknolojik araçlarla evlerde ve mekânlarda yer bulması olmuştur. Birçok eğlence türü Cumhuriyet'in kültür politikası sonucu değişmeye başlamış ya da yerlerini başka türlere bırakmıştır. Bunun somut göstergelerinden biri 1930'larda plakların yaygınlaşmasıyla eski geleneksel müzikli eğlencelerin yavaş yavaş kaybolmasıdır. Bu durum değişen müzik teknolojileriyle sürmüş, canlı müzik icraları 'eğlence' mekânlarında daha çok alt kültüre hitap eden bir konuma sıkışmıştır. Üstelik eğlence mekânlarındaki bu müziğin niteliği, müzisyenlerin düzeyi ile de ilgili değildir. Nitekim kimi pavyonlarda çok değerli ve alanında yetkin birçok müzisyen görülmekle birlikte, müşteri beklentisi ve popüler olan üslup dolayısıyla müziğin niteliği buralarda yükselememiştir. Buna karşılık pavyon müziğinin icralarında çok büyük ustalıkların varlığı da yadsınmamalıdır. 20. yy. sonuna doğru açılan müzik kurumları ve 1960'lı yıllardan itibaren varlığını sürdürmüş az sayıdaki lüks eğlence mekânı ile turistik mekânlar bu değerlendirmenin dışında tutulmalıdır.

yeri olan mekânlardır. Yenikapı'daki Resul'un Meyhanesi, Çorbacılar İçi'ndeki(bugünkü Dönerciler Çarşısı) Bursalı'nın işlettiği Teknal Meyhanesi, Üçkapılar'ın karşısındaki Şükrü'nün Meyhanesi, İzmirli Ahmet'in işlettiği Baba'nın Meyhanesi, Tunca Pasajı'ndaki(bugünkü İş Bankası arkası) Memo'nun Meyhanesi ve Kalekapısı'ndaki(Saat Kulesi'nin karşısındaki bugün yerinde olmayan dükkânlardan biri) Faruk'un Meyhanesi[517] henüz yerel kimliğini yitirmemiş Antalya'nın eğlence mekânlarının başlıcalarıdır. Radyo ve pikapların temel müzik kaynağı olan bu mekânlar zaman zaman canlı icralara da ev sahipliği yapmıştır. Kentin hızla büyüyerek yerel kimliklerini yitirdiği döneme değin bu mekânlar sıradan kentlilerin önemli eğlence ve sosyalleşme mekânları olmuştur.

Aynı yıllar Antalya'da pavyonların da parladığı dönemdir. Müşteri olarak yalnız erkeklerin gidebildiği, kadınlarınsa ancak konsomatris ya da 'şarkıcı' olarak bulunabildiği bu mekânlar, yalnız birer batakhane değil aynı zamanda birer soygun yeri gibi çalışırlardı[518]. Pavyonların loş ve güvensiz ortamları, uçuk fiyatları yanında bir diğer vazıgeçilmezi de müzikleridir. Ancak bu müzik birçok yetenekli müzisyene rağmen her zaman yoz bir müzik olmuştur. Her şeye karşın pavyonlar 20. yy.ın ikinci yarısında, yerelde de eğlence müziğinin en önemli mekânları olmuşlardır. Pavyonların müzik kültüründeki yerlerinin esas önemi ise, icra ettirdikleri müziğin türü, niteliği değil, gerçek anlamda müzisyen istihdam edebilmiş olmalarıdır. Diğer tüm mekânlara oranla pavyonlar bulundukları her yerde, müzisyenlerin yaşamlarını başka bir iş yapmadan sürdürebilmelerini sağlayacak olanaklar yaratmışlardır. Sonuçları ele alındığında bu konumları başlı başına bir araştırma konusudur. Çünkü pavyonlar ticari hacimleri ve yüksek müzisyen istihdam kapasiteleriyle popüler müziğe nitelik bakımından da yön veren mekânlar olarak hem ülkenin hem de yerelin kültür tarihinde yerlerini almışlardır. Öyle ki bu mekânlar eğlence müziğinin en güçlü alanları olarak birer okul görevi görmüşler, diğer türlerdeki icracı ve üreticilerin olanaksızlıklarına karşılık, kendilerine uygun icracı ve üreticileri her bakımdan sürekli beslemişlerdir. Bir bakıma önceki dönemlerde sıkça değinilen müziğin devlet desteği bulması ya da toplumsal karşılığının olması dolayısıyla yükselmesi gibi olguları kendi çaplarında yerine getirmişlerdir. Bunun en çarpıcı sonuçları da 1960'lı yıllardan sonra –ki bu durum belli

[517] Çimrin, 2006: 164.

[518] 1950'li yıllardan önce ve Osmanlı Dönemi'nin derinliklerine doğru kamusal eğlence alanları çok büyük ölçüde erkeklere aitti. Ancak Cumhuriyet ile birlikte bu önemli ölçüde değişmeye başlamıştır. Artık kadının da var olabildiği eğlence alanlarının olduğu bir dönemde pavyonlar erkek egemen tutumlarıyla önemli bir tutuculuk sergilerler. Bu tutuculuk onları hem çalgılı kahvehanelerden, hem geçici konser yapan müzikli mekânlardan, hem modern eğlence alanlarından ayırmış, bir alt kültür mekânı biçiminde ve arabesk unsurlarla yeniden kurgulamıştır. Buralara bir günde birkaç aylık kazancını harcayan kişilerin ya da gerçekten zengin kimselerin de gitmesi bu mekânların kültürel konumlarını değiştirmez.

ölçüde günümüzde de devam etmektedir- ülkede ve yerelde popüler müzisyenlerin buralardan çıkmasıyla somutlanmıştır. Yıldızı bir pavyonda parlamış, ulusal ya da bölgesel çapta ünlenmiş çok sayıda müzisyen günümüzde de müzik yaşamlarını sürdürmektedir. Dahası bu mekânlar yalnızca sanatçılarla değil müzik türleriyle de popüler düzeyde egemenliklerini kurmuşlardır.

Böylesine güçlü bir yapının Antalya yerelindeki varlığı da rahatlıkla izlenebilmektedir. 1960'lı yıllar ve hemen sonrasında kentte bulunan Kaner Pavyon, Rita Pavyon, Olimpia Pavyon, Ender Pavyon, Ankara Pavyon ve Roma Gazinosu (Lev. 37b) bunlar arasında yalnızca ünlü olanlarıdır[519]. Sözü edilen mekânlarda çok sayıda kentli müzisyen çalışmış, dışarıdan hatırı sayılır bir miktarda müzisyen çalışmak üzere gelmiş ve tarzı buralara uygun pek çok ünlü sanatçı konserlerle sahne almıştır. Bugün kent merkezinde ve çevresinde çok sayıda pavyon varlığını sürdürmektedir ancak artık pavyonlar, çağdaş gelişmelerin yanında yerel turizm hareketlerinin de etkileriyle, eğlencenin ve eğlence müziğinin en güçlü mekânları olmaktan çıkmıştır.

1960'lı yıllardan itibaren Antalya'nın pavyonlar dışında –pavyonlardan kesin çizgilerle ayrılamasalar da- daha seçkin müzikli eğlence mekânları da bulunmaktaydı. Bunlar genellikle kadın ve erkeğin birlikte bulunabildiği, KTM yanında yerli ve yabancı diğer popüler müziklerin de fazlasıyla icra edildiği mekânlar olarak öne çıkmaktaydı. Bir bakıma müzik modasının açıkça izlenebildiği bu işletmeler, kentli sanatçıların yanında çok sayıda popüler müzisyenin de büyük kentlerden gelerek sahne aldıkları ve nitelik olarak büyük farklılıklar gösterseler de çalgılı kahvehanelerin boşluğunu belli ölçüde dolduran mekânlardır. 1944 yılında açılan ve 1953 yılında bugünkü Talya Otel'in bulunduğu yere taşınan, Talya Otel'in yapıldığı 1974 yılına değin burada varlığını koruyan Şehir Klübü[520], Antalya'nın bu türdeki simge mekânlarından biri olmuştur. Sıradan kentlilerin giremediği, şehrin bir avuç zenginin uğrak yeri de olsa, sözü edilen kültürü simgelemesi bakımından Şehir Klübü'nün kentteki yeri önemlidir. Kadın ve erkeklerin oldukça gösterişli kıyafetlerle doldurduğu bu mekân, düzenli canlı müzik etkinlikleri ve konserlerle, yereldeki en lüks müzikli eğlence yeri olma özelliğini kapanana değin sürdürmüştür[521]. Kulüp'te her tür yiyecek ve içeğin en iyisi bulunur, çeşitli oyunlar oynanır ve dönemin en ünlü sanatçıları buraya konsere gelirdi. Bunlar arasında C. Karaca, B. Manço, S. Alagöz, Ü. Poyraz, Mavi Işıklar ve Silüetler sayılabilir[522].

[519] Çimrin, 2006: 531.
[520] Çimrin, 2006: 534.
[521] bk. Çimrin, 2006: 534.
[522] Çimrin, 2006: 535.

1960'ların başında bu işletmelerin en popülerlerinden biri olan Teras/Büyük Otel de ünlü sanatçılar yanında çok sayıda kentli müzisyen istihdam eden, uzun yıllar kentin çekici müzikli mekânlarından biri olmuştur[523]. Burada sahne alanlar arasında İstanbullu Metin Türkmenoğlu ve şarkıcı Banu, Mustafa Şişli, Necip Nugay, Ankara'dan gelen Özer Akçal ve Miray, Antalya'nın ünlü pop müzik grubu Altın Çocuklar sayılabilir[524]. 1967'den sonra ise bugünkü Atatürk Parkı'ının Güvercinlik Mağarası dolaylarında bulunan Derya Motel kentin en özel elit mekânlarından biri olarak eğlence dünyasında yerini almıştır[525]. Bu niteliğini başta Zeki Müren olmak üzere çok sayıdaki ünlü sanatçıdan oluşan uzun süreli misafirlerine borçludur.

1960'lı yılların modernleşme çabası içindeki kentlilerinin vazgeçilmezi olan gazinolar da Antalya'da müzikli eğlencelerin mekânları arasında sayılmalıdır. Geniş toplum kesimlerine hitap etmeseler de kentin eğlence kültürü içindeki varlıkları değinilmeye değer bu mekânlar, 1960'ların hemen başlarında popülerleşerek varlıklarını 1990'lara değin sürdürmüşlerdir. Birçoğu sürekli canlı müzik yaptıran Antalya gazinoları, konserlerle de dönemin ünlü sanatçılarını kentlilerle buluşturmuştur. Konyaaltındaki Sabo Gazinosu, 1960'lı yılların başından itibaren Karşıyakalı bir grup olan "Sefiller" ile uzun zaman çalışmış, üç gitar bir davuldan oluşan bu grupla kentte Amerikan ve İngiliz sanatçılarının dünyaca ünlenmiş pop, pop rock, rock and roll türündeki şarkıları seslendirilmiştir[526]. Gazino, Selim Sam, Kalipso Kralı Metin Ersoy gibi ünlü isimlerle ve birçok kalabalık orkestrayla da çalışmış ve kentte hatırı sayılır bir ün kazanmıştır[527]. Aynı dönemin bir başka ünlü mekânı da İstanbul usûlü eğlenceyi Antalya'ya taşıyan Kulüp Fuaye'dir[528]. 1970'lerde Kulüp Fuaye'nin devamı sayılabilecek Cumhuriyet Meydanı'ndaki Kulüp Çatı ve Karaalioğlu Parkı'ndaki Mola Gazinosu da kentin işlek gazinoları arasında yer alırlar[529].

1960 ve 1990 arasında kentte Çakıl Gazinosu(Konyaaltı), As Gazinosu (Konyaaltı) Konyaaltı Orta Gazinosu, Belvü Gazinosu (Konyaaltı), Esenpark Gazinosu (Karaalioğlu Parkı), Oda Restoran (Atso'nun üst katı) ve Kabare (Atatürk Parkı) gibi mekânlar bu kültürün temsilcileri arasında sayılabilirler[530]. Çakıl Gazinosu'nda Piyanist Miray Öten, ses sanatçıları Mehmet Algın ve Necip Nugay; daha çok orta halli kesim için özel olarak açılmış Konyaaltı Orta

[523] Çimrin, 2006: 533.
[524] Çimrin, 2006: 533.
[525] bk. Çimrin, 2006: 533.
[526] Çimrin, 2006: 536.
[527] Çimrin, 2006: 536.
[528] bk. Çimrin, 2006: 536.
[529] bk. Çimrin, 2006: 537.
[530] Çimrin, 2006: 538.

Gazinosu'nda Fevzi Burdurlu, Erdal İyiöz, Nuri Ciğer, Mehmet Algın, Necip Nugay; Oda Restoran'da Miray Öten, Mustafa Şişli, Özer Akçal gibi çoğu kentli sanatçılar uzun süreler sahne almışlardır[531]. Esenpark Gazinosu'nda ise, Necip Nugay ve Mehmet Algın gibi kentli sanatçıların yanında birçok ünlü sanatçı da sahne almıştır ki bunlar arasında Neşet Ertaş, Nusret Ersöz, Murat Soydan, Nigar Uluerer, Sevim Çağlayan, Devlet Devrim, Nazan Şoray[532] gibi müziğin farklı türlerinden isimler bulunur. Sahibinin (Sümer Tilmaç) Antalyalı ünlü bir oyuncu olmasının avantajını kullanan Kabare, 1980'li yıllarda Berkant, Erol Büyükburç, Efkan Efekan, Murat Soydan, Metin Ersoy gibi sanatçılara ev sahipliği yapmıştır[533]. 1990'lı yıllardan sonra kentte sayısız müzikli eğlence yeri açılmış ancak bunlar turizmden beslenen yapılarıyla kent kimliğini yansıtmaktan uzak, kentliyle bağı olmayan mekânlar olmuşlardır. Günümüz Antalya'sı sayısız otelleri, barları, restoranları, kulüp ve diskolarıyla müziğin her türünü barındıran, yalnız Türkiye içinde değil, dünyaca ünlü sanatçılara konserlerde ev sahipliği yapan bir konuma gelmiştir.

Konserler: Cumhuriyet Dönemi Antalya müzik kültürü içinde, eğlence mekânlarında gerçekleştirilen konserler değinilmeye değer bir başka konudur. Her ne kadar kentte sanatsal açıdan öne çıkan, çeşitli resmi ve sivil toplum kuruluşu (Halkevi, Türk Ocağı, Tayyare Cemiyeti vb.) tarafından düzenlenen konserler olsa da, eğlence mekânlarındaki konserler yerel bir alışkanlık, dahası bir eğlence kültürü ortaya koymaktadır. Yukarıda anılan mekânlarda sık sık değinildiği gibi sürekli konserler düzenlenmiş, müzik ve eğlence teknolojilerinin henüz gelişmediği dönemlerde; Cumhuriyet öncesinden başlayıp artarak süren bu konserler kent halkının en önemli eğlenceleri arasında yer almıştır. Zaman içinde kahvehanelerden sinemalara, pavyonlardan gazinolara pek çok mekân konser düzenlemiş ve bu konserler işletmelerin önemli gelir kaynakları arasında yer almıştır. 1960'lardan önce kentli sanatçılar ya da gezici sanatçıların daha çok yer aldığı bu konserlerde giderek müzik modasının temsilcileri, ünlü sanatçılar görülmeye başlanır. Turizmin gelişmeye başlamasıyla da bu eğilim Türkiye sınırlarını dahi aşacak bir boyut kazanır.

Yerel gazete ilanlarından elde edilen bir bilgi bu konserlerin ilk grubu için Cumhuriyet'in ilk yıllarından ilgi çekici bir örnek ortaya koyar. Yenikapı Sineması'nın 28.02.1924 tarihli Antalya gazetesine verdiği ilan şöyledir:

---

[531] Çimrin, 2006: 538.
[532] Çimrin, 2006: 538.
[533] Çimrin, 2006: 538.

> "Şubat'ın 28. Perşembe günü akşamı erkeklere, Cuma günü kadınlara Yenikapı Sineması'nda sinema ve konser. Makam-ı Zat-ı Hazret-i Hilafetpenahi Orkestrası'ndan mezun violinist (Burhanettin) Bey'in kemanla, alaturka ve alafranga konseri. Konsere piyanist bir madam iştirak edecektir. Ayrıca sinema 'Evli Kadın' beş kısım muazzam film. Film Türkçe'ye tercüme edilmiştir. Tafsilat el ilanlarındadır.[534]"

Bu ilan, herhangi bir gazete ilanı olmanın ötesinde, tek başına yereldeki müzik kültürü hakkında çok değerli veriler ortaya koyan, birçok müzikal bilgiyi içinde saklayan önemli bir kaynak niteliğindedir. Her şeyden önce henüz 1924 yılında Antalya'da piyano ve keman gibi çalgıların bir konser çalgısı düzeyinde benimsendikleri burada açıkça görülebilmektedir. 19. yy.da piyanonun Antalya'daki varlığı bilinmektedir. Avrupa kemanının ise yerele değilse de Türk müziğine 1751'de Yorgaki Efendi(Şivelioğlu Kemanî Yorgi)[535] ile girdiği[536] kabul edilir[537]. Birer Batı müziği çalgısı olarak, ülkedeki çok da eski olmayan tarihleri düşünülürse bu ikilinin yereldeki varlığı, kentin müzik kültürü için değerli verilerdir. Üstelik ilandan Burhanettin Bey'in saltanatın kaldırılmasıyla son halife Abdülmecit'e bağlanan devlet orkestrasında eğitim gördüğü anlaşılmakta, böylesine kariyerli müzisyenlerin kente konser için bile olsa geldiği görülmektedir[538]. Ayrıca ilandaki "madam" sözcüğü dönemin dil alışkanlığı göz önüne alındığında gayrimüslim bir piyanistin de burada bulunduğunu ortaya koyar. Bu konserde kemanın yalnızca solo bir çalgı olarak, gösteriye yönelik değil, Batı müziği geleneğine uygun bir biçimde piyano eşliğinde kullanılması da müzikal bir veri olarak oldukça dikkate değerdir. Yine metindeki "alaturka ve alafranga" terimleri müziğin yerli örneklerinin yanında olasılıkla Batı klasik müziği örneklerinin de konserde yer aldığının bir göstergesidir.

Dönemin ilgi çekici gazete ilanlarının biri de 02.07.1926 tarihli Antalya gazetesinde yer alır.

> "Önümüzdeki pazartesi günü saat on yedide Antalya Türk Tayyare Cemiyeti Hanımlar Heyet-i Müteşebbiyesi tarafından Türk Tayyare Cemiyeti mahiye-i tahtında bulunan hanımefendiler ile sair arzu buyuran hanımefendilere Türk Ocağı'nda bir konser verileceğinden yevm-i mezkurda teşrif buyurulması ilan olunur. Program: 1) İstiklal Marşı. 2) Tayyare hakkında heyeti idare azasından Memnune Hanım

---

[534] Dayar, 2011: 108.
[535] Osmanlı vatandaşı Rum keman sanatçısı ve besteci.
[536] http://www.turkishmusicportal.org/tr/besteciler/detay/yorgaki-efendi-sivelioglu-kemani-yorgi (erişim tarihi: 24.10.2018).
[537] Burada sözü edilen keman, formundan çok kullanılma biçimiyle benzerlerinden ayrılır. Anadolu'da Batı kemanının (violin) ataları olan keman ailesinden çok sayıda çalgı binlerce yıldır kullanılmaktadır ve KTM'nin en önemli çalgılarından biri de kemançedir. Yorgaki Efendi'nin Batı form ve üslubuyla Osmanlı müziğine dâhil ettiği keman, göğse dayayarak çalındığı için sinekemanı denilen violadır (viola d'amore).
[538] Burhanettin Bey'in konser için mi Antalya'ya geldiği yoksa sürekli kente mi yaşadığı saptanamamıştır.

tarafından konferans. 3) Ud ve kemanla taksim. 4) Ud ve kemanla hüseyni fasıl. 5) Defterdar beyefendilerin kerimesi Firuzan Hanım tarafından içtimai hitabe. 6) Piyano ve kemanla Cumhuriyet Yılmaz Marşı.[539]"

Bu ilandan anlaşıldığı üzere konser KTM konseridir ancak Cumhuriyet ideolojisinin bir parçası olarak sonda çalınacak olan marşta yine piyano ve keman bulunmaktadır. Ayrıca etkinliğin en dikkate değer yönü de kadınlara yönelik olmasıdır ki 1926 tarihi bu bakımdan Anadolu için önemli bir tarihtir.

Bir sinema ile bir sivil toplum kuruluşunun ardından bir de kahvehanede konser haberi görürüz Cumhuriyet'in henüz ilk yılında. Şafak Kahvehanesi Nisan 1923'te Mersin'den bir incesaz heyeti getirtmiş ve bu heyete konserde İstanbullu Küçük Virjin adlı ses sanatçısı ve defzen eşlik etmiştir[540]. Ramazan eğlenceleri kapsamında düzenlenen bu konser Antalyalıların büyük beğenisini toplamıştır.

Bu üç konser dönemin müzik kültürünün önemli bir parçası olmuş etkinliklere yalnızca birer örnektir. Daha önce de değinildiği üzere, 20. yy.ın ortalarına değin hem çeşitli kurumların hem de eğlence mekânlarının düzenlediği konserler kentin müzik kültürünün önemli bir parçasını oluşturmuştur. Değişen koşullar konserleri ortadan kaldırmamış ancak niteliğinde değişiklikler yaratmış, konserlerin müzik kültüründeki konumlarını önemli ölçüde daraltmıştır.

1950'li yıllarda Antalya'da gerçekleşmiş bazı konserlerin, kentteki konser yoğunluğunu ve niteliğini göstermesi bakımından buraya alınmasında yarar görülmektedir.

1951 yılında Şehir Sineması'nda THM sanatçısı Hacer Buluş konser vermiş, konser on iki kişilik sanatçı kadrosu eşliğinde üç gün tekrarlanmıştır[541]. Aynı yıl Perihan Altınses kentte biri Memleket Hastanesi hastaları için olmak üzere iki konser vermiştir[542]. 1951 yılının en özel konserlerinden biri de dönemin en ünlü isimlerinden KTM sanatçısı Saime Sinan'ın Antalya Park Sineması konseridir[543].

1952 yılının önemli konserleri arasında yine Şehir Sineması'nda gerçekleştirilen İstanbul Radyosu'ndan Lütfü Güneri'nin, Ankara Radyosu'ndan Nigar Uluerer ve klarnetçi Salih Ocak'ın konserleri sayılabilir[544]. Aynı yıl İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nun kurucusu Tanburi Nejdet Yaşar da Elhamra Sineması'nda bir dizi konser vermiştir[545]. 1953 yılında Antalya Şehir

[539] Dayar, 2011: 103.
[540] Çimrin, 2006: 528.
[541] Gönüllü, 2010: 353.
[542] Gönüllü, 2010: 353.
[543] Gönüllü, 2010: 353.
[544] Gönüllü, 2010: 353.
[545] bk. Gönüllü, 2010: 354.

Sineması kentte önemli konserlere ev sahipliği yapmayı sürdürmüş ve yıl içinde İzmir Radyosu'ndan Tomris Yazıcı ile Şerafettin Civelek'in konserlerini gerçekleştirmiştir[546]. Şehir Sineması 1954 yılının kasım ayında düzenlediği dönemin en önemli KTM sanatçılarından biri olan Perihan Altındağ Sözeri konserlerinde –ki sanatçı üç gece iki gündüz sahne almıştır- gördüğü ilgi, elde ettiği gelir ve sağladığı katılımcı sayısıyla[547] kentin müzik kültürüne başka bir açıdan da damgasını vurmuştur.

1955 yılında önemli konserlere ev sahipliği yapan mekânlar arasına Yıldız Sineması da eklenmiş ve düzenlediği Sabite Tur Gülerman konseriyle[548] bu alandaki varlığını kanıtlamıştır. 1956 yılında da kalabalık bir ekiple Neriman Gürpınar konseri[549] düzenleyen Sinema kentin konser tarihindeki yerini almıştır. Bunları 1957 yılında düzenlenen Arif Sami Toker konseri[550] izlemiş, ardından çok sayıda önemli müzisyenin katıldığı etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Yıldız Sineması Antalya Öğretmenler Derneği tarafından kente davet edilen Müzehher Güyer konseriyle[551] de önemli bir başarı yakalamış ve 1960 yılında düzenlediği Perihan Altındağ Sözeri ve Neriman Altındağ Tüfekçi konserleriyle[552] bu başarıları yukarılara taşımıştır.

Antalya konserlerine katkı sağlayan bir diğer mekân da 1957 yılında Ankara Radyosu sanatçılarından Cevriye Ceyhun ve kalabalık orkestrasının katılımıyla gerçekleştirilen konsere ev sahipliği yapan Gebizli Sineması'dır[553]. Bu konserler arasında Antalya Kız Enstitüsü Fakir Öğrencileri Koruma Derneği tarafından kente davet edilen ve bu kurum yararına Safiye Ayla'nın 07 Mayıs 1959 tarihli Şehir Sineması'ndaki konseri ayrı bir öneme sahiptir. Yine 1960 yılındaki Suna Kan'ın da solist olarak bulunduğu 182 kişilik kadrosuyla Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası'nın iki günlük konseri[554] anılmaya değer etkinlikler arasındadır.

Turizmin henüz gelişmediği, kentin Anadolu'nun geneli ele alındığında küçük sayılabileceği dönemlerinde böylesine önemli sanatçıların konserlerine ev sahipliği yapmış olması kentin müzik kültürünü göstermesi bakımından son derece değerlidir. 1960'lı yıllara kadar özellikle büyük kentlerde ve Batı Anadolu'da konserler yaygın birer eğlence aracı olmakla birlikte Antalya'nın konserlerle sahip olduğu bu sanatçı profili dikkate değerdir. Sözü edilen

[546] Gönüllü, 2010: 354.
[547] Gönüllü, 2010: 354.
[548] Gönüllü: 2010: 354.
[549] Gönüllü: 2010: 354.
[550] Gönüllü, 2010: 354.
[551] Gönüllü, 2010: 355.
[552] Gönüllü, 2010: 355.
[553] Gönüllü, 2010: 354.
[554] Gönüllü, 2010: 355.

yıllara değin adı anılan bu konserler yanında kentte sayısız başka konser düzenlenmiş, birçok ünlü sanatçı yanında kentli sanatçı ve orkestralar, dernek üyeleri, Halkevi kursiyerleri, hatta lise öğrencileri bu konserlerde çeşitli türden müzikler icra etmişlerdir. Özellikle Halkevi ve sinemalar, kendi özel işlevlerinin yanında çok önemli birer konser salonu olarak da kentin müzik mekânları arasında saygın yerlerini almışlardır.

Hamamlar: Müzikli eğlence mekânlarının bir diğeri de hamamlardır. Antalya kent merkezinde Antik dönemden itibaren varlığını sürdürmüş hamamlar Osmanlı ile birlikte kendine özgü bir kültür oluşturmuş ve bu kültürü Cumhuriyet Dönemi'ne ulaştırmıştır. Hamamların yıkanma işlevleri dışında birer eğlence mekânı olarak kullanılması Antalya'da da bütün canlılığıyla yakın zamana değin yaşamış bir kültürdür[555]. Evlerde modern binaların yaygınlaşmasına değin banyo olmaması dolayısıyla hamamlar sıklıkla kullanılan birer toplanma alanı olarak barındırdıkları geleneksel eğlence anlayışını 20. yy.ın ikinci yarısına değin yaşatabilmişlerdir. Bu geleneğin yaşamasında kadının toplumsal alandaki kısıtlı bulunuşunun ve hamam eğlencelerinin erkekler için sunduğu özel keyiflerin ayrıca etkileri vardır.

Antalya hamamları, Anadolu'da bir gelenek olduğu üzere belli zaman dilimlerinde kadınlara, genelde de erkeklere hizmet veren mekânlardır[556]. Kadınlara ayrılan zaman dilimleri gündüz olmakla birlikte bazı hamamlarda kadın ve erkeklerin aynı anda kullanabilecekleri ayrı bölümler de bulunabilmekteydi. Ayrı girişleri bulunan ve yapışık iki hamamdan oluşan bu hamamlara *çifte hamam* denmekte olup Pazar Hamamı bu tipin Antalya'daki en güzel örneğidir.

1970'li yıllara değin Antalya kent merkezinde canlılığını koruyan hamam eğlenceleri içinde yeme içmenin dışında en önemli unsur müziktir. Yüz yıllardır süregelen bu kültür içinde hamam eğlencesinin türüne göre çeşitli maniler, sözler ortaya çıkmış, yine bu eğlencelerin türüne göre müzik seçimleri yapılmıştır. Ancak genç kızlara ve gelinlere dokundurmalar yapan kimi hüzünlü türküler sayılmazsa buradaki müzikler her zaman neşeli, eğlenceli müziklerdir. Antalya'da da hamamdaki eğlencenin amacına göre *gelin hamamı, kırk hamamı, damat hamamı* gibi çeşitli isimler[557] kullanılmıştır. Ev sahibinin konuğunu eğlendirmek ve çevresine tanıtmak üzere düzenlediği *misafir hamamı*, dileği gerçekleşen birinin bunu kutlamak için düzenlediği *adak hamamı*, bebeğin kırkıncı gününde düzenlenen *kırk hamamı*, düğünlerden birkaç gün önce düzenlenen *gelin hamamı*, benzer bir işleyişe sahip *kına hamamı* gibi etkinlikler yalnız kadınlara yönelik etkinlikler olup tümüyle müzikli eğlenceler içerirler. Kadınların kamusal eğlence

[555] bk. Çimrin, 2006: 104.
[556] bk. Dayar, 2011: 112.
[557] Çimrin, 2006: 105.

alanlarındaki sınırlı varlığı hamamlara özel bir anlam yüklemiş, bayramlardan özel günlere çok değişik nedenlerle hamamlar kadınlara eğlence mekânı olarak ev sahipliği yapmışlardır. Hamam eğlencelerinde müzik küçük gruplarda öncelikle katılımcılar tarafından icra edilmekteydi. Ancak sözü edilen kına, gelin, bayram ya da kırk hamamı gibi toplu eğlencelerde kadınlardan oluşan müzisyen grupları para karşılığı çağrılır ve eğlence profesyonel kişiler eşliğinde gerçekleştirilirdi. Antalya hamamlarındaki özellikle kadın eğlencelerinde oldukça popüler olan Kör Ali, bu müzisyenler arasında en ünlü isimlerden biridir[558].

Erkeklerin hamam eğlenceleri ise kadınlardan daha farklıdır. Yerelde kadın eğlencelerine benzeyen ancak onlar kadar yaygın olmayan damat hamamı dışarıda tutulursa, erkeklerin hamam eğlenceleri daha çok özellikle Konya ile özdeşleşmiş *oturak âlemi* niteliğini taşımaktadır. Yine yeme ve içmenin bulunduğu bu eğlenceler kadın eğlencelerine göre daha küçük gruplarca gerçekleştirilen genellikle alkollü eğlencelerdir ve kadınların buradaki varlığı müzisyen ve dansçı oluşlarına bağlıdır.

Hamamlarda icra edilen müzik geleneksel müziktir. Halk müziği ve KTM'nin popüler parçalarının sıklıkla çalındığı bu icralarda hem eğlence müziğinin üslubuna hem de hamamın fiziksel koşullarına uygun olarak klarnet, cümbüş, def, darbuka, keman gibi çalgılar kullanılmıştır[559]. Klarnet ve cümbüş 1970'lere kadar Cumhuriyet Dönemi'nin geleneksel eğlence müziğindeki en popüler çalgılar olarak hamamlarda da yerini almıştır. İster kadınlara ister erkeklere yönelik olsun, hamam eğlencelerinin profesyonel müzisyenler eşliğinde yapılıyor olması, bu mekânların önemli müzik mekânları arasında değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Özellikle kadın eğlenceleri kendilerine özgü bir müzik kültürü geliştirmiş ve bugün kaybolsalar da bu müziği icra eden profesyonel müzisyenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır

Antalya'da 16. yy. ve öncesinden beri yaşamını sürdüren[560] Yivli Minare Külliyesi'ndeki Mevlevihane Hamamı, Balık Pazarı Hamamı, Nazır Hamamı, Cumhuriyet (Arap) Hamamı gibi hamamların yanında Cumhuriyet Dönemi'nde Kaleiçi'ndeki Yenikapı Gâvur Hamamı, Sefa Hamamı, Muratpaşa Camisi'nin güneyindeki Başargan Hamamı, Değirmenönü'ndeki Çalış Hamamı, Kalekapısı'ndaki Pazar Hamamı gibi tarihi hamamlar bulunmaktaydı. Bugün kentte birçoğu büyük otellerin bünyesinde olmak üzere çok sayıda hamam bulunmaktadır ancak bu mekânlar sahip oldukları çok çeşitli eğlence türüne karşılık geleneksel kimlikten bambaşka, çağın getirdikleriyle biçimlenmiş yapıdadırlar.

[558] Çimrin, 2006: 105.
[559] Çimrin, 2006: 106.
[560] bk. Yılmaz, 2002: 65-74.

Sinemalar: Sahne bölümleri, geniş oturma alanları ve kapalı akustik ortamlarıyla sinemalar hemen her yerde olduğu gibi Antalya'da da aynı zamanda birer konser salonu olarak kullanılmışlardır. Antalya'nın uzun süre tek sineması olmuş Yenikapı Leyla Sineması[561] yukarıda da değinildiği üzere bu konserlere ev sahipliği yapmıştır[562]. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren gazete ilanlarında gördüğümüz bu konserler sonraki dönemlerde de sürmüş, Sinema, Halkevi ile birlikte Antalya'ya gelen tiyatroların, şarkıcıların, dans gruplarının sahne aldığı[563] temel mekân olmuştur. 1949 öncesinde kentte Elhamra Sineması, Halkevi Sineması, Şehir Sineması ve Yeni Sinema bulunurken 1950'li yıllarda bunlara Gebizli, İnci, Yıldız gibi büyük sinemalarla Antalya Öğretmenler Derneği Sineması eklenmiştir[564]. Henüz sesli film teknolojisinin olmadığı dönemlerde sinemalarda müzik, sessiz filmlere eşlik eden tamamlayıcı bir unsur olarak da bulunmuştur. Bu eşlikler için küçük müzik grupları tercih edilmiş ve film sırasında canlı olarak filme uygun düşeceği düşünülen müzikler icra edilmişse de Antalya sinemalarında böylesi bir uygulamaya ilişkin bilgilere somut bir biçimde ulaşılamamıştır. Her şeye karşın o dönemin yaygın uygulamalarından biri olarak filmlere müzik eşliklerinin yerelde de yapılmış olacağını tahmin etmek güç değildir. Buna karşılık Elhamra Sineması'nın geç dönemlerinde sessiz filmlere gramofonla sağlanan müzik eşliklerinin olduğu[565] bilinmektedir. 1950'li yıllardan itibaren yaygınlaşan sinemalarda müzik, film eşliği olarak olmasa da konserlerle bir süre daha varlığını sürdürmüştür[566].

Kurumlar: Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Antalya'da, doğrudan müzik kurumu olmamasına karşılık, müziği hem icra hem de eğitim bakımından bünyesinde barındıran birtakım kurumlar vardır ki bu özellikleriyle birer müzik mekânı olarak ele alınmayı hak ederler. Bunlardan ilki, kuruluşu Cumhuriyet öncesine giden Antalya Türk Ocağı'dır. Doktor ve Antalya milletvekili olan Burhanettin Onat'ın öncülüğünde açılan kurum[567] 1931 yılındaki kapanışına değin yerelde müzik alanında önemli eğitim çalışmaları yürütmüş, yukarıdaki bazı örneklerde[568] görüldüğü üzere sayısız müzik organizasyonu gerçekleştirmiştir. Toplumun modernleşmesi ve

[561] Bu mekân İtalyan işgali sırasında Nocera Sineması olarak açılmış, Cumhuriyet Dönemi'nde Leyla Sineması adını almış, 1933 yılından sonra da Elhamra Sineması olarak 1959'a değin varlığını korumuştur. Sinema binası Vatan Kahvehanesi ile birlikte yıkılmıştır.
[562] bk. Dayar, 2011: 108.
[563] Çimrin, 2006: 456.
[564] Gönüllü, 2010: 376.
[565] bk. Çimrin, 2006: 454.
[566] bk. Bölüm 2.1.3.2. Mekânlar, Konserler.
[567] bk. Çimrin, 2007: 344
[568] bk. Bölüm 2.1.3.2. Mekânlar, Konserler.

kültürel gelişimi adına müzik alanında da önemli etkinlikleriyle Antalya Türk Ocağı her ne kadar devlet destekli de olsa kentin öne çıkan sivil toplum kuruluşlarındandır.

Türk Ocaklarının kapanmasından sonra oluşan boşluğu 1932 yılında açılan Halkevleri doldurmaya başlamıştır. Köklendikleri siyasal yapılar farklı olmakla birlikte toplumsal alandaki rolleriyle benzeşen bu iki kurum Cumhuriyet'in ilk otuz yılına damgasını vurmuştur. Yalnızca bir müzik kurumu olmayan Halkevlerinin yerelde ve ülke çapında toplumsal dönüşüme katkıları, ayrı ayrı birer çalışma konusu olacak boyutlardadır. 1951 yılında kapatıldıklarında, etkin durumda 478 şubeye ve 4322 halkodasına sahip Halkevlerinin 1932 ile 1951 yılları arasında 10 milyon 73 bin 153 kişiye okuma yazma öğrettiği[569] göz önüne alınırsa bu etki açıkça görülebilecektir. Halkevleri çalışmalarını dokuz ayrı başlık altında, aynı sayıdaki birimleriyle yürütmüş ve hemen hepsinde okuma yazma öğretimindeki başarıyı yakalamıştır. Dil-Tarih-Edebiyat, Güzel Sanatlar, Gösteriler, Spor, Sosyal Yardım, Halk Dershaneleri ve Kurslar, Kitapsaray ve Yayın, Köycülük, Müze ve Sergi başlıkları bütün Halkevlerinde olduğu gibi, 1933 yılı broşüründen[570] ve 1938 yılı çalışma raporundan[571] anlaşıldığı üzere Antalya Halkevinde de etkin durumda olan birimlerdir.

Antalya Halkevi, Karaalioğlu Parkı'nın girişinde, yakın zamana değin Antalya Büyükşehir Belediyesi hizmet binası (Lev 38a) olarak kullanılan ve Antalya Halkevi olarak 1932'de yapılan binada[572] aynı yıl açılmış ve büyük bir hızla etkinliklerine başlamıştır. Türk Ocakları gibi devlet desteğini alsa da bir sivil toplum kuruluşu olarak çalışan Antalya Halkevi çok kısa zamanda toplumsal dönüşümün en özel belirleyicilerinden biri olmuş; oluşturduğu çalışma birimleriyle aydınlanmanın, ilerlemenin ve Cumhuriyet ideolojisinin kentteki simgelerinden biri konumuna gelmiştir. Kurum, yapısal özelliğinin ve felsefesinin bir gerekliliği olarak çalışmalarını yalnızca kurum içinde değil, doğrudan halka ulaşarak, halkın içinde, halkla birlikte yürütmüş ve bu anlayışı onun benzersiz başarısının en önemli sağlayıcısı olmuştur.

---

[569] http://www.halkevleri.org.tr/hakkimizda (erişim tarihi: 24.11.2018).
[570] Çimrin, 2007: 367.
[571] bk. Çimrin, 2007: 364.
[572] Osmanlı Dönemi'nde burada bulunan Rum Cemaati'ne ait taş yapı Antalya Rum Metropolitliği olarak kullanılmış, Büyük Mübadele'den sonra Antalya Türk Ocağı'na tahsis edilmiştir. Yapı 1932'de yıkılarak yerine bugün ayakta duran halkevi binası yapılmıştır. bk. Çimrin, 2007: 359.; Başta Eski Rum Metropolilik binası, Nocera (Leyla, Elhamra) Sineması, Vatan Kahvehanesi (Attalos Kulübü), Abdullah Efendi Kahvehanesi (Koca Yorgi Meyhanesi), Stafanos ve Nikola Meyhanecioğulları'nın Meyhanesi, Rum Erkek Okulu, İşgal dönemindeki İtalyan Lisesi ve askeri lojmanı olan yapı, Rum Hacı İlyas Dayıoğlu'nun Evi (Atatürk Müzesi) ve Yenikapı'nın kendisi bu alanın tarihi kent dokusunun simge mekânlarıydı. Bunların birkaçı 1930'larda büyük bölümü ise 1985'teki çevre-yol düzenlemesi sırasında pek çok tarihi özel konutla birlikte yıkılmıştır. bk. Çimrin, 2006: 510.

Antalya Halkevi diğer şubelerde de olduğu gibi müziği, çalışma alanlarından biri olarak kabul etmiş ve ortaya koyduğu çalışmalarla kentin müzik kültürü içinde döneminin kuşkusuz en önemli mekânı olarak yerini almıştır. Halkevi bünyesinde kurulan orkestralar (Lev. 38b), bunların yaptığı çalışmalar ve konserler (Lev. 39a), kurum organizasyonu ile gerçekleştirilen kurum içi ve dışı konserler[573], kesintisiz sürdürülen teorik ve uygulamalı eğitimler, çocuk koroları (Lev. 39b), Batı müziğinin tanıtılmasına yönelik çalışmalar, THM'nin araştırılması, tanıtılması, geliştirilmesine yönelik çalışmalar ve THM derlemeleri Kurumun kentteki bu özel konumunun sağlayıcıları arasındadır. Öyle ki Kurumun müzik grupları ya da eğitim verdiği kesimler kentin müzik kültürü içinde eşsiz bir yer tutmuş, tüm resmi organizasyonlardan (Cumhuriyet baloları, resmi bayramlar, tiyatro gösterileri, özel toplantılar vb.) özel eğlencelere (düğünler vs.) hemen her yerde ya Halkevi müzik toplulukları ya da Halkevinin koordinasyonunda çeşitli müzisyenler yer almaya başlamıştır[574].

Antalya Halkevinin kentin müzik kültüründeki yerini aydınlatmak açısından kurumun 1933 yılı broşüründe yer alan veriler son derece değerlidir. Henüz kuruluşunun üzerinden bir yıl geçmesine karşılık bu broşürdeki bilgiler, Kurumun müzik alanında 1930'lu yıllarda nasıl bir öneme sahip olduğunu açıkça gösterir. Halkevinin müzikle ilgili çalışmaları ve birimleri söz konusu broşürde şu şekilde yer almıştır.

> "Güzel Sanatlar Şubesi musiki işleri ile uğraşmaktadır. Biri saz ve diğeri bando olmak üzere iki musiki heyeti teşkil etmiştir. Saz kısmının muntazam konserler veren 12 kişilik heyeti ve ayrıca ders alan 20 talebesi vardır. Saz Heyeti on beş günde bir mutat konserlerini havaların fazla sıcaklığı dolayısile seyrekleştirmiştir. Son baharla beraber konser faaliyeti mutat şekilde tanzim edilmiştir. Talebeye haftada iki gece egzersiz yaptırılmaktadır. Kabiliyetli talebe yetişmektedir. Bunlar konserlere de iştirâk ettirilmektedir. Bu komitenin yetiştirdiği Bando Heyeti[575] 18 kişiden mürekkeptir. Bir mütehassıs şefin idaresindedir.

[573] Halkevi'nin 1937 yılı çalışma raporunda, Antalya'ya getirilen 50 watt çıkışlı bir amplifikatör yardımıyla Yenikapı, Değirmenönü, Kapıağzı, Şarampol gibi yerlerde halk konserleri düzenlediği yer almaktadır. bk. Çimrin, 2007: 362.

[574] 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Halkevlerinin yüklendiği bu toplumsal rol hemen bütün Türkiye'de aynıdır. Ancak yine bütün ülkede olduğu gibi Antalya'da da bu çalışmalara ve dönüşüme uzak durmaya gayret eden, Cumhuriyet'in modernleşme çabalarını, yeni toplumsal düzenini reddeden bir kitle bulunmuştur. Dolayısıyla Halkevi vb. kurumlar ile ilgili yapılan genellemeler böylesi bir gerçeği silme çabası taşımayan yargılardır.

[575] Burada sözü edilen bando, sözcüğün günümüzdeki yaygın anlamındaki gibi yalnız nefesli ve vurmalılardan oluşan genellikle açık alanlarda müzik yaptıkları için bu türden çalgıları tercih eden, şenlik, açılış vb. organizasyonlarda sıklıkla görülen bir orkestrayı karşılamamaktadır. Edinilen bilgilere ve görsel verilere göre Halkevi Bandosu genellikle nefeslilerden oluşsa da ve yine bandoların bugünkü işlevlerini fazlasıyla yürütse de temel olarak bu tanıma uymaz. Halkevi Bandosu, bir Batı müziği orkestrası kurma amacıyla elde bulunan çalgılarla oluşturulmuş ve kısa zaman içinde oldukça geliştirilmiş bir topluluktur. Bu kapsamda kurulmuş Bando, kentteki neredeyse tüm müzikli etkinlik ve eğlencelerde yer almıştır.

> Bandoyu Halkevine Belediyemiz hediye etmiştir[576]. 23 parça sazı vardır. Diğer noksanları hususî memur gönderilerek İstanbul'dan bu defa celbedilmiştir. Altı ay sonra mütekâmil bir bando takımı şehrin mühim bir ihtiyacını karşılayacaktır.[577]"

Görülüyor ki Halkevi, her ne kadar bir müzik kurumu olmasa da, bu alanda tek amacı müzik olan birçok kurumdan daha etkin çalışmalar yürütmüştür. Üstelik bu çalışmalar müziğin icrası, eğitimi, araştırılması ve yaygınlaştırılması gibi birbirinden çok farklı uzmanlıklar gerektiren alanlarda gerçekleştirilmiştir. Halkevi kent ve çevresinde, halk müziğinin geleneksel üretim alanları ve popüler türlerin doğal yaşam alanları olan eğlence mekânları dışında müziğin kurumsal olarak bulunduğu en önemli mekândır. Başka bir deyişle Halkevi, ister halk müziği, ister sanat müziği, ister popüler müzik söz konusu olsun, müziğin belli sanatsal ve düşünsel doğrularla ele alındığı, yaygınlaştırıldığı, eğitiminin yapıldığı bir kurum olarak kentte konservatuvarların, popüler ya da klasik müzik orkestralarının, günümüzün çeşitli müzik kuruluşlarının işlevini de görmüştür. Bu özelliğiyle de müziğin toplumdaki doğal yaşam alanları olan mekânlardan kesin bir biçimde ayrılır. Halkevi bir bakıma kentte, müzik alanında da sanatsal, teknik, pratik, ideolojik altyapısı ve işlevleriyle bir okul görevi görmüştür.

Cumhuriyet Dönemi Antalya'sı için müzik alanında önemli sayılabilecek diğer kurumlar da okullardır. Yeni bir yaşam biçimi ve yeni bir toplum yaratma çabası içindeki Türkiye Cumhuriyeti'nin erken dönem okulları, müzik eğitimine günümüz okullarından çok daha ciddi ve bilinçli bir biçimde yaklaşmışlardır. Elbette bu yaklaşımda bağımsız müzik okullarının bulunmayışı da bir etkendir. Yukarıda değinildiği üzere, hedeflenen toplumsal yapıda olması istenen yüksek sanat zevki çerçevesinde Batı müziğinin öğretilmesi, tanıtılması okulların önemli hedefleri arasında yer almış ve bu kapsamda başta keman[578], viyola, piyano (Lev. 40a)[579], mandolin (Lev. 40b)[580] gibi çalgılar Batı müziğini icra etmeye yönelik olarak, okullarda öğretilmeye başlanmıştır. Müzik eğitimi ilk ve ortaöğretimde beklenen başarıya ulaşmış, en

---

[576] Daha önce Antalya'da Rum Cemaati'nin bando adıyla bir Batı müziği orkestrası kurduğu belirtilmişti. İşgal döneminde de İtalyanların bir bandosu olduğunu ve İşgal'in sonunda İtalyanların çalgıları Belediyeye bağışladıkları bilinmekteydi. Halkevi Bandosu'na Belediyenin bağışladığı bu çalgılar çok büyük olasılıkla aynı çalgılardır.

[577] Çimrin, 2007: 368.

[578] Keman Anadolu'da uzun bir zamandır kullanılmakta olup (Önceki türler hariç Batı kemanı yaklaşık 1750'lerde yaygın olarak GTM'de kullanılmaya başlanmıştır.), GTM içinde tümüyle Anadolulu ve özgün bir üslup kazanmıştır. Buradaki eğitimden kasıt, kemanın bir GTM çalgısı olarak değil, klasik Batı müziği çalgısı olarak ele alınmasıdır.

[579] Piyanonun kullanımının ve eğitiminin 19. yy. sonlarında kentteki varlığı bilinmektedir.

[580] Mandolin 19. yy.ın ikinci yarısında Osmanlı'ya popüler bir çalgı olarak girmiş ve önemli bir yer edinmiştir. Ancak Erken Cumhuriyet Dönemi'nin eğitim kurumlarındaki yaygınlığı, çalgının Batı müziği aralıklarına göre düzenlenmiş sabit perdeli klavyesiyle, bu tür içinde hemen hemen kullanımı en kolay çalgı olmasından kaynaklanır. Ayrıca çeşitli Akdeniz çalgılarının evrimiyle ortaya çıkmış mandolinin ses özelliklerinin Anadolu müzik tınılarına uygunluğu da bu yaygınlığın gerekçeleri arasında sayılabilir.

azından eğitimli çevrelerde önemli bir müzik kültürü yaratılmıştır. Hatta Erken Cumhuriyet Dönemi'nde birçok önemli müzisyen bu eğitimler aracılığıyla ortaya çıkarılmış ve devlet desteği ile bu kişilerin daha üst düzey eğitim almaları sağlanmıştır.

Eğitim kurumları içinde müziğe verdiği öncelik ve önem dolayısıyla Köy Enstitülerinin ayrı bir yeri vardır. Kurumda yalnız Batı müziği değil[581], THM eğitimi de verilmiş ve birçok müzisyenin yetişmesine olanak sağlanmıştır. Ayrıca dönemin yeni müzik deneyleri de birer eğitim konusu olarak enstitülerde yer almıştır. Bu kapsamda Köy Enstitülerinde kurulan ve keman, viyola, viyolonsel, saksafon, trompet, trombon, tuba, flüt, gitar, mandolin, akordeon gibi çalgılar kullanan orkestralar döneme damgasını vurmuş, bu orkestralar hem uygulamalı eğitim ortamı olarak hem de düzenledikleri konserlerle müzik kültürü içinde yerlerini almışlardır. Kent merkezine yaklaşık 17 km uzaklıkta, 1940'ta kurulan Aksu Köy Enstitüsü bu kurumların Antalya'daki temsilcisidir. Aksu Köy Enstitüsü 1954'te Köy Enstitülerinin kapatılmasıyla isim ve nitelik değiştirerek bir eğitim kurumu olarak varlığını sürdürmüştür. Yukarıda adı geçen çalgıların büyük bir bölümü Aksu'da da kullanılmış, çeşitli orkestralar kurulmuştur. Her ne kadar şimdi unutulmuşsa da o dönemde Aksu'da çok popüler olmuş bir de marş çıkmıştır bu Kurumdan. Sözünü Enstitü Müdürü Tahsin Burdurlu'nun yazdığı ve Müzik Öğretmeni Mehmet İnal'ın bestelediği Aksu Köy Enstitüsü Marşı o dönemde öğrencilerle birlikte akordeon ve davul eşliğinde her gün sevilerek söylenen bir marştır[582].

Her alanda büyük dönüşümlerin yaşandığı 1950'li yıllar kentte, *müziğin kurumsal varlığını*, onu yaşatan kurumları ortadan kaldırarak önemli ölçüde azaltmıştır. Kentteki ilk ve ortaöğretim kurumları artan nüfusla doğru orantılı olarak giderek çoğalmış ancak bu kurumlardaki müzik önceki konumuna bir daha gelememiştir. 1950'lerden başlayarak müziğin kurumsal varlığı çeşitli dernek vb. sivil toplum kuruluşlarında izlenebilmektedir. Ancak bu varlık, önceki devlet destekli konumdan ve müziğin toplumsal dönüşümü sağlayacak önemli bir araç olarak ele alınışından çok uzakta, cılız bir varlıktır. Her şeye karşın gücü ve etkileri sınırlı da olsa bu yıllardan sonra kentte çeşitli okul ve yardımlaşma derneklerinin müzikal etkinlikleri sürmüştür. Ancak bunlar yalnızca eğlence ya da belli konularda yapılan etkinliklere sanatsal katkı

---

[581] Köy Enstitülerindeki müzik eğitimi, çalgı pratiklerinin yanında üst düzey müzik teorisi eğitimini de barındırmaktaydı. Öyle ki bugün konservatuvar eğitiminin en zor konularından biri olan *dikte* bilgi ve uygulamaları, enstitülerde, müzik öğretmeni olması dahi beklenmeyen bir ilkokul öğretmeni adayından rahatlıkla beklenilen bir birikim ve beceriydi.

[582] https://www.facebook.com/aksu.koyenstitusu/posts/ksu-k%C3%B6y-enstit%C3%BCs%C3%BC-mar%C5%9Fi%C3%BCnal-%C5%9F%C3%B6hret-dirliksevgili-yavuz-ali-sakarya-aksu-k%C3%B6y-enst/459485244236450/ (erişim tarihi: 18.12.2018).

yapma amacı taşıyan etkinlikler olup, Halkevi, Köy Enstitüsü gibi yapıların müzikle ilişkisini çağrıştırmaktan bile uzaktır. 1958 yılında kurulan Antalya Halk Oyunları ve Halk Türküleri Derneği[583] bu kurumlar içinde müziğe yaklaşımı bakımından ayrı bir yere sahip olsa da, buna benzer dernekler ilerleyen zamanlarda da açılmış, müzik kültürüne bazı değerli katkılar sağlamışlarsa da bu girişimler sözü edilen Cumhuriyet kurumlarının toplumsal işlevini, rollerini yüklenmekten, hem nitelikleri hem de güçleri bakımından çok uzak kalmışlardır.

Müziğin kurumsal varlığına değinirken ele alınması gereken en önemli yapılardan biri de kentte ilk kez 27 Haziran 1962'de sesini duyuran Antalya Radyosudur. 1960'ların koşulları içinde Radyo, Antalya'nın gündelik yaşamında eşsiz bir yer edinmiş, kent halkının hem ilgi odağı hem de en büyük eğlence araçlarından bir olmuştur. Radyo yukarıda değinilen TRT'nin genel misyonu çerçevesinde yayınlarını sürdürmüş ve bu kapsamda müziğin o dönemde kentteki en özel kurumsal varlık alanını oluşturmuştur. Radyoda haberler, kültür sanat programları, radyo tiyatrosu, röportajlar vb. yapımlar yer alsa da yayınların çok büyük bir bölümünü müzik oluşturmaktaydı. Klasik Batı müziğinden hafif müziğe, KTM'den THM'ye TRT seçiciliğinden geçen birçok müzik türü bu yayınlarda yer almış, Antalya yöresi türküleri bu türler arasında özel bir konuma sahip olmuştur. Antalya Radyosu 1990'lı yılların başına değin popülerliğini korumuş, radyoların gelişen yeni medya olanakları karşısında yavaş yavaş gerilemesi olgusundan payına düşeni almıştır.

Antalya Radyosu kurulduğu andan itibaren, TRT'nin genel yaklaşımlarını yerele de yansıtarak özellikle THM alanında çeşitli araştırmalar ve uygulamalar başlatmıştır. Bu kapsamda en dikkate değer iki çalışma Radyo bünyesinde kurulan kentli sanatçılar Cevat Uyanık yönetimindeki Antalya'nın Sesi Korosu ve Erdal İyiöz yönetimindeki "Türküler ve Oyun Havaları" programını yapan Bağlama Topluluğu olmuştur[584]. Radyo il radyosu olmaktan çıkıp bir bölge radyosu kimliğine bürününce söz konusu çalışmalar Mustafa Hisarlı, Ateş Köyoğlu, Erdem Çalışkanel gibi isimlerin yönetiminde gerçekleşmiş, daha sonraları da İ. B. Sürelsan Konservatuvarı bünyesine aktarılmıştır. Bu çalışmalar aracılığıyla kentte müzik icrası ve yayını kurumsal bir kimlikle gerçekleştirilmiş, aşağıda örnekleri verilen çok sayıda halk ezgisi derlenmiştir.

Antalya Radyosu 1950'lerin öncesindeki kurumlardan farklı yapı ve nitelikte olmakla birlikte kentin müzik kültürüne damgasını vurmuş bir kurumdur. Bu konumunu yalnız müzik

[583] bk. Gönüllü, 2010: 386.
[584] Çimrin, 2006: 486.

yayınlarıyla değil, gerçekleştirdiği müzik araştırmaları, derlemeleri, arşivleme çalışmaları[585], oluşturduğu topluluklar ve düzenlediği birçok müzikal etkinlikle elde etmiştir. Ayrıca kurum aracılığıyla kente birçok değerli müzisyen ve araştırmacı gelmiş, kent ve çevresindeki THM sanatçıları bu yolla seslerini duyurabilmişlerdir.

Antalya'da 1960'lı yıllardan sonra çok sayıda müzik kurumu açılmış ve sayıları her geçen gün artmıştır. Genellikle dernek ya da kurs niteliğindeki bu kurumların birçoğu günümüzde de etkinliklerini sürdürmektedir. Üstelik kurslar ve özel müzik okulları bugün klasik müzikten pop müziğe, cazdan tangoya, halk müziğinden çeşitli deneysel türlere değin çok değişik alanlarda eğitimlerini sürdürmektedirler. Ayrıca kentte hemen her çalgının bulunabildiği ve bununla ilgili eğitim olanaklarının da olduğu belirtilmelidir.

Kentin hızla büyüdüğü, turizm yoluyla adını dünyaya duyurduğu 1990'lı yıllarda konservatuvar ve orkestralar da üst düzey müzik kurumları olarak kentteki yerlerini almaya başlamıştır ancak bunlar işlevlerini sürdüren kurumlar olarak bu çalışma içinde diğerlerinden farklı bir noktada durmaktadırlar. Kentin müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan bu kurumlara, müze sergileri bölümünde değinilmiştir.

Dükkânlar: Cumhuriyet'ten çok önce Antalya'da, müzik malzemesi satan mekânların olduğu açıktır. Ancak bunların yalnız müzik dükkânı mı, yoksa birçok başka ürünü satan dükkânlar mı oldukları konusunda ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Yerel çalgı ustalarının, çalgı malzemelerini de temin edip sattıkları akla uygun bir yaklaşımdır. Ancak yine de 19. yy. ve 1900'lerin başlarında, birbirinden farklı pek çok ürünü satan büyük dükkânların yaygınlığı yerelde de böylesi mekânların varlığına işaret etmektedir. Cumhuriyet Dönemi'nde de bir ticaret limanı olmayı sürdüren Antalya'nın bu tarz dükkânlara farklı malzeme temin etme konusunda pek fazla sıkıntı yaşamadığı düşünülebilir. Nitekim 8 Nisan 1928 tarihli Zümrütova gazetesindeki bir ilandan, çalgı malzemesi değilse de plak satan bir dükkânın Antalya'daki varlığından haberdar oluruz. O dönemde popüler olan müzisyenler hakkında da bilgi edindiğimiz ilanın tam metni şöyledir:

> "His Master Voice Sahibinin Sesi…
> En büyük sanatkârlar, en hassas plaklar. Müjde! Sahibinin Sesi fabrikaları tarafından yeni alınan Türkçe plaklarımız geldi. Sahibinin Sesi. En büyük sanatkârlar en hassas plaklar. Yalnız Sahibinin Sesi

[585] Bugün TRT'nin nota arşivi, ses ve görüntü kayıtları müzik alanındaki kuşkusuz en büyük arşivi oluşturmaktadır. Kurumun bugün satışta olan İl İl Türkülerimiz Antalya (C-59) (Lev. 254) başlıklı ve 19 Antalya türküsünün yer aldığı bir albümü de bulunmaktadır.

> fabrikalarında imal edilen plaklar eser-i musikiyi aynen muhafaza ettikleri için hakiki sanatkârlar evvelden beri bu fabrikaya bağlanmışlardır. Dolayısıyla eserlerini sair fabrikalara vermemektedirler. İşte bu sayededir ki en büyük sanatkârların eserleri bu meyanda en nadide klasik parçalar münhasıran Sahibinin Sesi marka plaklarda bulunur. Arayınız. İstanbul Türk Ocağı İhtifal Heyeti. Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın, Rehber Musiki Heyeti'nin, Hafız Sami Bey'in, Avni Neşet Bey'in, Münir Nurettin Bey'in, Tanburi Refik Bey'in, Hafız Süleyman Bey'in en yeni plaklarını arıyorsanız, Antalya ve mülhakatı acentesi Türk İstiklal Şirketi Hacı Veli biraderler ve şürekâsı.[586]"

Görülüyor ki henüz 1920'li yıllarda, küçük sayılabilecek bir kent olmasına karşılık Antalya'da müzik teknolojisi satan dükkânlar bulunmaktadır ve bunlar gazete ilanı verebilecek bir ticari hacme sahiptir. Aynı zamanda bu ilan müziğin plaklar aracılığla da birçok ev ya da işyerine o dönemden itibaren girdiğinin yerel bir kanıtı olarak ele alınmalıdır.

b. Sanatçılar

Antalya'nın müzik kültürü için bir başka önemli unsur da sanatçılardır. Bu bölümde kısaca ele alınan sanatçılar, kentin müzik kültürüne doğrudan katkı yapan kişiler olduğu gibi, yörede doğan ya da yaşamının bir bölümünü burada geçiren kişiler de olabilecektir.

Âşık Tahtalı Ali: Cumhuriyet Dönemi Antalyalı halk ozanı.

Âşık Osman: Cumhuriyet Dönemi Antalyalı halk ozanı.

Kör Ali: Cumhuriyet'in ilk yıllarında özellikle kadın hamamlarında ud çalarak ünlenmiş[587] ve Antalya kent kültüründe bu özelliğiyle simgeleşmiş ud sanatçısı.

Davulcu Beşir: Cumhuriyet'in ilk yıllarında Antalya'nın düğün ve eğlencelerinin vazgeçilmezi olmuş davul sanatçısı[588].

Udi Zeynep: Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Şamlı Zeynep olarak adlandırılan ve kentin bütün eğlencelerinde aranan, söylediği manilerle de ünlenmiş kadın ud sanatçısı[589].

Karaferye[590] Çingeneleri: Cumhuriyet'in ilk yıllarında kentteki tüm eğlenceler için en önemli çalgı takımlarının Çingenelerce sağlandığı bellidir. Çimrin'in T. Akıltopu'ndan aktardığı satırlarda[591] geçen bu isim üzerinde durulması gereken bir isim olup, kentin müzik kültürüne

---

[586] Dayar, 2011: 132.
[587] Çimrin, 2006: 105.
[588] Çimrin, 2006: 530.
[589] Çimrin, 2006: 530.
[590] Alıntı yapılan özgün metinde "Karaferya" olarak geçen sözcük ile Yunanistan'da Selanik'in 75 km kadar batısında bulunan ve Büyük Mübadele'de Antalya'ya önemli sayıda göçmen gönderen "Karaferye" kastedildiğinden burada yerleşme adının doğru yazımı kullanılmıştır.
[591] Çimrin, 2006: 530.

ilişkin yapılacak olan çalışmaların da odak noktalarından biri olmalıdır. Her ne kadar hepsi Karaferyeli olmasa da bugün bile mübadil Çingenelerin kentin eğlence müziğinde üstlendikleri rol çok önemlidir.

Ester Hanım: Cumhuriyet'in ilk yıllarında Antalya'nın çalgılı kahvehanelerinde incesaz eşliğinde şarkı söyleyen sanatçı[592]. Kendisiyle ilgili tek bilgiye Muharrem Efendi Kahvehanesi'nde bir gece (26.05.1924) şarkı söyleyip dans ederken bir hayranı tarafından çıkarılan kavganın karakolluk olmasıyla[593] ulaşılmıştır. Olasılıkla Osmanlı'nın son dönemlerinde de kentte müzisyen olarak bulunan Ester Hanım'ın dönemin çok yaygın olan gayrimüslim sanatçılardan biri olduğu düşünülebilir. 20. yy. başında Antalya'nın müzikli eğlence kültürünün yeterince anlaşılabilmesi için bu ve benzeri figürlerin son derece önemli oldukları düşünülmektedir.

Victoria Hanım: 17.05.1924 gecesi Yenikapı Kahvehanesi'nde çıkan kavgaya kolluk güçlerinin müdahale etmesiyle varlığından haberdar olduğumuz, Antalya'nın çalgılı kahvehanelerinde şarkı söyleyen sanatçı[594]. Söz konusu kavga kendisinden istenen şarkıları söylememesi üzerine çıkmıştır. Victoria Hanım da Ester Hanım gibi 1924 yılında kentin henüz eski kültürel ve etnik dokusunu yitirmediğinin ve bu çeşitliliğin müzik kültüründeki belirleyici yerinin bir göstergesidir.

Safiye Hanım: Ester ve Victoria hanımlar gibi çalgılı kahvehanelerde şarkı söyleyen sanatçı. Kendisiyle ilgili bilgiye 07.06.1927 gecesi şarkı söylediği *cafe chantant* olarak adlandırılan bir mekânda, Giritlilerin çıkardığı kavga sayesinde[595] ulaşabiliyoruz.

Cevat Uyanık: 1926 yılında Antalya'da doğan ve kentte Cevat Ağa olarak bilinen Sanatçı saraçlık yapan kent esnaflarından biridir[596]. Ancak küçük yaşlardan itibaren halk müziği ile uğraşan Cevat Ağa (Lev. 41a), 1962 yılında Antalya Radyosunun açılmasıyla burada çalışmaya başlamış ve Antalya'nın Sesi Korosu'nu yönetmiştir[597]. Radyo çalışmalarının yanında çok sayıda derleme de yapan Sanatçı, Antalya'nın THM alanındaki en değerli sanatçılarından biridir. Antalya kültürü ile yoğrulan Sanatçı yaşamını doğduğu kentte geçirmiş ve müzikal emekleriyle kentin müzik kültürü içinde özgün bir figür olarak yerini almıştır. 1990 yılında ölümünün ardından anısına "Yol Ver Çubuk Beli" adlı bir kitap hazırlanmış, kitapta Sanatçı'nın, aralarında

[592] bk. Dayar, 2015: 5.
[593] bk. Dayar, 2015: 5.
[594] bk. Dayar, 2015: 8.
[595] bk. Dayar, 2015: 8.
[596] Çimrin, 2006: 487.
[597] Çimrin, 2006: 486.

"Çekemedim Akçakız'ın Göçünü" adlı türkünün de bulunduğu çok sayıda derlemesi de yer almıştır.

Erdal İyiöz: 1941 yılında Antalya'da doğan sanatçı henüz ortaokul yıllarında müziğin peşine düşmüş ve kendini geliştirebilmek için İzmir'e gitmiştir[598]. Burada müzik birikimini artıran sanatçı gençlik yıllarında birçok önemli THM sanatçısına bağlamasıyla eşlik etmiştir. 1962 yılında Antalya Radyosunun açılmasıyla Cevat Uyanık ile birlikte Radyoda çalışmaya başlayan Sanatçı uzun yıllar kurumda Bağlama Topluluğu'nu yönetmiştir[599]. Hem saz hem de ses sanatçısı olan Erdal İyiöz, 16 adet THM albümü yayımlamıştır. Sanatçının 1999 yılında yayımlanan "Teke Yöresi Antalya Türküleri ve Oyun Havaları" adlı bir de kitabı bulunmaktadır. Erdal İyiöz'ün müzikle olan ilişkisi yalnızca saz ve ses sanatçılığından ibaret değildir. Sanatçı aynı zamanda çok önemli bir müzik araştırmacısıdır ve Antalya yöresinden çok sayıda türkü derlemiştir. Kentin müzik kültürünün en önemli figürlerinden biri olan Sanatçı, ortaya koyduğu çalışmalarla aynı zamanda ülke genelinde de önemli bir yere sahiptir. Erdal İyiöz Radyodan sonra uzun yıllar İsmail Baha Sürelsan Konservatuvarında da çalışmıştır.

Ateş Köyoğlu: 1939 yılında Kastamonu'nun Çatalzeytin köyünde dünyaya gelen sanatçı 1969 yılında TRT'ye THM sanatçısı olarak girmiş 1981'deki görev değişikliğine değin kurumda hem sanatçı hem de araştırmacı olarak çalışmıştır[600]. 1992 yılında tekrar TRT'ye dönen Sanatçı bir dönem Antalya Radyosunda THM şefliği yapmıştır[601]. Müzik çalışmalarının yanında Sanatçı'nın aralarında Antalya türkülerinin de bulunduğu 14 derlemesi ve 176 nota kaydı bulunmaktadır[602]. 2004 yılında ölen Ateş Köyoğlu'nun "Türk Halk Müziğinde Tezeneler" adlı bir de kitabı bulunmaktadır.

Erdem Çalışkanel: 1945 yılında İzmir'de doğan Sanatçı, 1966 yılında Ankara Radyosunda saz sanatçısı olarak göreve başlamıştır. 1979 yılında kurulması planlanan THM Korosu için şef olarak Antalya Radyosuna atanmış ve 1980 yılında Antalya Radyosu Müzik Yayınları Şube Müdürlüğü'ne getirilmiştir[603]. 1994 yılında TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda Türk Halk Müziği ve Oyunları Merkez Müdürü olarak Antalya'dan ayrılan Sanatçı 2002 yılında geri dönerek kente yerleşmiştir[604]. Çalışkanel Antalya Radyosundaki uzun süreli görevi sırasında

---

[598] Çimrin, 2006: 487.
[599] Çimrin, 2006: 486.
[600] https://www.repertukul.com/Biyografiler--ATES-KOYOGLU-433 (erişim tarihi: 16.06.2018).
[601] Çimrin, 2006: 486.
[602] bk. https://www.repertukul.com/Biyografiler--ATES-KOYOGLU-433 (erişim tarihi: 16.06.2018).
[603] https://www.repertukul.com/Biyografiler--ERDEM-CALISKANEL-781 (erişim tarihi: 16.06.2018).
[604] https://www.repertukul.com/Biyografiler--ERDEM-CALISKANEL-781 (erişim tarihi: 16.06.2018).

koro şefliği ve çeşitli müzikal etkinlikler yanında çok sayıda derleme ve notalama çalışması da gerçekleştirmiştir[605]. Ankara yıllarında ise Nida Tüfekçi ve Muzaffer Sarısözen albüm derlemelerinde, "THM'den Seçmeler 1, 2, 3" adlı kitapların ve "THM Sözlü Eserler Antolojisi" adlı yayının hazırlanmasında büyük emek harcamıştır. Ayrıca Sanatçı Antalya Büyükşehir Belediyesi İ. B. Sürelsan Konservatuvarının açılmasına büyük katkılar sunmuş, kurumun THM Korosu'unda Öğretici Şef olarak da görev yapmıştır[606]. Gerek Radyo gerekse Konservatuvar görevleri sırasında Sanatçı kentte ve kent dışında çok sayıda konsere katılmıştır.

Mehmet Görgülü: 1906 – 1980 yılları arasında yaşamış Elmalılı Sanatçı aynı zamanda Elmalı'nın en seçkin berberidir[607]. Babası Halil Bey'den küçük yaşta ud çalmayı öğrenen Görgülü, daha sonra nota öğrenir ve askerliğini yaptığı Isparta Bando ve Mızıka Bölüğü'nde tanıştığı farklı çalgıları da öğrenerek müzik birikimini artırır. Sanatçı'nın piyano, saksafon, trompet, klarnet, flüt, ud, bağlama, cümbüş, kemençe, keman gibi çalgıları çalabildiği bilinmektedir[608]. 20'li yaşlarından itibaren kendisini müziğe adayan Görgülü, yaşamı boyunca müziğin her alanında ve her düzeyde ortaya koyduklarıyla Elmalı'nın müzik kültürünün simgesi olmuştur. Gönüllü bir müzik emekçisi olan Görgülü, çevresinde toplanan müzikseverlerle birlikte neredeyse bir konservatuvar oluşturmuş, çocuklardan askerlere, kent esnafından öğretmenlere değin birçok kesime müziği öğretme çabası içinde bir yaşam sürmüştür[609]. Özellikle Mehmet N. Terzioğlu ve Mehmet Yılmaz'la birlikte çok sayıda müzisyenin yetişmesini sağlamış, çeşitli orkestralar kurmuş, konserler düzenlemiş[610] ve deyim yerindeyse Elmalı'da yeni bir müzik kültürü yaratmıştır. Görgülü gençlik yıllarında, Elmalı askeri birliğinde bulunan ve Yunanistan'dan getirildiği söylenen[611] çok sayıda Batı müziği çalgısını kullanmakla kalmamış, askerlere bu çalgıların eğitimini de vermiştir. 1950'li yıllara gelindiğinde Türkiye'nin İstanbul'dan sonra ilk örneklerinden biri olan Elmalı Mehter Takımı'nı kurup yönetmiş, 1972 yılında da yine çevresinde toplanan müzisyenlerle birlikte Elmalı Müzik Sevenler Derneği'ni kurarak önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçı TSM ve THM'nin dışında başka müzik türleriyle de ilgilenmiş, Elmalı'da bu türlerin tanınmasına katkı sağlamıştır[612]. Kendi yetiştirdiği öğrencileri ya da birlikte çalıştığı yöre sanatçıları bir yana Sanatçı Yusuf Nalkesen gibi önemli

---

[605] https://www.repertukul.com/Biyografiler--ERDEM-CALISKANEL-781 (erişim tarihi: 16.06.2018).
[606] https://www.repertukul.com/Biyografiler--ERDEM-CALISKANEL-781 (erişim tarihi: 16.06.2018).
[607] İ. Nazmi. Ertuğrul ile Elmalı yöresi müzik kültürü üzerine söyleşi, 21.04.2018, İ. Nazmi Ertuğrul'un Evi, Antalya.
[608] İ. Nazmi. Ertuğrul ile Elmalı yöresi müzik kültürü üzerine söyleşi, 21.04.2018, İ. Nazmi Ertuğrul'un Evi, Antalya.
[609] İ. Nazmi. Ertuğrul ile Elmalı yöresi müzik kültürü üzerine söyleşi, 21.04.2018, İ. Nazmi Ertuğrul'un Evi, Antalya.
[610] İ. Nazmi. Ertuğrul ile Elmalı yöresi müzik kültürü üzerine söyleşi, 21.04.2018, İ. Nazmi Ertuğrul'un Evi, Antalya.
[611] bk. Düden vd., 2017.
[612] İ. Nazmi. Ertuğrul ile Elmalı yöresi müzik kültürü üzerine söyleşi, 21.04.2018, İ. Nazmi Ertuğrul'un Evi, Antalya.

bestecilerle de iletişim içinde çalışmalarını yürütmüştür[613]. Sanatçı'dan derlenen türkülere Antalya türküleri arasında yer verilmiştir.

Mehmet Nimet Terzioğlu: 1928 yılında Elmalı'da doğan Sanatçı, M. Görgülü ile birlikte Elmalı yöresinde önemli müzikal çalışmalar yürütmüştür[614]. Keman çalan Sanatçı, Elmalı bölgesinde çok sayıda konsere ve eğitim etkinliklerine katılmış[615], TRT Antalya Radyosu THM korosunda çalışmış[616], bu müzik üzerine çeşitli çalışmalar yapmıştır. Sanatçı'nın kaynaklık ettiği iki türküye aşağıda yer verilmiştir.

Mehmet Yılmaz: Köy Enstitülü bir öğretmen olan Yılmaz, Elmalı'da Görgülü ile birlikte çeşitli müzikal etkinliğin içinde olmuş, çok sayıda müzisyenin yetişmesine çeşitli katkılar sunmuştur[617].

Mustafa Hisarlı: Kütahya yöresi halk müziğinin kaynak kişisi kabul edilen ve yörenin en önemli geleneksel sanatçılarından Hisarlı Ahmet'in oğlu, 1938 Kütahya doğumlu THM sanatçısı[618]. Mimar olmasına karşılık 1966'da TRT sınavını kazanarak İstanbul Radyosunda saz sanatçısı olarak çalışmaya başlayan Sanatçı bir dönem Antalya Radyosunda da repertuvar ve arşiv şefi olarak çalışmıştır. **"**Hisarlı Ahmet Yorumuyla Kütahya Türküleri" adında bir kitabı bulunan Sanatçı, babası Hisarlı Ahmet'in sesinden derlenmiş Kütahya türkülerinden oluşan bir de albüm hazırlamıştır.

Fahrettin Çelik: Korkutelili bağlama ve ses sanatçısı. Bugün başta Antalya yöresi olmak üzere THM'yi farklı düzeylerde başarıyla icra etmektedir. Çelik'in kaynaklık ettiği türkülere listede yer verilmiştir.

Âşık Mehmet Civaroğlu: 1935 yılında Finike Gökbük'te doğan ve Elmalı Akçeniş'te yaşamını sürdüren halk ozanı.

Gültekin Çeki: 1927 yılında Antalya'da doğan Gültekin Çeki ilk ve orta öğrenimini Mersin'de tamamladıktan sonra liseyi Antalya'da okumuştur[619]. 1949 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Beden Eğitimi bölümünden mezun olduktan sonra Antalya Erkek Sanat Enstitüsüne beden eğitimi öğretmeni olarak atanmıştır[620]. 1954 yılında bu görevinden ayrılan Sanatçı Ankara'da çeşitli kurum müdürlüklerinde yönetici olarak çalışmış, 1977 yılında emekli olmuştur.

---

[613] Düden vd., 2017: 30.
[614] Düden vd., 2017: 29.
[615] Düden vd., 2017: 29.
[616] Çimrin, 2006: 487.
[617] Düden vd., 2017: 29.
[618] https://www.repertukul.com/Biyografiler--MUSTAFA-HISARLI-1966 (erişim tarihi: 16.06.2018).
[619] Çimrin, 2006: 488.
[620] Çimrin, 2006: 488.

1981 yılında tekrar göreve çağrılan Çeki, 4 yıla yakın bürokrat olarak Gençlik ve Spor Bakanlığı'nda çalışmış ve 1984 yılında yeniden emekliye ayrılarak ikinci kez Antalya'ya yerleşmiştir[621]. Çeki görev yaptığı kurumlarda sporun gelişimi için büyük çabalar harcamış, Antalya'nın spor tesislerinin gelişimine önemli katkılar yapmıştır[622]. Birçok ulusal ve uluslararası spor organizasyonuna da katılan Çeki, bir dönem Antalyaspor Kulübünde yöneticilik de yapmıştır. Sanatçı'nın tüm Türkiye'de yıllarca sevilerek dinlenmiş çok sayıda bestesi bulunmaktadır (Lev. 42). "Kara Gözlüm Efkârlanma Gül Gayrı", "Eski Dostlar" bunlardan en ünlü olanlarıdır. Gültekin Çeki müzisyen kimliğiyle de Antalya'nın adını duyuran önemli sanatçılar arsındadır. 2017 yılında, ölümünün ilk yıldönümünde, Antalya Ticaret ve Sanayi Odası Sanatçı'nın anısına Y. A. Sakarya tarafından hazırlanan "Gönül İnsanı Gültekin Çeki" adlı kitabı yayımlamıştır[623].

Necip Nugay (Lev. 41b): Antalya'nın müzik ve eğlence kültürünün simge ismi olan Sanatçı 1955 yılında Antalya'da doğmuş ve müzikle dolu bir yaşam sürmüştür. 1967 yılında Esenpark Gazinosu'nda çevre illerden de katılımın olduğu "Altın Merdiven" adında bir ses yarışması düzenlenir. Henüz 12 yaşında olan Nugay bu yarışmaya katılır ve birinci olur[624]. Yarışma sonrası küçük bir çocuk olmasına karşılık Nugay, o dönemdeki toplumsal yapının izin vermesiyle kentin önde gelen eğlence mekânlarında sahne almaya başlar. Öyle ki 12 yaşından itibaren Nugay yalnız eğlence mekânlarının değil kentteki neredeyse bütün resmi ya da özel davet, eğlence tören gibi etkinliklerin vazgeçilmezi olmuştur. Sanatçı Derya Motel, Büyük Otel, Esenpark, Sabo, Çakıl, As gibi kentin önde gelen gazino ve eğlence mekânlarında uzun yıllar çalışmış[625], Antalya dışındaki birçok ses yarışmasında birincilik almış ve ulusal bir üne kavuşmaya başlamıştır. Antalya'da çalıştığı dönemlerde Z. Müren v M. Senar ile tanışmış, bu sanatçılardan övgüler almış ve kentte onlarla birlikte sahne almıştır[626]. Daha sonra Ankara Radyosunun açtığı sınavı kazanan Nugay, Ankara'ya taşınmış ve bir süre TRT'de çalışmış ve dönemin önemli sanatçılarıyla birlikte sahne almıştır. 1978 yılında özel nedenlerle Antalya'ya dönmek zorunda kalan[627] Sanatçı, müziğe burada devam etse de bu yıllar onun için belli bir durgunluğun yılları olmuştur. TRT döneminde "Gel de İçme Şu Dünyanın Kahrına" ve "Aşk

[621] Çimrin, 2006: 489.
[622] Çimrin, 2006: 488.
[623] http://www.atso.org.tr/detay/2/1/1/5471/atsodan-gultekin-ceki-kitabi.html (erişim tarihi: 18.06.2018).
[624] Çimrin, 2006: 541.
[625] Çimrin, 2006: 541.
[626] Çimrin, 2006: 541.
[627] Çimrin, 2006: 542.

Treni" adlı iki 45'lik yayımlayan Sanatçı çocuk yaşta KTM'nin önemli sesleri arasında sayılmıştır. 2015 yılında aramızdan ayrılan Nugay, Antalya'nın "altın sesli altın çocuğu" olarak hafızalardaki yerini almıştır. Ölümünün ardından Sanatçı, Kepez Belediyesi tarafından düzenlenen ve müzisyen olan oğlu Onur Nugay'ın da sahne aldığı etkinliklerle her yıl anılmaktadır.

Mehmet Algın (Lev. 43a): 1942 yılında Antalya'da doğan Algın, kentin yerel kimliğinin simgelerinden Şarampol'ün kültürüyle yoğrulmuş, özgün bir Antalyalıdır. 18 yaşında Karaalioğlu Parkı'ndaki kentin önemli eğlence mekânlarından biri olan Pargola'da yapılan bir ses yarışmasında birinci olunca yıldızı parlamış ve kentin en popüler KTM sanatçılarından biri olmuştur[628]. İlerleyen yıllarda Algın, Pargola, Ender Pavyon, Kaner Pavyon, Oda Restoran, Kale Restoran, Şehir Kulübü, Esenpark, Roma, As, Çakıl, Dandan, Sabo gazinoları gibi mekânlarda 30 yıldan fazla bir süre sahne almıştır[629]. İkinci mesleği marangozluk olan kentin sevilen sesi Algın, 2016 yılında aramızdan ayrılmıştır.

Altın Çocuklar (Lev. 43b): 1966 yılında Antalya Lisesinin müzik gecesinde müzik öğretmeni Arif Baç'ın önderliğinde ve piyano eşliğinde ilk kez birlikte sahne alan beş genç, mezun olur olmaz profesyonel bir grup olarak çalışmalarına başlar[630]. O yılların ünlü olan Mavi Işıklar, Apaşlar, Kaygısızlar, Haramiler, Moğollar gibi müzik gruplarına hem müzikal hem de görsel bakımdan özenen Altın Çocuklar kısa zamanda Antalya'nın önemli eğlence mekânlarında sahne almaya başlarlar. Bateri, klavye, basgitar, solo ve ritim gitardan oluşan grup, üyelerinin yükseköğrenimleri dolayısıyla kısa sürede dağılır[631]. 1960'lı yılların popüler müzik kültürünün kentteki yansımalarının en güzel örneklerinden biri olan bu grup yerel etkinliklerde bir araya getirilip 1998 ve 2003 yıllarında yeniden sahneye çıkarılmıştır. Bir dönem Antalya Radyosunda da program yapan grup, Çimrin'den alınan bilgilere göre Hüsamettin Kural, Rasim Gürel, Bora Ertokuş, Tolgan Doğanay ve Servet Altan adlı beş kişiden oluşmaktadır[632]. Ancak yine aynı kaynakta grubun üyeleri arasında Mehmet Deniz[633] ismi de geçmektedir ve böylelikle grup üyelerinin sayısı beş değil altı kişiye çıkmaktadır.

Mustafa Şişli: 1943 yılında Antalya'da doğan Şişli, lisede başladığı müzik yaşamına 1968 yılında Servet Manzuroğlu ve arkadaşlarıyla birlikte kurduğu, Antalya'nın ilk müzik

[628] Çimrin, 2006: 542.
[629] Çimrin, 2006: 542.
[630] Çimrin, 2006: 539.
[631] Çimrin, 2006: 539.
[632] Çimrin, 2006: 539.
[633] Çimrin, 2006: 539-540.

topluluklarından biriyle devam etmiştir. 1960'lı yılların sonundan itibaren Derya Motel, Büyük Otel ve Sabo Gazinosu gibi mekânlarda sahne alan Sanatçı, 1971 yılında Antalya'nın ilk diskoteğini açmıştır. Sanatçı sonraki yıllarda kentin önemli müzikli mekânlarında sahne almayı sürdürmüştür.

Dayı Mehmet Ali: Gür sesiyle söylediği türkülerle ünlenen Antalyalı bağlama sanatçısı[634].

İsmail Baha Sürelsan: Yozgatlı Ahmet Bahaddin Efendi'nin oğlu olarak 1912 yılında Bursa'da doğan Sürelsan, çocukluğunda bağlama çalarak müziğe başlamış, ilerleyen yıllarda müzik teorisi üzerine kendini geliştirmiştir[635]. Halk müziğinden giderek uzaklaşan Sanatçı KTM ve dini müzik üzerine eğilmiştir. 1935 yılında A. Ü. Ziraat Fakültesini bitiren Sürelsan, emekli olduğu 1972 yılına değin alanıyla ilgili çeşitli kamu kurumlarında çalışmıştır[636]. Ancak memuriyeti boyunca müzikle ilgilenen Sürelsan çeşitli düzeylerde müzikal etkinlikler içinde bulunmuş, müzik dersleri vermiştir[637]. 1973-1978 yılları arasında TRT'de Bilimsel Araştırma ve repertuvar Kurulu Başkanı olarak çalışan Sürelsan bu süreçte Ankara Radyosu KTM Korosu'nu da yönetmiştir. 1977 yılında Antalya'ya taşınan Sürelsan 1978-1992 yılları arasında TRT Antalya Bölge Müdürlüğünde KTM uzmanı olarak çalışmış ve çeşitli korolarda şeflik yapmıştır. Sanatçı'nın kente en önemli katkısı devlet sanatçısı ünvanı aldığı 1991 yılında İ. B. Sürelsan Musiki Evi olarak kurulan ve 1998 yılında konsevatuvara dönüşen kurumdur. Sürelsan klasik köklere bağlı kalarak 75 esere imza atmıştır.

Faize Tügen: 1954 yılında Safranbolu'da doğan Tügen, Gazi Eğitim Enstitüsünden mezun olduktan sonra, 2005 yılına değin ilköğretimden yükseköğretime birçok kademede müzik öğretmenliği yapmıştır. 1980 - 1990 yılları arasında Antalya Radyosu THM korosunda çalışmalarını sürdüren Sanatçı, 1994 – 2006 yılları arsında da İsmail Baha Sürelsan Konservatuvarı THM Korosu'nun yöneticiliğinde bulunmuştur..

Atilla Atasoy: 1953 yılında Milas'ta doğan sanatçı, ilk, orta ve lise eğitiminin büyük bir bölümünü Antalya'da tamamlamıştır. Müziğe Antalya'da çocuk yaşlarında başlayan sanatçı daha sonra Gazi Üniversitesi Eczacılık Fakültesini bitirmiştir. 1970'li yıllarda Türkçe pop müzik alanında yıldızı parlayan sanatçı, 1975 yılının Eurovision şarkı yarışmasının Türkiye elemelerinde "Dilenci" adlı şarkısıyla ikinci olmuş ve aynı yıl Gazeteciler Cemiyeti tarafından

[634] Çimrin, 2006: 543.
[635] http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/ismail-baha-surelsan (erişim tarihi: 16.06.2018).
[636] Çimrin, 2006: 489.
[637] Sürelsan 1968-1972 yılları arasında A. Ü. İlahiyat Fakültesinde Dini Türk Musikisi dersleri vermiştir. bk. Çimrin, 2006: 489.

yılın şarkıcısı seçilmiştir. 1974 yılından itibaren 1980 yılına değin 8 kırkbeşlik yayımlayan sanatçının 1978-2013 yılları arasında 14 tane de albümü yayımlanmıştır. Sanatçı son yıllarda pop müzikten uzaklaşmış, KTM orkestrasyon denemeleri ve THM üzerine modernize çalışmaları ile müzik yaşamını sürdürmektedir.

Levent Yüksel: 1964 Antalya doğumlu Sanatçı ilk ve orta öğrenimini Antalya'da tamamlamıştır. Antalya Lisesi mezunu olan sanatçı sonradan İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olan Belediye Konservatuvarının kontrbas bölümünü bitirmiş, öğrencilik yıllarından itibaren çeşitli mekânlardaki basgitar icralarıyla yaşamını sürdürmüştür. Sanatçı, Sezen Aksu, Fatih Erkoç, Aykut Gürel, Emre Altuğ, Yaşar ve bir dönem evli olduğu Sertap Erener gibi Türk pop müziğinin önemli isimleriyle çalışmıştır. Sanatçının Med Cezir (1993), Levent Yüksel (1995), Bi'Daha (1997), Adı Menekşe (1998), Aşkla (2000), Uslanmadım (2004), Kadın Şarkıları (2006), Sıfır Km (2008), Topyekûn (2012) adlarında dokuz albümü bulunmaktadır.

Ceren Tügen Akyıldız: 1980 Antalya doğumlu Sanatçı, liseden mezun olana değin Antalya'da okumuştur. Mimar Sinan GSÜ mimarlık bölümü mezunu olan Akyıldız, müzisyen bir ailenin çocuğu olup Fugu grubunun klavyecisidir. Ayrıca 2003 yılında beri Şebnem Ferah'a vokalistlik yapmaktadır.

Yağmur Sarıgül: 1979 yılında Antalya'da doğan Sarıgül, liseyi Ankara Anadolu Güzel sanatlar Lisesinde okumuştur. Küçük yaşlardan itibaren çok değerli müzik hocalarından ders alan Sarıgül sırasıyla Bilkent ve Gazi üniversitelerinin müzik bölümlerinde okumuş, piyano, keman, caz ve pop gitar eğitimleri almıştır. "Laterna" ve "6/8" gruplarında gitarist olarak çalışan Sarıgül 2001 yılında "Manga" adlı grubu kurarak müzik yaşamını burada sürdürmektedir. Sanatçı'nın film müziği çalışmaları da bulunmaktadır.

Yukarıda adı anılan THM sanatçılarının yanında gerek Antalya Radyosunda gerekse kentin çeşitli etkinliklerinde müziğin bu türünde seslerini duyuran Nuri Ciğer (Solist), Hüseyin Toka (Solist), Salih Urhan (Kabak kemane sanatçısı) Hamit Çine (Üç telli cura sanatçısı ve solist), Behiç Çine (Bağlama sanatçısı ve solist), Saffet Uysal (Bağlama sanatçısı ve solist), Hüseyin Bal (Bağlama sanatçısı ve solist), Ramazan Başaran (Bağlama sanatçısı ve solist), Mehmet Elmas (Bağlama sanatçısı ve solist), Mehmet Paskaloğlu (Solist), Hüseyin Turgut (Bağlama sanatçısı ve solist), Mustafa Kara (Bağlama ve zurna sanatçısı, solist), Sait Kara

(Bağlama sanatçısı ve solist), Zeynep Köken (Boğaz havası icracısı) gibi yöre sanatçıları[638] da bu kapsamda adı anılması gerekenler arasındadır. Yine yukarıda değinilen müzisyenlerle bu yöre sanatçılarına ek olarak Antalya Radyosunun THM korosuna sesleri ve çalgılarıyla katkıda bulunan Ayşe Çam, Ata Eycan, Behiç Çine, Burhan Efe, Sırrı Biltekin, Süleyman Fer, Orhan Uğurluel, Saffet Uysal, Hüseyin Bağlı, Hüseyin Küçüktoka, Osman Eryılmaz, Erdoğan Küçüktepe, Elif Çiğdem, Müeyyet Ünlü, Şeref Ulukaya, Mehmet Taşmış, Efe Savaş Sargın, Erhan Damgacı, Ramazan Özçoban, Mesut Yinanç, Mustafa Tügen, İhsan Türker, Ali Doğan, Gültekin Aksu, Faik İnce, Tuncel Evcil, Sami Demircioğlu, Hüsamettin Işık, İ. Hakkı Böce gibi isimlere[639] burada yer vermek de önemlidir.

Kentte bu kapsamda ele alınması gereken bazı semtler de vardır. Her ne kadar isimleri saptanamasa da Zeytinköy kente özellikle davul zurna takımı bakımından müzisyen sağlayan bir semt olarak Cumhuriyet dönemi içinde yerini almıştır. Bunun yanında başlangıçta Kaleiçi'ne yerleştirilmiş, sonrasında Sinan Mahallesi, Yenikapı ve çevresine de yayılmış, halk arasında Roman olarak adlandırılan göçmenler de kentin müzisyen gereksinimini fazlasıyla karşılayan grup olmuştur. Eğlence müziğinin vazgeçilmezi olan bu grubun müzikal etkinliği eskisi gibi olmasa da kentte hala sürmektedir.

Turizmden sağladığı ivmeyle 1990'lı yıllardan sonra hızla büyüyen Antalya, bu süreçte birçok önemli sanatçının uğrak yeri, hatta yerleştiği bir yöre haline gelmiştir. Eğitim de dâhil olmak üzere müziğin farklı alanlarında etkinliklerini sürdüren Sümer Ezgü bunlardan yalnızca biridir. Ayrıca kentin sahip olduğu müzik okulları, Senfoni Orkestrası, Opera ve Bale gibi kurumları aracılığıyla da birçok değerli sanatçı burada farklı sürelerde kalmaktadır. Bu değerli sanatçılar arasında yalnız Türkiye'de değil dünyada da saygın bir orkestra şefi olan Gürer Aykal'ın bulunması (2000-2004), kentin müzikal kültürü için ayrı bir önem taşır. Günümüzde kentte KBM'nin yanında geleneksel müziğin çeşitli türlerinde icralar gerçekleştiren çok sayıda bağımsız orkestra ve sivil toplum korosu bulunmaktadır. Kentin giderek büyüyen turizm potansiyeli ve buna bağlı gelişen eğlence sektörü sayısız müzisyene iş olanağı sunmakta; THM'den TSM'ye, cazdan rocka, klasikten etnik müziğe, poptan elektroniğe varan pek çok alanda canlı icralar yapan müzisyen kentte yaşamını sürdürmektedir. Bunlar arasında Hekimhan Hekimoğlu gibi değerli rock sanatçıları da bulunmaktadır. Hatta bu icraların odağı olan Kaleiçi

[638] Çimrin, 2006: 489.
[639] Çimrin, 2006: 487.

son yıllarda parlayan Mustafa Özkan (Manuş Baba) gibi kimi müzisyenleri de İstanbul'a ihraç eder duruma gelmiştir.

Bunların yanında kentte Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren var olmuş pek çok sanatçı, bu araştırmanın bulguları arasında olamadığından burada yer almamıştır. Kurulacak Müze bünyesindeki yeni araştırmaların bu isimleri ortaya çıkarması umulmaktadır.

c. Çalgılar

Cumhuriyet döneminde Antalya'da kullanılan çalgılar kuşkusuz bu dönemdeki müzik kültürünün gereksinimleriyle belirlenmiştir. Dolayısıyla döneme ilişkin çalgıların belirlenmesinde, doğrudan belgelerin yanında en önemli rehber yerelde var olan müzik türleridir. Bu yaklaşım hem kimi müzik türlerini hem de müzik kültürünün bazı dönemsel özelliklerini konuyla ilişkisi bakımından öne çıkartır. Buna göre Antalya'da kullanılan çalgıları belirleyen müzik türlerinin başlıcaları THM, KTM ve PM'dir. Buna 20, yy.ın sonuna doğru KBM de eklenmektedir. Öte yandan müzik türlerinin dönemsel etkileşimleri/değişimleri uyarınca farklı çalgılarla da üretildiği göz önüne alındığında kentte kullanılan çalgıların belirlenmesinde bu dönemsel etkileşimler/değişimler de değerlendirmeye alınması gereken konular arasına girer. 1960'lı yıllardan başlayarak geleneksel türlerin özellikle sahne icralarında giderek artan bas gitar, bateri, org vb. çalgıların kullanımı konuyu çok iyi somutlayan örneklerden biridir. Bunun gibi etkileşimler yalnızca popüler ya da Batı kaynaklı türlerin GM türlerine çalgı geçişleriyle oluşmaz. Günümüzde pek çok popüler müzik icrasında bağlama, cura, kaval, ney, tambur, ud, cümbüş, kanun gibi çalgıların kullanımı yerelde de on yılları bulan geçmişiyle ele alınması gereken bir durumdur. Her ne kadar henüz bir müzik kültürü olarak ele alınacak boyutlarda olmasa da GM türlerinin KBM teknikleri ve ilkeleriyle gerçekleştirilen düzenleme ve icralarının zaman içinde GM çalgılarını da kapsayan bir deneyim ortaya koyacağı bellidir.

Böylesine örneklere sahip müzik kültürüne ilişkin dönemsel özelliklere dönecek olursak Cumhuriyet Dönemi'nde bu kültürün üç temel süreciyle karşılaşırız. Yerelde 1960'lara değin GM çalgılarının egemenliğinde geçen ilk dönem; GM çalgılarının yanında özellikle popüler türlerde kullanım olanağı bulan Batı çalgılarının müzik kültürüne giriş süreci olan ikinci dönem ve 1990'lardan itibaren turizmin itkisiyle büyüyen ve gelişen teknolojinin, küreselleşen dünyanın sonuçlarından kaçınılmaz olarak etkilenen kentte, GM'nin gerilediği popüler türlerin ve çeşitli kurum ve etkinliklerle KBM'nin önemli bir yer tuttuğu süreçte, GM çalgılarıyla birlikte neredeyse birçok büyük Avrupa şehrinde rahatlıkla görülebilecek çalgı çeşitliliğinin var olduğu

üçüncü dönem. Elbette bu üç dönem müzik kültürü içindeki bir genellemenin ürünüdür. Bunun yanında bu genellemeye uymayan kullanımlar, sayılan türler içinde yer almamış türlerin çalgıları da çeşitli düzeylerde kullanım olanağı bulmuştur. Son otuz yılda Türkiye'nin başka yörelerine ait çalgılar şöyle dursun, Latin Amerika, Afrika kıtası, Endonezya, Uzak Doğu, Hindistan gibi Antalya ile hiçbir coğrafi ya da kültürel bağı olmayan bölgelere ait etnik müzik çalgılarının kentte çeşitli biçimlerde kullanıldığı görülebilir. Sözü edilen bölgeler dikkat edileceği üzere yerel/etnik kimliklerini dünya genelinde sanayileşmiş bölgelere oranla daha çok koruyan bölgelerdir. Ancak buralara ait olup da yerelde kullanılan özellikle ritim çalgıları, kendi özgün müziklerinin icrasında değil GM'den PM'ye birçok farklı türde ve deneysel çalışmalarda kullanılmaktadır. Bu kullanımlarda kentin turizm kapasitesinin yarattığı olanaklar, eğlence sektörünün geldiği nokta ve müzisyenlerin öznel seçimleri, müzikal, sessel arayışları ayrı ayrı etkilidir. Buna karşılık farklı etnik müzik çalgılarının yereldeki kullanımları yerleşik bir müzik kültürü ortaya koymadığından bu çalgılar kapsam dışında bırakılmıştır. Ancak, özellikle sahne icralarında neredeyse olmazsa olmaz konumuna gelmiş Peru kökenli olduğu kabul edilen ritim çalgısı *cajon* (kahon)[640] farklı bir değerlendirmeye tabi tutularak bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Görülüyor ki Antalya'nın müzik kültürü ve buna bağlı sahip olduğu çalgı çeşitliliği, son yüzyılda özel yerel değişimlerin yanında ulusal ve küresel değişimlerle de biçimlenmiştir. Bunun sonucunda kentte Osmanlı döneminden devralınan geleneksel çalgılarda bir süzülme, sadeleşme görülmüş; popüler müzikler aracılığıyla Batı kökenli çalgıların kullanımı artmış; KBM çalgıları kentte kendilerine özgü bir deneyim –ki bu deneyimde söz konusu çalgıların eğitim etkinlikleri ve KBM icrası yapan müzisyenlerin varlığı müzik kültürü açısından çok önemlidir- yaratmıştır. Tüm bu değişim ve gelişmeler ele alınarak kentte, dönem içinde, müzik kültürünün bir parçası olabilmiş çalgılar belirlenmeye çalışılmıştır. Elde edilen sonuçlar da Tablo 1'de yer almaktadır. Cumhuriyet Dönemi çalgılarının kullanıldığı müzik türleriyle birlikte verildiği bu tabloyla ilgili yapılacak bazı açıklamalar, tablonun etkinliğini artıracağı düşünülmektedir.

---

[640] *Cajon* sözcüğü İspanyolca kasa, çekmece, kutu gibi anlamlara gelmektedir ki çalgının şekli tam olarak böyledir. Dünyaya 19. yy.da Peru'dan yayılmış olan bu çalgının kökeninin Afrika mı, Peru mu, Latin Amerika'da yaşayan Afrikalılar mı yoksa İspanyol sömürgesi olmuş Afrika bölgeleri mi olduğu konusunda henüz bir görüş birliği yoktur. Ancak çalgının köleler ve çiftçilerle olan ilişkisi, kökeni ne olursa olsun müziğin yasaklandığı topluluklarca üretildiği ortak kabullerdendir. Üzerine oturulup yere dik açıyla duran dört yüzeyine parmak, fırça ya da çubuklarla vurularak çalınan bu çalgı kontrplak vb. malzemeden yapılmış, dikdörtgenler prizması biçiminde bir kutudur (Lev. 44b). Hafif, kolay taşınan-çalınan, oturak görevi de gören bir çalgı olarak, türdeşlerine göre düşük ses düzeyiyle az sayıdaki toplulukların bulunduğu kapalı alanlara uygun olan cajon, sayılan özelliklerinden dolayı tüm dünyaya yayılmıştır. Yereldeki kullanımı 1990'larda başlamış, 2000'li yıllarda artmıştır. Bugün bu çalgının farklı türevlerinin çıktığı da görülmektedir.

Tabloda yer alan başlıklardan "kullanım durumu", çalgının Antalya yöresinde geleneksel bir kullanımla bulunup bulunmadığına ilişkin verileri kapsar. Bu bulunuşluk çalgının yöreye ait olduğu anlamına gelmez. Örnek vermek gerekirse keman, bölgede hemen bütün geleneksel türler içinde kullanılmış ve kullanılmaya devam eden bir çalgıdır. Ancak çalgının 19. yy. sonundan itibaren bölgede modern bir kullanımı da söz konusudur. Dolayısıyla kemanın bölgedeki varlığı müziğin hem geleneksel hem de modern üretim ve icralarında görülmektedir. Konuya başka bir örneği de gitar oluşturur. Gitar türleri yaklaşık otuz yıldır HM'nin üretim ve icralarında kullanılırken bu müzik içindeki varlığı geleneksel değildir. Başka bir deyişle bugün konserlerden eğlence mekânlarına kadar türkülerin çalınıp söylendiği iki çalgıdan biri gitar olmuşken, HM'nin geleneksel ortamı olan köylerde ya da bu türün eğitimlerinde gitar geleneksel bir çalgı olarak bulunmaz[641]. Birçok müzikte olduğu gibi KTM icralarının pek çoğunda kullanılan basgitarın konumu da böyledir. Santur örneği daha çarpıcıdır. Geleneksel bir çalgı olan santurun son yy.da yörede geleneksel bir kullanım içinde olduğu saptanamamış olmasına karşılık santur çeşitli etnik ve popüler türlerin icralarında kullanımıyla modern bir nitelik taşır. Dolayısıyla bu ayrım çalgının yöreye giriş zamanını değil Cumhuriyet dönemi içinde kullanıldığı zaman dilimi içinde müzikte geleneksel bir kullanımla mı yoksa modern bir kullanımla mı bulunduğunu belirtir.

[641] Gitarın kentteki kullanımının Cumhuriyet öncesine değin gittiğine daha önce değinilmişti. 19. yy. sonundan Büyük Mübadele'ye kadar ki süreçte görülen gitar kullanımı ile burada sözü edilen kullanım birbirinden çok başkadır. Osmanlı'nın son birkaç on yılında GM'nin bir parçası olarak ele aldığımız ve sonradan rebetiko biçiminde adlandırılan yerli Rumların temel üreticisi ve icracısı oldukları müzik içinde ya da rebetiko değilse de eğlence mekânlarında yeni bir kimlik edinmiş, GM'den köklenen 19. yy. Osmanlı müzik modasında –ki bu moda Antalya'da da karşılığını bulan bir eğilimdir- gitar geleneksel bir çalgı kimliğinde ortaya çıkar ki bu nitelik söz konusu müziğin oluşum sürecinde, müziğin niteliğine katkı yapan bir çalgı olmasıyla ilgilidir. Aynı süreçte gitarın KBM icralarında da kullanıldığı saptanabilmiş olsaydı o zaman bu çalgının her iki kullanım biçiminin de dile getirilmesi gerekirdi. Yine aynı süreçte, bu çalışma kapsamında, hakkında herhangi kesin bir bulgu edinilememiş olan, ancak varlığı tahmin edilebilen Avrupa –özellikle İtalyan- kökenli kimi müziklerde gitar kullanımı söz konusuysa bile, bu kullanım belirtilen ayrıma ters düşecek bir veri ortaya koymayacaktır.

Tablo 0.1 Cumhuriyet Döneminde Antalya'da Kullanılan Çalgılar

Çalgı Türü		**Çalgı Adı**	**Kullanıldığı Müzik Türü**	**Kullanılma Durumu**
Vurmalılar		Davul/Asma Davul	HM	Geleneksel
		Davul Seti (Bateri)	PM, Caz ve GM'nin ve diğer türlerin kimi sahne icraları.	Modern
		Zil/Simbal	AB, Bando, PM, Caz, KBM ve GM'nin sahne icraları.	Geleneksel ve Modern
		Trampet	PM, Caz, Bando ve Okullar.	Geleneksel ve Modern
		Darbuka	GM	Geleneksel ve Modern
		Def	GM, PM	Geleneksel ve Modern
		Delbek (Lev. 44a) (Teke yöresine özgü)	HM	Geleneksel
		Parmak Zili – Kastanyet - Çalpara/Şakrak	GM	Geleneksel
		Bendir	GM	Geleneksel
		Kaşık	HM	Geleneksel
		Cajon/Sanduka (Lev. 44b, 44c)	PM ve GM'nin sahne icraları.	Modern
		Marakas	Caz, PM ve GM'nin sahne icraları.	Modern
		Tumba	PM	Modern
		Timpani	KBM	Modern
		Üçgen	KBM	Modern
Üflemeliler	**Ağaç Üflemeliler**	Kaval (Dilli – Dilsiz) (Lev. 45a, 45b)	HM	Geleneksel
		Mey	HM	Geleneksel ve Modern
		Ney	GM	Geleneksel ve Modern
		Sipsi (Lev. 46b)	HM	Geleneksel
		Çifte (Lev. 46c)	HM	Geleneksel

		Çığırtma (Lev. 45d) (Teke yöresine özgü)	HM	Geleneksel
		Çam Düdüğü (Lev. 45c) (Teke yöresine özgü)	HM	Geleneksel
		Uyguncaklı Düdük (Lev. 46a) (Teke yöresine özgü)	HM	Geleneksel
		Zurna	HM	Geleneksel
		Klarnet	GM, Caz, KBM, PM ve diğerleri.	Geleneksel ve Modern
		Obua	KBM	Modern
		Fagot	KBM	Modern
	Metal Üflemeliler	Flüt Ailesi	KBM, PM, GM'nin sahne icraları.	Modern
		Blok Flüt	Müzik Eğitimi, PM.	Modern
		Korno	KBM	Modern
		Kornet	KBM	Modern
		Trombon	KBM, Bandolar.	Modern
		Trompet	KBM, Caz, Bandolar, PM.	Modern
		Saksafon Ailesi	KBM, Caz, Bandolar, PM.	Modern
		Tuba	KBM	Modern
		Armonika/Mızıka	PM	Modern
Telliler	**Yaylılar**	Klasik Kemençe/Tırnak Kemençesi (Lev. 48a)	KTM	Geleneksel ve Modern
		Tırnak Kemençesi (Yöresel Türevi) (Lev. 48b)	HM	Geleneksel
		Yörük Kemanesi (Lev. 48c)	HM	Geleneksel
		Kemane (Lev. 49a)	HM	Geleneksel
		Kabak Kemane (Lev. 49b)	GM	Geleneksel ve Modern
		Iklığ/Iklık (Lev. 47b, 47c)	HM	Geleneksel
		Hegit (Lev. 46d, 47a)	HM	Geleneksel
		Keman	GM, KBM, PM ve diğerleri	Geleneksel ve Modern
		Viyola	KBM, PM	Modern
		Viyolonsel/Çello	KBM	Modern
		Kontrbas	KBM, Caz	Modern

	Mızraplılar	Ud		GM	Geleneksel ve Modern
		Tambur		KTM	Geleneksel
		Lavta		GM	Geleneksel
		Cümbüş		GM	Geleneksel ve Modern
		Kanun		KTM	Geleneksel ve Modern
		Santur		GM, PM	Modern
		Mandolin		GM, Müzik Eğitimi	Modern
		Bağlama Ailesi	İki Telli Cura (Lev. 49c)	HM	Geleneksel
			Üç Telli Cura (Lev. 49d)	HM	Geleneksel ve Modern
			Kabak Saz (Lev. 49e) (Teke yöresine özgü)	HM	Geleneksel
			Bulgari	HM	Geleneksel
			Tambura	HM	Geleneksel
			Âşık Sazı	HM	Geleneksel
			Bozuk	HM	Geleneksel
			Bağlama (Kısa ve uzun sap)	HM	Geleneksel ve Modern
			Çöğür	HM	Geleneksel
			Divan Sazı	HM	Geleneksel ve Modern
			Meydan Sazı	HM	Geleneksel
			Elektrikli Bağlama	HM, PM	Modern
		Gitar Ailesi	Klasik Gitar	KBM, GM, PM, Caz ve diğerleri.	Modern
			Akustik Gitar	KBM, GM, PM, Caz ve diğerleri.	Modern
			Elektrikli Gitar	KBM, GM, PM, Caz ve diğerleri.	Modern
			Bas Gitar	KBM, GM, PM, Caz ve diğerleri.	Modern
			Perdesiz Gitar	GM, PM	Modern
			On İki Telli Gitar	HM, PM	Modern

Tuşlu Çalgılar	Piyano	KBM, GM, PM, Caz ve diğerleri.	Modern
	Org Ailesi	GM, PM, Caz ve diğerleri.	Modern
	Akordeon	GM, PM, Caz ve diğerleri.	Modern

d. Şarkılar

Anadolu'da başta İstanbul olmak üzere kimi kentler hakkında çeşitli şarkılar yazılmış ve bu şarkılar kent ile özdeşleşmiştir. Yöreye ait halk müzikleri anonim oluşlarıyla bu kapsamda olmayıp, bireysel üretim olan ve form olarak da halk müziğinin dışında kalan müzik eserleridir söz konusu olan. Her ne kadar Antalya böylesine bir konumda değilse de kente yazılmış, kentle ilgili az sayıda şarkı da bulunmaktadır. Bunlardan ilki daha önce değinilen Ali Kocatepe'nin Festival şarkısıdır.

1974 yılında Altın Portakal Film Festivali için bestelenen "Antalya'ya Koş" adlı şarkı Türkiye'nin ilk festival şarkısı olup, alanında başarı kazanmış bir eserdir. 1970'li yıllarda Ali ve Aysun Kocatepe'yle birlikte Esmeray, İlhan İrem, Seyyal Taner, Ertan Anapa, Funda Anapa ve Gökben gibi ünlü şarkıcılar tarafından seslendirilen Antalya'ya Koş şarkısı single plak olarak da piyasaya çıkarılmıştır. Düzenlemesini Attila Özdemiroğlu'nun yaptığı ve "Dün Bugün Yarın" adlı orkestranın eşlik ettiği şarkı hem sözlü hem çalgısal olarak kaydedilmişti(Lev. 50a). 2009 yılında çağdaş müzikal tekniklerle yeniden düzenlenen ve Ali Kocatepe-Aysun Kocatepe ikilisi tarafından seslendirilen şarkının sonuna İngilizce, İtalyanca, Fransızca, Almanca, İspanyolca ve Rusça dillerinde, Antalya sevgisini vurgulayan sözler (Lev. 50b) eklenmiş, yeni kayıt cd ortamında 46. Festivalde katılımcılara dağıtılmıştır.

Antalya'ya Koş şarkısının 2009 yılı düzenlemesinin (recover) künyesi şöyledir.

Seslendirenler : Aysun Kocatepe, Ali Kocatepe
Katkıda Bulunanlar : Sedat Yavuz-Can Tosun-Ceyhan Çandır (Vokal)
Eyüp Hamiş (Ney-Kaval)
Ali Yılmaz (Bağlama-Cura)
Burak Saltan (Elektrik Gitar)
Mehmet Akatay (Etnik perküsyon)
Düzenleme-Tonmayster-Mix-Mastering: Mehmet Andiçen

Stüdyo : Studioda
Prodüktör : Ali Kocatepe
Yapım : Bir Numara Müzik ve Film Yapım Ltd. Şti.
Yapım Yılı : 2009

Bir başka Antalya şarkısı da Alanya için A. R. Görgün tarafından yazılmış "Alanya Şarkısı"dır (Lev. 51). Şarkının bestelenme ve ilk kez piyasaya çıkma zamanı saptanamasa da çeşitli kaynaklardan varlığı belirlenmiştir. Kimi kaynaklarda[642] bu eser bir türkü olarak geçse de bu ele alış biçiminin, türkü sözcüğünün zaman içinde tüm halk ezgilerinin yerine kullanılma alışkanlığının sürdürülerek, ezgiye sahip tüm yerli üretimlerin yerine kullanılma tercihiyle ilgili olduğu düşünülmektedir[643]. A. R. Görgün'ün sözleri, akademisyen kimliği, etnik müzik araştırma ve deneyleri, besteciliği, kurup yönettiği orkestraları ile Türkiye'nin en özel müzisyenlerinden biri olan, neyzen bir ailenin son kuşak temsilcisi Süleyman Erguner tarafından mâhûr makamında bestelenmiş; şarkı, yakın zamanda çıkan Alev Erguner'in "Bir Dünya Yarattım" adlı albümünde yer almıştır. Ayrıca Alanya'da Alev Erguner'in adını taşıyan Sanat Müziği Topluluğu'nun konserlerinde de sık sık icra edilmektedir.

Adı :Akdeniz'de Parlayan Bir İncisin Alanya
TRT Rep. No(TSM) :234
Söz Yazarı : Arif Rüştü Görgün
Makam :Mâhûr
Form :Şarkı
Usûl :Aksak
Besteci :Süleyman Erguner

Antalya'ya yazılmış bir diğer şarkı da sözü ve müziği T. Arıcı'ya ait olan "Antalya Hiçbir Yere Benzemez Dostum" adlı şarkıdır (Lev. 52, 53). 1997'de TRT repertuvarına giren şarkının künyesi şöyledir.

Adı :Antalya Hiçbir Yere Benzemez Dostum
TRT Rep. No (TSM) :13114
Söz Yazarı :Tülây Arıcı

[642] Çimrin, 1991: 94.
[643] Bu sözlerin Erguner'den önce türkü formunda bestelenmiş olabileceği olasılıklar dâhilinde olmakla birlikte buna ilişkin bir bulgu saptanamamıştır.

Makam :Hicaz
Form :Fantezi
Usûl :Sofyan
Besteci :Tülây Arıcı

Bunların yanında Alanya ve Antalya için yazılmış, çeşitli ortamlarda söylenen başka şarkılar da bulunmaktadır. Ancak bunlarla ilgili sağlıklı bilgilere ulaşılamadığından buraya alınmamıştır.

2.2. Geleneksel Müzik

Bu çalışma bir müzik kuramı ya da müzik tarihi çalışması olmadığından, bu bölüm metni, yukarıda yerel izleri saptanan müziklerin tür ve özelliklerine kısa değinileri içeren bir metin olarak sınırlandırılacaktır. Ayrıca bir müzik müzesi içinde müziği sanatsal ve toplumsal özellikleri bir yana, teknik açıdan ele alırken izlenmesi gereken bir sınıflandırma çabası da taşımaktadır.

Geleneksel Türk müziği terimi, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde geleneksel olarak icra edilen halk müziği, kent/sanat müziği ve dinsel müzikler için bir çatı kavram olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu terimle birbirinden farklı teknik özellikler gösteren ve zaman içinde farklı gelişimler sergileyen türler kastedilmektedir. Osmanlı Dönemi'nde Anadolu ve Balkanlar'ın büyük bölümü ile diğer bölgelerdeki Osmanlı kültürünün yaşadığı kent merkezlerine yayılan bu müzik çok büyük ölçüde 16. yy. ortalarında özgün kimliğine kavuşmuştur[644]. İçerdiği türlerin ayrı ayrı gelişimlerini ve etkileşimlerini araştırmak bu çalışmanın dışında kalmakla birlikte, hemen her türün önceki dönemlerden ve başka müzik kültürlerinden etkiler taşıdıklarını belirtmek önemlidir. Bugün Türkiye dışındaki coğrafyalarda, özellikle Balkanlar'ın güneyinde önemli izleri görülebilen bu müzik, geleneksel olarak Anadolu'da yaşamaya devam etmektedir.

Hemen her alanda olduğu gibi geleneksel Türk müziğinin de sınıflandırılmasında çeşitli zorluklar, karışıklıklar ve görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Bu karışıklıkların ve ayrılıkların başında sözlü müziğin dinsel ve din dışı olarak ayrılması başı çeker[645]. Klasik Türk sanat müziği ve Türk halk müziği içinde sayısız dinsel içerikteki söz ve şiirler bu karışıklığa neden olan durumdur. Buna karşılık, bu çalışmada da benimsenen bu ayrım, müziğin temel işlevleri, üretim

[644] Behar, 2015: 13.
[645] bk. Çavdaroğlu, 2009.

ve icra alanlarındaki farklar gözetilerek desteklenmiştir. Ancak bir halk müziği ezgisinin ya da çalgısının tekkede kullanıldığı ya da tam tersi bir durumda, bunun sınıflamaya nasıl yansıtılacağı da bir sorun oluşturabilmektedir. Böylesi bir durumda müziğin kendisi değil dinleyeninin/tüketeninin amacının önemli olduğu düşünülmektedir[646]. Dolayısıyla dinsel içerikli bir Divan Edebiyatı şiirinin bestelenmesilye elde edilen ve din dışı amaçlarla, din dışı mekânlarda çalınan bir nihavend şarkının, dinsel müzik içinde değerlendirilmemesi gerektiği düşünülmektedir[647]. Buna en güzel örneği sözü olmayan bir peşrevin, hem tekkede, hem evde hem de meyhanede faklı maçlarla çalınması örnek gösterilebilir.

Geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılmasına geçmeden önce, bu müziğin hemen her türünü ilgilendiren teknik bir açıklamaya gerek görülmektedir. Geleneksel müzik içinde bestelenmiş eserler genellikle dört bölümlüdür. Bunlar sırasıyla *zemin, zaman, meyan* ve *karar*dır[648]. Zemin eserin bestelendiği makamın seyrine uygun nağmelerin bulunduğu başlangıç bölümüdür. Zaman ise makamın seyrini gösterdikten sonra karar nağmeleri ile sonlanan ikinci bölümdür. Meyan ise ya başka bir makama geçilerek ya aynı makamın bir *oktav* yukarısından ya da uygun *şed*leri üzerinden bestelenen ve zemin gibi son parçaya bağlanan üçüncü bölümdür. Karar bölümü ise genellikle zaman bölümünün tekrarı ya da onunla aynı tavırda başka nağmelerden oluşturulan bölümdür[649]. Geleneksel Türk müziğinin yalın ve kısa şemasını gösteren bu yapıdaki bölümler zaman zaman kendi içlerinde farklı parçalardan da oluşabilmekte ancak böyle olsa bile kural olarak her bölümün birbirine eşit ölçülerden oluşması gerekmektedir[650].

2.2.1. Çalgısal Müzik[651]

Geleneksel Türk müziğinin içinde yalnızca çalgılarla icra edilmek üzere bestelenmiş sözsüz müzik eserleridir ve cami müziği dışındaki türlerde görülür. Başlıca çalgısal türler aşağıdaki gibidir.

Taksim: Çalınacak eserden önce, eserin makamı içinde, *usûl* (ritim) ve sözden bağımsız olarak çalınan doğaçlama ezgiye *taksim* denir[652]. Bir bakıma dinleyiciyi çalınacak olan esere alıştırma çabası sayılabilecek taksimlerin en önemli özellikleri her ne kadar makam içinde

[646] bk. Çavdaroğlu, 2009.
[647] bk. Çavdaroğlu, 2009.
[648] Karadeniz, 2013: 158.
[649] bk. Karadeniz, 2013: 158.
[650] bk. Karadeniz, 2013: 158.
[651] Buradaki sınıflandırmada, birtakım değişikliklerle birlikte M. E. Karadeniz'in sınıflandırması temel alınmıştır. bk. Karadeniz, 2013.
[652] Karadeniz, 2013: 158.

kalsalar da ritimsiz ve doğaçlama olmalarıdır ki bu özellik onların tekrarlarını ve notaya alınmalarını neredeyse olanaksız kılar. Taksim icracısının alanında yetkin olması temel koşuldur ve taksimler tek çalgı ile çalındığından ortaya çıkan ezgi icracının o anki duygu durumuna göre değişir. Dolayısıyla aynı kişinin bile çaldığı bir ezgiyi bire bir tekrarlaması olanaksızdır. Günümüz teknolojileri müziğin bu üst düzey ve virtüözlük gerektiren ürünlerini kayıt altına alarak çok önemli bir sanatsal birikim oluşturma olanağı sunmaktadır. Taksimler, birden fazla türün birbirine bağlanarak arka arkaya çalındığı *fasıl* müziğinde, yalnız girişte değil aralarda da çalınabilir[653]. Kimi zaman besteyi seslendirecek olan kişinin sözün bir bölümünü aynı serbestlik içinde kullanmasıyla da icra edilebilirler ki buna gazel denmektedir. Bazen de anlamı önemsenmeden "yar, of, ah, medet, aman, yalelli[654]" gibi sözcükler kullanılarak, ara taksimler ortaya konulabilir. Birincisi değilse de ikincisi, insan sesinin de bir çalgı olduğu kabulü ile çalgısal müzik içinde değerlendirilmelidir.

Peşrev: Çalgısal müziğin en önemli türlerinden biri olan bu eserler, taksimler gibi bir makamın seyrine göre bestelenirler. Ancak taksimden en büyük farkları makam yanında bir de usûle sahip olmalarıdır ki bu özelliklerinden dolayı birden çok çalgı ile çalınabilirler[655]. Genellikle büyük ölçülerle bestelenen peşrevler, dört *hane*[656] ve *mülazime* denilen bir *teslim*den oluşurlar[657]. Sözsüz oldukları için ifade olanakları bestenin ve icranın yetkinliğine bağlıdır. Geleneksel müzik içinde peşrevler tek başlarına önemli bir yere sahip olmakla birlikte fasıl müziği içinde de taksimler gibi kullanılırlar.

Saz Semâî: Halk Edebiyatı'nda hece ölçüsüyle yazılan bir şiir türü olan *semâî*lere eşlik eden müziğe de semâî denmektedir. Saz semâîsi ise bu müziğin sözsüz olanı anlamında, genellikle fasıllarda *yürük semâî*lerden sonra son parça olarak çalınan çalgısal bestelere verilen isimdir[658]. Saz semâîleri "peşrevler gibi dört haneden oluşurlar ve her hanenin sonunda teslim parçası tekrarlanırdı.[659]" Ancak günümüzde hane sayılarının önemi kaybolmuş ve makamlar arası geçişler sıklaşmıştır. Her makamdan bestelenebilen saz semâîleri, genellikle "aksak semâî, sengin semâî, yürük semâî ve curcuna usûlleriyle" bestelenmişlerdir[660].

---

653 Karadeniz, 2013: 158.
654 Karadeniz, 2013: 159.
655 Karadeniz, 2013: 159.
656 Türk Müziği terimleri için bk. http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlug (erişim tarihi: 04.10.2018).
657 Karadeniz, 2013. 159.
658 Karadeniz, 2013: 159.
659 Karadeniz, 2013: 159.
660 http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu (erişim tarihi: 04.10.2018).

Longa: Saz semâîleri gibi dört haneli olan bu türün ikinci hanesi teslim yerine geçer ve her parçadan sonra tekrarlanır[661]. Saz semâîlerinin yerine de çalınabilen longalar geleneksel olarak *yürük sofyan* usûlünde bestelenmekte olup günümüzde iki zamanlı ritminin sunduğu olanaklarla dans müziği olarak da kullanılır.

Sirto: Her makamdan bestelenebilen sirtolar, longalarla çok benzer teknik özelliklere sahiptirler. Genellikle fasılların sonunda çalınan sirtolar, yürük sofyan usûlünde bestelenmiş, çok hızlı, oyun havasına yakın bir türdür.

Aranağmeler: İki sözlü eseri birbirine bağlamak amacıyla ya da bir eserin sözleri arasına, sonuna yerleştirilmiş bestelerdir. Aranağme bağlandığı ya da içinde yer aldığı bestenin makam ve usûlüne uymak zorundadır. Ancak iki farklı makamdaki eser arasında çalınan aranağme bu iki makam arasındaki geçişi kolaylaştıracak nitelikte olmaktadır[662].

Oyun Havaları: Daha yalın ezgilerin kısa ve çeşitli tekrarlarından oluşan oyun havalarının en öenmli özellikleri ritmik yapılarıdır. Yürük sofyan, *çifte sofyan*, *aksak*, *Türk aksağı, curcuna* ve *mandra* gibi usûller bestelendikleri temel usûllerdir[663]. Bunlardan yürük sofyan usûlündekilere *çiftetelli*, çifte sofyan usûlündekilere *karşılama* denir. Ayrıca çoğunlukla aksak usûlde bestlenmiş *zeybek havaları* ve mandra usûlünde bestelenmiş *Doğu Karadeniz havaları* da bu türün önemli örnekleri arasındadır[664].

Medhâl: Çalgısal müziğin en kuralsız türüdür. Önceki örneklerde görülen hane ve teslim gibi bölümleri bulunmayan medhâller tek parça ve bestecisinin istediği uzunlukta icra edilen, ancak belli bir makam ve usûle sahip özgün eserlerdir. Karadeniz kitabında medhâllerden "sanat bakımından bir değer taşımayan, Türk Musiki eserlerinin sınıflamasına girmeyen[665]" biçiminde söz eder. Ancak medhâller geleneksel dört hane bir teslim yapısının dışında kolay bir gelişim göstermişlerdir. Ne zaman ortaya çıktıkları biraz karışık da olsa 20. yy.da yaygınlaştıkları açıktır.

2.2.2. Sözlü Müzik

2.2.2.1. Sanat Müziği – Klasik Türk Müziği (KTM)

Geleneksel Türk müziğinin din dışı formları, "klasik Türk sanat müziği" ve "Türk halk müziği" olarak iki başlık altında toplanmaktadır. Bu ayrım müziğin üretim, icra ve tüketiminin

[661] Karadeniz, 2013: 160.
[662] Karadeniz, 2013: 160.
[663] Karadeniz, 2013: 160.
[664] Karadeniz, 2013: 160-161.
[665] Karadeniz, 2013: 161.

benimsendiği toplum kesimlerine, sanatsal ve teknik özelliklerine göre yapılmaktadır. Sanat müziği olarak adlandırılan tür yüz yıllar içindeki gelişimiyle özgün bir kimlik kazanmış, geleneksel yapı içinde müziğin halk müziği ile birlikte en yaygın türü olmuştur. İçinde barındırdığı eski ögelerle birlikte 16. yy. ortalarının kültürel koşullarıyla özgün kimliğine kavuşmuş, sürekli bir gelişim ve değişim göstererek günümüze değin varlığını korumuştur[666]. Sanat müziğinin Osmanlı saraylarındaki varlığı ve önemi onun bir saray müziği biçiminde adlandırılmasına ve bu çerçevede değerlendirilmesine neden olmuşsa da, daha önce de değinildiği üzere bu müziğin özellikle kentli topluluklarca benimsenerek üretilmesi ve icra edilmesi, saray desteği ve himayesine gereksinim duymadan ayakta kalabilmesi bu yaklaşımın doğru olmadığını ortaya koymuştur[667]. Sanat müziği, değişik sanatsal ve teknik düzeylerde de olsa, saraylardan seçkin zümrelere, sıradan kentlilerden meyhanelere değin hemen her toplum kesimince benimsenmiştir. Son otuz kırk yıl dışarıda bırakılırsa yaklaşık beş yüz yıldır Anadolu'nun en önemli ve yaygın müziği olmayı başarmıştır. Günümüzün iletişim olanakları ve değişen kültürel yapısı sonucu bu müziğin varlık alanları giderek daralmaktadır. Ancak yeni müzikal anlayışlar ve arayışlar son yıllarda bu müziğin muazzam birikimini keşfetmiş, form ve tavırlarını yeniden ele alarak başka bir anlayışla işlemeye başlamıştır. Her şeye karşın sanat müziği bugün, sanatsal kimliği ile korunmaya ve icra edilmeye devam etmektedir.

Sanat müziği işlediği konularda, benimsendiği toplum kesimlerinin o dönemdeki müzikle ilişkisini yansıtır. Protest yaklaşımların ve kahramanlık öykülerinin daha fazla görüldüğü halk müziğine oranla, kentli insanın aşk, ayrılık, fedakârlık, adanmışlık, ölüm, kader, özlem, keder, hüzün, keyif vb. duyguları çevresinde biçimlenir. Divan Edebiyatı'ndan fazlasıyla beslenen Sanat müziğinin şarkı sözü olarak yazılan manzum eserleri de bu edebiyatın genel özelliklerini barındırır.

Klasik Türk sanat müziğinin usûl, makam ve formlarına değinmeden önce icrasına yönelik bir üsluptan, *fasıl*lardan söz etmekte yarar vardır. 17. yy.da ilk kez aynı makamdan şarkıların listesi olarak adı geçen fasıl, 18. yy. başlarında belli bir sıra takip eden birbirinden farklı formların bir uyum içinde icra edilmesi anlamında kullanılmıştır[668]. 18. yy. ortalarına doğru, halk müziğindeki türkü, varsağı gibi formlara yakın görülen şarkı formunun, bu dizilişin içinde kesin bir yer almasıyla fasıl bugün bilinen halini almıştır[669]. Geleneksel müzik içinde

[666] Behar, 2015: 13.
[667] Behar, 2015: 24.
[668] bk. Behar, 2015: 38.
[669] Behar, 2015: 38.

"fasıl, genellikle aynı makamda fakat çeşitli formlarda vokal ve çalgısal din dışı eserlerin önceden belirlenmiş bir sırayla art arda gelmesiyle oluşan[670]" bir bütündür. "Fasıl her zaman hem icracıları hem izleyicileri seçilen makamın 'ruhuna' ısındıran bir *taksimle* başlar[671]" ve bir *peşrev*le devam eder. Bunların ardından sözlü eserler olan bir *kâr*, bir ya da daha fazla *beste, şarkı* ve *semai* icra edilir[672], bir *saz semaisi* ile sonlandırılır[673]. Aradaki sözlü eserleri birbirine bağlayan taksimler de bulunabilir[674].

Fasıllar hemen her yerde bu müziğin yaygın icra yöntemlerinden biri olmuştur. Genellikle on kişiyi geçmeyen[675] ve çalanların *sâzende*, söyleyenlerin *hânende*, bütününün de *fasıl heyeti* olarak adlandırıldığı gruplar aracılığıyla icra edilirlerdi.

Klasik Türk sanat müziği, Batı müziğinin çok sesli yapısına benzemeyen, Batı'daki sabit aralıklar dışında *koma* olarak adlandırılan daha küçük aralıkları da kullanarak zenginleşen, bireysel becerilerin öne çıktığı bir müziktir. Bu özellikleri onu kimi zaman zenginleştirirken kimi zaman da gelişim bakımından tek tipleştirmiştir. Komalı sesler Batı armonisine ters düşmüş, notanın yaygın olmaması ve meşk sistemi standartlaşmayı engellemiş[676], bireysel becerilerin üzerinde yürüyen icralar, koro ve orkestra gibi oluşumları gereksizleştirmiştir[677]. Bunlara karşılık, her icrada bestenin "yeniden yaratılması[678]" gibi müzisyen becerisine dayalı, olağanüstü deneyimler ortaya konmuş, küçük aralıkların fazlalığıyla çok zengin makamlar elde edilmiştir. Bu makamlarla birlikte usûl ve formlara kısaca değinmekte yarar vardır. Klasik Türk sanat müziğinde kullanılan makam ve usûller, bütün çeşitleriyle olmasa da geleneksel Türk müziğinin her türünde kullanıldıkları için ayrı bir başlık altında ele alınacak olup burada yalnızca formlara değinilecektir.

Kâr: Geleneksel müzik içinde sanatsal değeri en yüksek eserlerden olan *kâr*lar, her türden makam ve usûllde bestelenmişlerdir[679]. Din dışı sözlü müziğin en büyük formu olan kâr, fasıllarda ilk sözlü eser olarak peşrevden sonra[680] yerini almıştır. Güfteleri genellikle *murabba*

[670] Behar, 2015: 38.
[671] Behar, 2015: 38; bk. Karadeniz, 2013: 158.
[672] Gerçek ve Akmehmedoğlu, 2017: 150.
[673] Behar, 2015: 38.
[674] Karadeniz, 2013: 158; Behar, 2015: 38.
[675] Behar, 2015: 32.
[676] Behar, 2015: 33.
[677] Behar, 2015: 33.
[678] Behar, 2015: 33.
[679] Karadeniz, 2013: 170.
[680] Behar, 2015: 39.

olan kârlar, başta ya da sonda *terennüm*[681]lere sahip olmakla birlikte yalnızca terennümle de bestelenebilmektedirler[682]. Kârların terennümle başlayabilmeleri, usûl geçkilerine sahip olmaları ve uzun olmaları, onları bestelerden ayıran özellikleridir. Kâr formu 18. yy.dan itibaren yaygınlığını yitirmeye başlamıştır[683].

Kâr-ı Nâtık: Birbirinden farklı makamların arka arkaya sıralanmasıyla elde edilen forma denir. Her makam için bir beyit yazılmış olup mısraların birinde bu makamın adı da geçmektedir. Bu beyitler süresince makamın seyri verilip karara geçildikten sonra kısa aranağmelerle diğer makama geçilmektedir.[684]

Kâr-ı Nev: Kârların meyan ya da zeyillerinde usûl değişikliği yapılmış olanları.

Beste: Dörtlüklerin yüksek üslupta, her makamdan ve genellikle büyük usûllerle ölçülerek ezgilendirilmiş olanlarının adıdır. *Beste*lerin birinci bölümleri güfte ile başlayarak terennüm ile devam eder. Terennümden sonra güftenin son kısmı tekrarlanarak karar verilir. İkinci bölüm birinci bölümün beste düzenindeyken üçüncü bölümde mısra terennümle bittikten sonra mısranın son bölümü tekrarlanır ve son bölüme geçilir. Dördüncü bölümde mısra, birinci mısranın beste ve terennümü ile icra edildikten sonra, mısranın son bölümünün tekrarlanır ve beste sonlandırılır. Böylelikle bestenin zemin, zaman, meyan ve karar bölümleri oluşturulmuş olur[685].

Burada "beste" sözcüğünün günümüzdeki anlamından dolayı bir anlam karışıklığı oluşabilir. Bu karışıklığın engellenmesi için, günümüzde üreteni belli herhangi bir müzik parçası anlamında kullanılan "beste" sözcüğünün, Geleneksel Müzik içinde kârlardan sonra en yüksek sanatsal değere sahip bir müzikal form anlamına geldiği unutulmamalıdır.

Nakış: Bestelerin güfteyi güftenin, terennümü terennümün izlediği biçimlerine denir.

Ağır Semai: Geleneksel müzikteki beste formunun *aksak semai, sengin semai, ağır sengin semai, ağır aksak semai* usûlleriyle ölçülendirilmiş türleridir. Birinci, ikinci ve dördüncü bölümleri aynı nağmelerle bestelenirken meyan bölümü farklı bir makamla bestelenmiştir.Ağır semailer fasıllarda bestelerle şarkılar arasında okunur[686].

Yürük Semai: Ağır semailer gibi farkı usûlündedir ve onlarla aynı kurallara bağlıdır[687]. Fasıllarda, son bölümde saz semailerinden önce yer almıştır. Ağır semailerin küçük ölçülerinin ve

---

[681] "Terennüm" sözcüğü Osmanlı Türkçe'sinde güfteli bir şarkıyı söylemek anlamının dışında, anlamı olmayan "tennenni", "detderedil", "tennâ dirnâ" gibi sözleri ezgi eşliğinde söylemek anlamına da gelmektedir.
[682] Karadeniz, 2013: 170.
[683] http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu (erişim tarihi: 04.10.2018).
[684] bk. Karadeniz, 2013: 170 – 171.
[685] bk. Karadeniz, 2013: 172.
[686] bk. Karadeniz, 2013: 173.
[687] Karadeniz, 2013: 173.

yavaşlığının verdiği etkiden başka olarak, yürük semailer aynı adı taşıyan usûllerinin gereği neşeli ve hareketlidirler.

Şarkı: 18. yy. ortalarından beri Geleneksel Müzik içindeki en yaygın türlerden biri olan *şarkı*[688], anlaşılması kolay, genellikle küçük usûllerde bestelenmiş, dört haneli bir formdur. Birinci bölüm geleneksel zemindir. İkinci bölüme ise nakarat adı verilir. Meyan bölümü genellikle başka bir makamdan bestelenirken bazen de ana makamın bir oktav tizinden bestelenebilir. Dördüncü bölümün nakaratla aynı güfte ve besteye sahip olması yaygın olmakla birlikte, bu bölümde zaman zaman farklılıklar da görülebilmektedir ancak şarkı ikinci bölümdeki gibi karara bağlanır[689]. Bazı şarkılarda sonda ya da başta aranağmeler de bulunabilir. Güftenin birden çok kıtası söylenecekse bu aranağmeler şarkının dörtte bir uzunluğunda tekrarlanabilir.[690] Şarkı sürekli değişim ve gelişim sergileyen bir tür olarak bugün farklı formlar ortaya koymakla birlikte, bir popüler müzik parçası anlamını da kazanmıştır.

Gazel: Adını edebiyattaki şiir formundan alan bu tür, Geleneksel Müzik içinde doğaçlama olarak, hânendenin yetenek ve bilgisinin elverdiğince ortaya konan formdur. Gazel ya da benzeri bir nazım biçimiyle yazılmış mısraların ya da "of, aman, medet" vb. sözlerin belli bir makam içinde, usûlsüz olarak okunması anlamına gelen gazeller[691], fasıl müziği içinde sıklıkla gereksinilen ve tekrarlanan parçalardır. Müziğin verdiği coşkunlukla hem dinleyicinin hem de hânendenin geldiği bir aşama olarak da tanımlanabilirler. Daha önce de değinildiği gibi taksimlerin insan sesiyle yapılanı olarak da kabul edilebilecek gazeller, yalnız insan sesiyle ya da bir çalgı eşliğinde icra edilebilmektedirler. Gazeller meyan bölümünde ya da bu bölümün sonunda okunabildiği gibi tek başlarına da seslendirilebilirler.

Köçekçe: Sanat Müziği içindeki en hareketli sözlü türdür. Genellikle hüseyni, muhayyer, tâhir, gerdâniye, karcığar, bayâti, araban, hicaz, gülizâr gibi makamlarda bestelenirler[692]. Birbiri ardına sıralanan ezgi parçaları giderek hızlanırlar. Yürükçe başlayan köçekçelerin ağıdan hızlıya doğru, "abdal", "büyük abdal ve "aydın" gibi bölümleri vardır[693]. Köçekçeler ezgi yapıları olarak halk müziğine yakındır.

Kanto: Hemen her makamdan ve çeşitli usûllerde, meyanlı olarak bestelenmeleri dolayısıyla, teknik açıdan şarkılardan pek bir farkı olmayan beste türüdür. Zaten *kanto* sözcüğü

[688] Behar, 2015: 38.
[689] bk. Karadenz, 2013: 173.
[690] Karadeniz, 2013: 173.
[691] Karadeniz, 2013: 159.
[692] Karadeniz, 2013: 175.
[693] Karadeniz, 2013: 175.

İtalyanca "şarkı" anlamına gelmekte olup Türkçe'ye bu dilden geçmiştir. Kantolar için söylenebilecek temel ayırıcı özellik, eski tuluat tiyatrolarında, oyundan önce kadın sanatçılar tarafından söylenen, genellikle hareketli şarkılar olduklarıdır. Kantonun son bölümünde bir aranağme bulunur ve oyun havası ritminde çalınırdı. Sanatçı ise kantoyu söylemekle kalmaz özellikle bu son bölümde dans ederdi. Bu yönüyle kantolar sanat çevrelerince küçük görülen bir tür olmuşlardır[694].

Kimi araştırmacılar Türk Sanat Müziği içinde "türkü" formunu da ele almaktadırlar. Türküler kimi zaman olduğu gibi, kimi zaman değişerek bu müziğin içinde yer almışlar, hatta sanat müziği üslubuyla bestelenmişlerdir. Bütün bunlara karşılık Türk halk müziğinin temel formlarından biri olduğundan burada değerlendirilmemiştir.

2.2.2.2. Halk Müziği

Halk müziği, her toplumda, halk kültürü ile biçimlenmiş, halkın duygu ve düşüncelerini, estetik eğilimlerini yansıtan, müzikal gereksinimlerine karşılık veren ve gelenekselleşmiş bir tür olmuştur. *Anonim* sanatsal/müzikal ürünler olan halk müziği parçaları, başlangıçta elbette bireysel üretimlerdir. Ancak zaman içinde, sözlü aktarım geleneği sonucu sanatçıların adları unutulmuş, halkın ortak beğenisi ve benimsemesiyle bu parçalar anonimleşmiştir. Ayrıca halk kültürünün özgün koşulları içinde üretilmemiş ya da başka halklarca üretilmiş parçalar da çeşitli etkileşim yollarıyla, halkın ortak beğenisi ve benimsemesi sonucu anonimleşerek bu müziğin içine dâhil olmuştur. Aynı ezgilerin Anadolu ve yakın çevresinde Türkçe, Yunanca, Ermenice, Kürtçe, İbranice sözlerle uzun yıllardır çalınıp söylendiğini belirtmekte yarar vardır. Kuşaktan kuşağa aktarılırken bu parçalar, halkın gereksinimlerine ve dönemin müzikal eğilimlerine göre çeşitli değişikliklere de uğramıştır. Bu süreçte kimileri hepten unutulmuş, kimi önemli manzum eserler ise birbirinden çok farklı ezgilere sahip olmuştur. Bugün Karacoğlan ya da Pir Sultan Abdal'a ait olduğu sanılan kimi şiirlerin farklı bestelerini anonim kültür içinde görmek olasıdır. Öte yandan bir ezginin birden çok söz ile söylendiği de sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Her şeye karşın bugün en azından son yüzyıldaki birçok türkünün bestecisi ya da söz yazarını bilmekteyiz. Bestelenen bu örnekler, henüz geleneksel süreçten geçmemiş bireysel bir sanat eserinin anonim müzik geleneğinin özelliklerini, hatta yöresel özellikleri ne denli sağlam bir biçimde taşıdığını açıkça ortaya oymuştur. Bir başka deyişle gelenek esere henüz yaratılmadan

[694] bk. Karadeniz, 2013: 177.

müdahale etmiştir. Dolayısıyla, anonim terimini, yaygın algılanışındaki gibi, yalnızca halkın sevdiği, benimsediği eserler için, bir sonuç tanımlaması olarak sınırlandırmak yanlış olacaktır. Yazısız, kayıtsız da olsa müziğin sanatsal ve teknik özellikleri, üslubu, ritmi ezgisel yapısı gelenek içinde net kurallar oluşturmuş ve bu kurallar sağlam biçimde kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu da müzik parçasının yalnızca ulaştığı noktada değil, daha doğduğu sanatsal ve kültürel ortamda, -yaratıcısının sanatsal katkılarını, felsefesini, müzikal tekniklerini saklı tutarak- anonim ilkelerce biçimlendiğini göstermektedir.

Halk müziği bir bütün olarak, geleneksel yapısı dolayısıyla çok önemli bir folklor birikimi ortaya koyar ki bu bir toplumun kültür tarihi için eşsiz bir arşiv niteliği taşır. Bu birikim Türkiye gibi yöresel müzikal kimliklerin açıklıkla izlenebildiği ülkelerde aynı zamanda müziğin etkileşimleri ve gelişiminin araştırılması bakımından da ayrıca önem taşır.

Türk halk müziği, geleneksel Türk müziğinin sözlü grubuna giren ve Türkiye Halkı'nın ortak ürünü olan müziktir. Kökeni ve gelişimi konusunda çok sayıda araştırma yapılmış olmakla birlikte bu konunun ayrıntıları çalışmanın dışında kalmaktadır. Ancak birkaç önemli noktaya değinmekte yarar vardır.

Türk halk müziği kimi araştırmacılara göre geleneksel müziğin kendisidir[695] ancak bu çalışmada Türk halk müziği, geleneksel Türk müziğinin bir parçası olarak değerlendirilmiştir[696]. Dolayısıyla kökeni ve gelişimi bu bütünlük içinde ele alınmalıdır. Yukarıdaki birden fazla bölümde bütün müzik türlerinin doğrudan ve dolaylı olarak farklı türlerle etkileşim içinde olduklarına, zaman içinde evrimleştiklerine, teknolojiyle biçimlendiklerine, coğrafi, dinsel ve etnik nitelikler taşıdıklarına değinilmişti. Türk halk müziğinin de bu değişim ve gelişim içinde değerlendirilmesi gerekliliği bilimsel olan yaklaşımdır. Pek çok araştırmada Türk halk müziğinin gelişimi Orta Asya'dan ve İsa'dan önceki dönemlerden başlatılmakta ve kesintisiz olarak günümüze kadar getirilmektedir. Müziğin kayıtsız ve notasız dönemlerine ilişkin bilinmezlikler yukarıda fazlasıyla açıklanmıştı. Etnik müzik araştırmalarının önemini bir kez daha vurgulayarak, bunun bilimsel yöntem ve tekniklerini anımsayarak bu yaklaşımların gerçeği yansıtamayacağının altını çizmek gerekmektedir. Elbette bütün halk müzikleri içinde, onu üretenlerin geçmiş kültürlerinden önemli ya da önemsiz birtakım izler görmek olasıdır. Anadolu'nun farklı bölgelerindeki müzikal ayrılıklar ortadadır. Ancak bugünkü biçimiyle Türk halk müziğinin çok büyük ölçüde Anadolulu olduğunu, yüzyıllar içinde buraya gelenlerin getirdikleriyle burada

[695] bk. Özarslan, 2016.
[696] bk. Karadeniz, 2013.

bulunanların yoğrulması sonucu özgün kimliğine kavuştuğunu söylemek yanlış olmasa gerektir. Ayrıca Türk halk müziğini yerel özelliklerinden dolayı Anadolu ve Rumeli[697] biçiminde sınıflandırma geleneği de bu düşünceyi kanıtlayan bir veri olarak değerlendirilebilir. Buna bir başka dayanak da Arap ve Fars formlarının ve geleneklerinin egemenliğinden kurtularak, içerdiği birçok etkiyle kendi özgün kimliğine kavuşan Klasik Türk sanat müziğinin gelişimidir[698]. Ayrıca Türk halk müziği ve klasik Türk sanat müziği türlerini de içine alan "geleneksel Türk müziği" terimi, bu iki alt grubun birbirine yakın bir gelişim sergileyeceklerini de ortaya koymaktadır. Karadeniz, Türk halk müziğinin klasik Türk sanat müziğinin yalnızca basit biçimi olduğunu belirtmektedir[699]. Dolayısıyla günümüze ulaşan Türk halk müziğinin özgün kimliğinin Osmanlı kültürünün yoğun etki alanları olan Anadolu ve Rumeli bölgelerinde, klasik Türk sanat müziğinin biçimlendiği dönemden belki kısa bir zaman öncesinde oluştuğunu söylemek gerekir. Sonuç olarak Türk halk müziği[700] teriminin başındaki "Türk" sözcüğü, dünyanın başka yerlerinde geçmişte yaşamış ve bugün yaşamakta olan Türk topluluklarını değil "Türkiye" coğrafyasını karşılamaktadır.

Türk halk müziği başka halk müzikleri gibi yüksek sanatsal kaygılar taşımadan, daha çok küçük yerleşmelerde ve kırsal alanlarda üretilmiş, sevdadan ayrılığa, savaştan ölüme, gurbetten sılaya, isyandan kadere, kahramanlıktan ihanete, doğadan tanrıya, gülmeceden kedere pek çok konuyu işleyen, halkın ekonomik, siyasal, toplumsal ve doğayla olan ilişkilerinin biçimlediği bir müziktir. Anadolu'nun farklı bölgelerinde ve zaman dilimlerinde, egemen koşullara bağlı olarak, türkülerde işlenen konuların nasıl değiştiği açıkça görülebilmektedir. Çanakkale Türküsü, Yemen Türküsü gibi savaş ağıtları, Pir Sultan Abdal şiirlerinden bestelenmiş protest türküler, Erzurumlu Emrah'ın saf aşkı anlatan lirik türküleri, Ankara'nın oyun havaları, Çukurova'nın isyan türküleri, Ege'nin koçaklamaları zamanla değişen yaşam koşullarının müziğe yansımalarının en güzel örneklerini oluştururlar.

Hakkında çok sayıda araştırma yapılmış olmasına karşılık Türk halk müziğinin sınıflandırılması konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Beste formu olarak ele alınan türler,

---

[697] Rumeli türküleri bugün Türk halk müziği içinde artık üretilmemektedir ancak Osmanlı Dönemi'nde bölgeye taşınmış müzikal kültür ile yerelin özelliklerinin birleşimiyle ortaya konmuş, Türk müziği içinde değerlendirilmeyen Balkan müzikleri bu düşünce için açık kanıtlar oluştururlar.

[698] bk. Behar, 2015: 13.

[699] bk. Karadeniz, 2013: 177.

[700] Bu terim literatüre yerleştiği için bu çalışmada da kullanılmıştır. Ancak metinde değinildiği gibi Türk sözcüğü, sözü edilen müziğin üreticilerinin dışında kalan kitleleri de ifade ettiğinden, müziğin köken ve gelişiminde dayanaksız bir genişletme çabası doğurmaktadır. Oysa "Türkiye halkı müziği" daha doğru bir tanımlama olabilirdi. Aynı sorunun "geleneksel Türk müziği" terimi için de geçerli olduğu düşünülmektedir.

aslında Türk halk edebiyatında yer alan nazım biçimlerinin çeşitli makam ve ritimlerle bestelenmiş hâlleridir. Zaman içinde bu formlar kendilerine özgü nitelikler kazanmış, belli makamlarla özdeşleşmiş, çeşitli icra tavırları ortaya koymuşlardır. Türk halk müziği içinde bir formun adı olan "türkü" sözcüğü, günümüzde temel ve en yaygın tür olarak neredeyse tüm formların yerine kullanılan ad olmuştur.

Türk halk müziği ezgisel ve ritmik yapısına göre üçe ayrılmaktadır[701].

Kırık Havalar (Ritimli Ezgiler): Belirli bir ritme sahip, ölçüsü belli olan ezgilerdir. Zeybekler, teke zotlatmaları, semahlar, bengiler, güvendeler, halaylar, barlar, horonlar, kaşık havaları, karşılamalar, kasap havaları ve diğer ritmi belli türküler kırık havalara örnek gösterilebilirler[702].

Uzun Havalar (Serbest Ritimli Ezgiler): Belirli bir dizi içinde, seyri kalıplara bağlanmış, ölçüsüz ve ritimsiz icra edilen ezgilerdir. Aralarında birtakım değişiklikler olmasına karşılık, Anadolu'nun faklı bölgelerinde "*bozlak, maya, garip, kerem, hoyrat, divan, kesik, yanık, müstezat, aydos, eğin, Türkmenî, kayabaşı, yüksek hava, gurbet havası, arguvan, boğaz havası*[703]" gibi adlarla anılırlar.

Karışık Ritimli Ezgiler: Bir bütün içinde yukarıdaki iki grubun özelliklerini de barındıran örneklerdir.

Bir başka sınıflandırma da türkülerin konularına göre yapılmaktadır.

Lirik Türküler: Duygu yüklü, genellikle hüzünlü ve acılı temaları coşkun bir dille anlatan türkülerdir. Aşk, gurbet, özlem, umut, hapishane, askerlik, yiğitlik, isyan, ölüm, keder vb. konulu türkülerle ninniler bu gruba örnek verilebilir[704].

Taşlama-Yergi-Güldürü Türküleri: Belli olay ya da olgulardan yola çıkarak, genellikle bir kişiye yöneltilmiş düşmanca duyguların ve sövgülerin dile getirildiği türkülerdir. Bunların birçoğu alaycı edalarıyla, eleştirilen kişileri gülünç duruma düşürme gayretindedirler[705].

Olay Türküleri: Toplumun ya da bireylerin yaşantısında derin izler bırakan, ölümler, yıkımlar, savaşlar, felâketler gibi olaylardan ya da tam tersi coşku ve sevinç yaratan durumlara atfen söylenen türkülerdir[706].

---

[701] bk. Nacakcı, 2013.
[702] Artun, 2013: 5; Karakaya ve Önal, 2010: 719; Özarslan, 2016: 116; Yücel, 2011: 4.
[703] Artun, 2013: 5; Karakaya ve Önal, 2010: 719; Özarslan, 2016: 116; Yücel, 2011: 4.
[704] bk. Özarslan, 2016: 116; Vural, 2011: 403; Yücel, 2011: 3.
[705] Artun, 2013: 6.
[706] Artun, 2013: 6.

Tören ve Mevsim Türküleri: Halk kültürü içinde önem taşıyan, bayram, düğün, kına, karşılama, uğurlama vb. törenlerle mevsim geçişlerinde yapılan geleneksel eğlencelerde söylenen türkülerdir. Bunlar çeşitli danslar eşliğinde söylenmeye elverişli ritimlere sahiptir. Ayrıca Alevi-Bektaşi toplantıları başta olmak üzere çeşitli dinsel törenlerdeki ve dayanışma yardımlaşma amacıyla bir araya gelindiğinde söylenen türküler de bu gruba girer[707].

İş ve Meslek Türküleri: Anadolu halkının sıklıkla bir araya gelerek gerçekleştirdiği toplu çalışmalarda, işle ilgili olsun olmasın, hep bir ağızdan söyledikleri yalın türkülerdir.

Doğa Konulu Türküler: Bitkiler ve hayvanların çeşitli özelliklerini, insan ve yaşam için anlamlarını genellikle şiir sanatlarıyla ele alarak işleyen türküler ve çoban türküleri bu gruba girer[708].

Öğretici Türküler: Genellikle âşıkların, müzik yoluyla düşüncelerini ders verir biçimde anlattıkları türdür[709].

Oyun Türküleri: Halk oyunlarına ve seyirlik oyunlara eşlik eden bu türküler, kapı kapı dolaşılan çeşitli âdetlerde de söylenir.

Bunların dışında karşılıklı atışma biçiminde söylenen *atma* türküleri, *ninni* ve *ağıtlar* da konularına göre türkü sınıflandırmasında birer farklı tür olarak yerlerini alırlar[710].

Halk Müziği formları, konuları, tavırları ve sanatsal yetkinlikleri bir yana, teknik yapıları bakımından yukarıda değinilen şarkı formuna çok yakındır. Ritmik özellikleri dışında birbirlerinden ayrılmalarını sağlayan temel özellikleri, forma kimlik kazandıran nazım türleridir. Ancak pek çok araştırmacı bu nazım türlerinin de ezgilere göre biçimlendiğini, birbirlerinden ezgisel özellikleriyle ayrıldıklarını belirtmektedir[711]. Bu belirleyici etkiye türlerin konuları da katılınca, müzikal formun kimliğini kazanma süreci biraz karmaşıklaşmaktadır. Ezgi, tür ve konunun birbirlerinden farklı oranlarda da olsa belirleyici olduğu müzikal formlar, bazı kaynaklarda önemli farklılıklar gösterse de genel olarak aşağıdaki gibidir.

Kerem: İsmini "Kerem ile Aslı" söylencesinden alan bu form, âşıkların ritimsiz olarak her makamdan, âşık tavrı içinde[712] çalıp söyledikleri bestelenmiş dörtlüklerdir. Genellikle âşıkların kendi sözlerini besteledikleri *kerem* formunda, dörtlüklerin başında ve sonunda ritimli

[707] Artun, 2013: 6; Özarslan, 2016: 116.
[708] Artun, 2013: 6.
[709] Artun, 2013: 6.
[710] bk. Artun, 2013.
[711] bk. Dizdaroğlu, 1969: 47.
[712] Karadeniz, 2013: 178.

ezgiler çalınır[713]. Bu ritimli ezgiler farklı sözler söylense de birbirine çok benzerler ve âşıklarla özdeşleşmişlerdir. Keremlerde yanık ezgiler ve tiz perdede seyreden makamlar hakimdir[714]. Bugün "âşık müziği", çeşitli yarışmalara, anmalara, araştırmalara karşılık neredeyse tamamıyla yok olmuştur.

Kesik Kerem: Keremlerden temel farkı, sofyan ritmiyle bestelenmiş olmaları ve her satırın sonunda bir ya da iki ölçü aranağme çalınmasıdır[715]. Dörtlüğün ezgiyle kesintiye uğraması kesik kerem adının da kaynağıdır[716]. İkinci ve dördüncü mısralar şarkılardaki nakarat bölümleri gibi aynı ezgiyle söylenir ve üçüncü mısra birinciye nazire olarak meyan meyan kısmını oluşturur[717].

Koşma: Halk şiirinin önemli türlerinden biri olan koşma, en az üç dörtlükten oluşan, genellikle 11'li hece ölçüsüyle yazılmış, kendine özgü uyak düzeni olan bir nazım biçimidir. Özellikle çalgı eşliğinde okumak üzere yazılan koşmalar, Halk Müziği içinde ritimsiz ve doğaçlama olarak, gazel gibi[718] okunurdu. Aralarda düyek ya da sofyan ritimlerinde aranağmeler çalınır, dörtlük sonlarına "aman", "hey", "yar", "canım" vb. sözler eklenirdi[719]. *Yelpük koşma, Acem koşması, sıralı koşma* gibi türleri bilinmektedir.

Kalender: Adını genellikle kent merkezlerinde yayılmış bir Alevi-Bektaşi tarikatı olan "Kalenderîlik'ten alan ve bu gelenek içinde özel bir yere sahip olmuş[720], âşık tavrıyla söylenen bestelerdir[721]. Kalenderler hece ölçüsüyle yazıldıkları gibi aruz ölçüsüyle de yazılmışlardır.

Yıldız: Âşık geleneği içinde ortaya çıkmış, genellikle 11'li hece ölçüsüyle yazılmış halk şiirlerinin besteleridir[722]. *Yıldız*ların, gazel tarzında okunmalarına karşılık, kendilerine has bir tavırları da vardır. Dörtlükler arasında düyek ya da sofyan ritimleriyle bestelenmiş aranağmeler çalınır[723].

Mâni: Halk Edebiyatı'nın yaygın örneklerinden biri olan mâniler, bir dörtlükten oluşan ve birinci, ikinci ve dördüncü mısraları birbirleriyle uyaklı şiirlerdir. Yedili hece ölçüsüyle

---

[713] Kuloğlu ve Gülmemed, 2009: 6; Karadeniz, 2013: 178.
[714] Karadeniz, 2013: 178.
[715] Karadeniz, 2013: 178
[716] Kuloğlu ve Gülmemed, 2009: 4.
[717] Karadeniz, 2013: 178.
[718] Karadeniz, 2013: 179.
[719] Karadeniz, 2013: 179.
[720] http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu (erişim tarihi: 04.10.2018).
[721] Karadeniz, 2013: 179.
[722] Kuloğlu ve Gülmemed, 2009: 6.
[723] Karadeniz, 2013: 179.

yazılanları sayıca çok da olsa farklı ölçülerde ve ölçüsüz olanları da vardır. Mâniler, çeşitli çalgıların aranağmeleri eşliğinde gazel tarzında okunurlar[724].

Uzun Hava: Âşıkların kendi sözlerini ya da Halk Edebiyatı'ndan alınmış birtakım şiirleri, çeşitli makamlarda, yanık ezgilerle ritimsiz olarak okudukları türdür. Uzun havalarda sözden önce, bestenin makamında bir taksim yapılır ve birden fazla kıta söyleniyorsa bu taksimler aralara da yerleştirilir[725]. Uzun havaların yukarıda belirtildiği üzere, yörelere göre maya, bozlak gibi pek çok türü vardır[726].

Ağıt: Ölen bir kişinin ardından ya da çok önemli doğal afet ve savaşlara atfen söylenen/yakılan ezgili manzum eserlerdir. Genellikle bir çalgı eşliğinde okunan ağıtların en belirgin özellikleri, konularının yanında acı ve hüzün dolu ezgisel yapılarıdır. Halk Müziği'nde, bir taksimin ardından, genellikle muhayyer ve hüseyni makamlarında, tiz perdeden usûlsüz ve doğaçlama okunan ağıtlar yaygındır[727]. Buna karşılık Anadolu'da binlerce yıllık bir gelenek olan, cenaze ağıtçıları ya da ağlayıcılarının çalgısız, ritimsiz ve kişi ya da yere göre değişmeyen ağıtları da bulunmaktadır. Ağıtlar, dinsel müzik içindeki mersiyelere göre sıradan insanları ele almaları, dilsel özellikleri, konu ve söyleyiş bakımından daha özgür, yalın ve isyankâr tutumları bakımlarından oldukça farklıdırlar.

Semai: Halk Edebiyatı'ındaki sekizli hece ölçüsüyle yazılmış şiirlerden bazılarına ve bunların bestelerine verilen isimdir. Ancak semai terimi şiirden çok bir müzikal tür adı olarak yaygınlaşmıştır. Saz semaisi, yürük semai, ağır semai, aksak semai gibi beste formları ve ritim adlarının kaynağı da Halk Edebiyatı'ndaki bu şiir türüdür. Sekizli hece ölçüsünün yanında aruz ölçüsüyle de yazılmış olan semailer genellikle 4, 6 y da 8 mısralı kıtalardan oluşurlar ve kıtalar arasında düyek ve sofyan usûllerinde aranağmeler çalınarak gazel tarzında okunurlar[728]. Âşıkların meskeni olan ve "semai kahvehaneleri" adını alan mekânın geleneksel türü olan semailerin, sevda semaisi, hicviye, medhiye, fahriye tarzında yazılmış olanları da vardır[729]. Semai kahvehanelerinde müzik genellikle karşılıklı atışma biçiminde yapılırdı[730].

Divan: Halk Müziği içinde, sözleriyle Divan Edebiyatı'na en yakın olan türdür[731]. Sözlerinin Divan şiirine yakınlığına karşılık aruz ölçüsü yanında hece ölçüsüyle yazılmış

[724] Karadeniz, 2013: 179.
[725] Karadeniz, 2013: 180.
[726] bk. Artun, 2013: 5; Özarslan, 2016: 116; Yücel, 2011: 3;
[727] Karadeniz, 2013: 169.
[728] Karadeniz, 2013: 181.
[729] Karadeniz, 2013: 181.
[730] Kuloğlu ve Gülmemed, 2009: 5.
[731] Kuloğlu ve Gülmemed, 2009: 4.

örnekleri de bulunur[732]. Divanda her kıta bir kişi tarafından gazel tarzında okunmakta olup, girişte ve kıta aralarında ritimli aranağmeler çalınır[733]. Bu özelliğinden dolayı ritimli bir tür sayılsa da, gerçekte divan ritimli bölümleri çıkarılırsa uzun havaya yakın bir formdur. Tekkelerde söylenen *Dervişan Divanı* ve halk arasında söylenen *Bıçkın Divanı* adlı türleri de bulunmaktadır[734].

Destan: Genellikle 11'li hece ölçüsüyle yazılmış dörtlüklerin, güfteye uygun olarak gazel tarzında okunan örnekleridir. Her kıta arasında ritimli aranağmeler çalınır[735] ve diğer türlerden ayrılan temel özelliği, müzikal yapısı değil konu ve anlatım biçimidir. Aralardaki hızlı ritimli bölümlere karşılık, genellikle bir çalgı eşliğinde okunan sözlü bölümleri ağırdır[736].

Ninni: Çocukların uyuması için annelerin söylediği, geleneksel ezgili sözlerdir. Ninniler halk arasında kuşaktan kuşağa aktarılan söz ve ezgilerle söylenebildiği gibi annelerin kendi yetenekleri çerçevesinde yeniden yaratılabilen bir niteliğe de sahiptir. Halk müziği içinde herhangi bir çalgı eşliği olmaksızın söylenen ninnilerin bestelenerek çalınan örnekleriyle Sanat Müziği'nde farklı tekniklerle üretilmiş örnekleri de bulunmaktadır[737].

Taşlama, Atma Türkü: Çalgılı eğlencelerde, düğünlerde, âşık toplantılarında, halk ozanlarının karşılıklı atışma biçiminde genellikle doğaçlama söyledikleri, ritimli bir türdür. Bu özelliğinden dolayı türkü formu içinde de ele alınabilirler. Bu türküler ya ozanın kendine ait bir bestesiyle ya da yöresel bir türkünün ezgisiyle, her seferinde farklı sözle söylenirdi. Çeşitli eğlence ve toplantıların yanında, düğünlerde gelin ve damat tarafını temsilen ozanların çağrılarak bu türküleri karşılıklı söylemeleri de bir gelenekti[738].

Türkü: 15. yy.dan beri aynı adı taşıdığını[739] bildiğimiz, Türk Halk Müziği içinde en yaygın form olan *türkü*ler günümüze bu yaygınlıklarını artırarak gelmişlerdir. Türkülerin bu yaygınlıklarında ritimli yapılarının önemli bir payı olduğu düşünülmektedir. Bugün "türkü" sözcüğünün anlamı da genişlemiş, terim, halk arasında ve bazı düşünce çevrelerinde, tüm Türk halk müziği parçalarının ve başka halkların etnik müziklerinin karşılığı olarak da kullanılmaya başlanmıştır.

---

[732] http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-formlar-ve-turler (erişim tarihi: 29.09.2018).
[733] Karadeniz, 2013: 181; http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-formlar-ve-turler (erişim tarihi: 29.09.2018).
[734] Karadeniz, 2013: 182.
[735] Karadeniz, 2013: 182.
[736] Kuloğlu ve Gülmemed, 2009: 4.
[737] bk. Karadeniz, 2013: 182.
[738] Karadeniz, 2013: 182.
[739] Dizdaroğlu, 1969: 103.

Halk Edebiyatı'nda biçim mi, tür mü olduğu konusunda görüş birliğine varılamamış[740] olan türkülerin, belli bir kalıbı olmadığı, "konusu, ezgisi ve biçimsel özelliği ne olursa olsun pek çok anonim manzumeyi[741]" içerebildiği ortadadır. Genellikle hece ölçüsü ile yazılmış, belli bir nazım biçimine sahip olmayan ve ezgiyle söylenen manzum eserlere[742] türkü dense de, yer yer ölçüsüz ancak uyaklı mısraların[743] da ezgileriyle birlikte bu gruba girdikleri görülmüştür. Hece ölçüsünün hemen her türüyle yazılabilseler de genellikle yedili, sekizli ve onbirli ölçülerle oluşturulan türküler, koşma ve mani gibi dörtlüklerin ezgiyle söylenmeleriyle elde edilebildikleri gibi iki, üç, beş dizeden oluşan bentlerin ezgiyle söylenmeleriyle de oluşturulabilirler[744]. Özetle Anadolu kültüründe türkü, ezgiyle söylenen her tür sözün genel adı olmuştur.

Türkülerin sözlerindeki bu biçimsel değişkenliklerinin yanında ezgisel yapıları daha yalın ve sabittir. Genellikle zemin ve zaman bölümlerinden oluşan türkülerin meyanlı ve çok farklı aranağmeli örnekleri de vardır[745]. Yaygın örneklerinde görüldüğü üzere türküler asıl sözün söylendiği *bent* adı verilen birinci bölümden ve *nakarat, bağ* ya da *kavuştak* olarak adlandırılan ikinci bölümden oluşur[746]. Kendi aralarında uyaklı olan bu bölümler genel olarak aynı makamda ve ritimde ayrı ezgilere sahiptirler. Ancak her iki bölümün aynı ezgiye sahip olduğu daha yalın türküler olduğu gibi, birbirinden farklı ezgilere sahip bölümlere ek olarak farklı ezgilerle çalınan aranağmeli örnekler de bulunmaktadır. Genel olarak türkülerin ezgisel yapısı Karadeniz'in deyişiyle "her kıtada tekrarlanan iki kısa musiki cümlesinden ibarettir" biçiminde özetlenebilir.

Türküler, Türk halk müziği içinde ritimli yapılarıyla halk oyunlarının müzikal eşlikçileridirler. Genel olarak düyek, sofyan, curcuna, Türk aksağı, çifte sofyan, yürük semai gibi ritimlere sahip türkülerin[747] başka ritimlere sahip örnekleri, yörelere göre ritmik açıdan çeşitlilikler gösterirler. Hüseyni, rast, karciğar, uşşak gibi etki gücü yüksek makamlar türkülerde yaygın olarak bulunan makamlardır[748].

Türküler bu genellemelere karşılık zaman içinde ve coğrafyaya bağlı olarak çok önemli değişiklikler gösterirler. Zamanla oluşan ve kişilerin müdahaleleri sonucu ortaya çıkan değişiklikleri saptamak olanaksız olsa da coğrafyanın etkilerini açıkça görmek mümkündür.

---

[740] Artun, 2013: 3.
[741] Artun, 2013: 3.
[742] Artun, 2013: 1-3.
[743] Karadeniz, 2013: 183.
[744] Artun, 2013: 3.
[745] Karadeniz, 2013: 184.
[746] Artun, 2013: 4.
[747] Karadeniz, 2013: 183.
[748] Karadeniz, 2013: 183.

Anadolu'da bugün türküler Ege, Karadeniz, Orta Anadolu vb. başlıklar altında gruplanabildiği gibi, Erzurum, İzmir, Diyarbakır, Giresun gibi il adlarıyla da anılabilmektedirler. Trakya, Çukurova gibi bölge adları da bu başlıklara eklenebilir. Çıkardığı halk müziği sanatçıları ve derlenen türkülerinin çokluğu ile Arguvan, Şarkışla, Keskin gibi bazı çok küçük yerleşmeler de kendi türkü gruplarını oluşturabilmişlerdir. Bunların yanında yörelere göre türkülerin zeybek, teke zotlatması, semah, halay, bar, horon, kaşık havası, karşılama, kasap havası vb. isimler aldığına daha önce değinilmişti. Tüm bu yöresel adlandırmalar yalnızca coğrafi aidiyeti gösteren basit ayrımlar ortaya koymazlar. Sözü edilen türkü grupları hem konu, hem söz yapıları, hem ritim, hem de ezgisel ve makamsal özellikleri bakımından çok önemli farklılıklar sergilerler. Bunların ortak özellikleri, yukarıdaki satırlarda genellenmeye çalışılan sözel ve ezgisel yapıları, dahası halk kültürünün doğrudan birer parçası olmalarıdır.

Buraya kadar Halk Müziği'nin sınıflandırılmasına, tür ve özelliklerine ilişkin yapılan kısa değiniler kuşkusuz genel niteliklidir. Antalya yöresi halk müziğinin, yerel özelliklerine karşılık, Türk malk müziğinin ayrılmaz bir parçası olduğu düşünülünce, yöresel müziğin ait olduğu bütün içinde değerlendirilmesi gerekliliği açıkça görülecektir. Ayrıca, üretimi yöreye ait olmayan pek çok halk müziği parçasının, yerelde de sevilerek çeşitli mekân ve etkinliklerde icra edildiği, dinlendiği göz önüne alınırsa, söz konusu müziğin genel özelliklerinin anlatılmış olmasının başka bir gerekliliği daha ortaya çıkar. Bu kapsamda, aşağıda Türk malk müziğinin bir parçası olan Antalya yöresi halk müziğinin özelliklerine ve saptanabilen bölgeye ait örneklere değinilecektir.

Anadolu'nun birçok bölgesi gibi Antalya ve yakın çevresi de kendine ait bir halk kültürüne ve bu kültürün bir parçası olan müziğe sahiptir. Antalya yöresi halk müziği ritmik, ezgisel ve tavırsal açıdan Teke Yöresi müziğinin yöresel özelliklerini gösterir. Bu özelliklere söz yapısı ve kullanılan çalgılar da eklenince, Teke Yöresi müzikal kimliği tamamlanmış olur. Dolayısıyla Antalya yöresi müzik kültürü ile ilgili söylenen her söz aynı zamanda Teke Yöresi müziği için de söylenmiş olacaktır.

Bugün Fethiye ile Antalya arasında kalan yarımada Teke Yarımadası olarak adlandırılmaktadır. Ancak yukarıda sözü edilen bölge, bir kültür yayılım alanıdır ve Teke Yarımadası'nın sınırlarını epeyce aşmaktadır. Buna göre Teke kültürünün doğal yayılım alanı -kesin sınırlar konulamasa da- Akdeniz Bölgesi'nin batı kesimi olarak belirlenebilir. Daha ayrıntılı söylemek gerekirse batıda Köyceğiz ve Ortaca'dan kuzeydoğuya doğru çıkan, Denizli'nin güney ilçelerini içine alarak Honaz'a kadar ulaşan, buradan doğuya doğru uzanıp Dinar ve Yalvaç'a ulaştıktan sonra Şarkikaraağaç'tan Göller Bölgesi'ni içine alacak biçimde Akseki'ye inerek

Akdeniz'de sonlanan hat Teke kültürünün yayılım alanının sınırları olarak belirlenebilir[749] (Lev. 54a). Bu kültürün kalbi Burdur il merkezi ve çevresidir. Antalya ise Kalkan'dan Gazipaşa'ya uzanan çok uzun kıyı alanı ile hem bu kültürün önemli coğrafi alanlarından biri hem de dış etkilere en açık bölgesi olmuştur. Ancak dış etkiler halk müziğinden çok kentte yaygın müzik türlerinde belirgindir. Bunun en önemli nedeni de Antalya yöresi halk müziğinin Yörük-Türkmen müziği olmasıdır. Yakın zamana değin konargöçer yaşayan Yörükler, dışa kapalı bir kültür geliştirmişler, bunu yaşam biçimleriyle desteklemişlerdir. Yerleşik hayata geçtikten sonra da bu kültürel yapıları sürmüş, farklı gruplarla karışma konusunda belirgin bir direnç sergilemişler, homojen kalabildikleri bölgelerde geçmişe ait kültürel ögelerini çok önemli ölçüde günümüze taşımışlardır. Her şeye karşın, Yörük kültürünün Anadolu'ya dışarıdan taşınmış, saf, arı bir kültür olduğunu söylemek de olanaksızdır. Yörükler'in dış ögeleri kendi kültürleri içinde eritebildikleri kadarını benimsediklerini söylemek daha doğru olacaktır. Bugün söz konusu kültürün içindeki pek çok yerli unsur gibi çalgı çeşitliliği de bunun bir kanıtıdır.

Teke Yöresi halk müziği, Yörük kültüründe toplumsal yaşamın bir parçasıdır. Müzik profesyonel bir uğraş değil, gündelik yaşamın bir parçası olarak çeşitli işlere eşlik ve eğlence için icra edilen bir sanattır. Bu çerçevede çoban müziğinin söz konusu müzik içinde özel bir yeri vardır. Teke Yöresi halk müziğinde çoban kavalı Orta Anadolu'daki gibi *horlatma*[750] tekniği ile çalınır. Çoban müziği konar-göçerliğin terk edilip yerleşik yaşamın benimsendiği dönemlerde de varlığını ve önemini korumuştur.

Yörüklerde müziğin en önemli mekânlarından biri de toplu konaklama yerleri ve pazarlardır. Göç sırasında konaklanılan yerlerde büyük katılımlı törensel eğlenceler düzenlenir ve bu eğlencelerin en önemli araçlarından bir de müziktir. Bunun dışında müzik Yörük kültüründe de düğünlerin, bayramların, özel günlerin vazgeçilmez eğlence aracıdır. Ancak Anadolu'nun birçok farklı bölgesinde benzerlerinin görüldüğü *yarenlik meclisleri* bu kültür içinde müziğin yalnızca önemli bir varlık alanı değil, aynı zamanda aktarım mekânları de olmuştur.

Antalya yöresinde varlığı saptanan halk müziğinin Teke Yöresi halk müziğinin bir parçası olduğu gerekçesiyle, bu müziğin sınıflandırılması da Teke Yöresi müziğinin sınıflandırılmasıyla eş olmalıdır. Buna göre Teke Yöresi halk müzikleri *gurbet havaları, zeybekler, teke zortlatması, kabaardıç, boğaz havaları, semahlar ve dımıdan* biçiminde sınıflandırılabilir[751].

---

[749] bk. Nacakcı, 2013: 1607;
[750] Bu teknik için bk. http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/kaval-tulum-cifte (erişim tarihi: 24.10.2018).
[751] bk. Nacakcı, 2013: 1608.

Gurbet Havaları: Teke Yöresi'nin serbest zamanlı uzun havalarıdır. Gurbet havaları ölçüsüz olmalarına karşılık "belirli bir ayak (dizi) ve ritim seyri içerisinde sipsi, cura ve kaval gibi sazların taksimi ile[752]" başlarlar, söz başladıktan sonra da değişen ritmik kalıpların ve aynı çalgıların eşliğinde devam ederler. Sürekli bir ritim ve uzayıp giden karar sesi ile gubet havaları bir tür dem eşliğinde[753] icra edilirler. Bu ağır dem eşliğinin ardından genellikle oyun havası, boğaz havası ya da teke zortlatması gibi hareketli türlerden biri gelir ve iki yapı bir bütün içinde icra edilir. 5/8, 7/8, 2/4, 4/4, 9/8, 3/4, 3/8, 8/8 ve 10/8'lik kalıplar bu yapı içinde en yaygın kullanılan kalıplardır.[754]. Gurbet havaları kaybedilen tüm güzelliklerin, ayrılıkların, ölümlerin, sevdalık ve yiğitliklerin anlatıldığı hüzünlü ezgilerdir. "Avşar Beyleri, Tekelioğlu, Güllükdağı, Alibey, Taşkesiği Ağzı, Eylen Durnam[755]" yörenin en bilinen gurbet havalarındandır.

Zeybekler: Daha çok Ege Bölgesi halk müziği ve oyunları için kullanılan bu terim aslında Anadolu'nun orta ve batı kesimlerinde yaygın olan bir türü karşılamaktadır. Dolayısıyla Teke yöresinin konumu ve Ege Bölgesi ile geliştirdiği kültürel ilişkiler gereği zeybeklerin burada da görülmesi doğaldır. Ancak bu iki bölge zeybeklerinin arasında birtakım farklar vardır. Genel olarak zeybekler *ağır zeybek, kıvrak zeybek* ve *kırık zeybekler* olarak üçe ayrılırlar[756]. Ağır zeybekler 9/2 ve 9/4'lik ritimlerle çalınan, adından da anlaşılacağı üzere ağır havalar olup Teke Yöresi dâhil olmak üzere Batı Anadolu'da[757] görülseler de Ege Bölgesi'ndeki örnekler en karakteristik olanlarıdır. Kıvrak zeybekler 9/8'lik ritimleriyle daha hareketli olanlardır ve Güney Marmara ve Ege Bölgesi'nde[758] sıklıkla karşımıza çıkarlar. Ritim olarak kıvrak zeybeklerle aynı olan kırık zeybekler ise tavır ve oyun özellikleriyle onlardan ayrılırlar[759]. 9/8'lik ritmin daha hızlı bir tempoda çalınan örnekleri olan kırık zeybekler Güney Marmara'dan Antalya'ya değin geniş bir alanda görülürler[760] ve Teke Yöresi zeybekleri daha çok bu gruba girerler. Şu Dirmil'in Çalgısı adlı türkü kırık zeybeklere, Alyazma Zeybeği de ağır zeybeklere bölgeden verilebilecek örnekler arasındadır. Teke zeybekleri başta davul-zurna, üç telli bağlama ve kabak kemane, sipsi, kaval, kaşık, delbek, def, dümbek, sini, leğen gibi çalgılar ile icra edilirdi[761]. Bu çalgı gelenekleri

[752] Ersoydan ve Göl 2017: 189.
[753] Ersoydan ve Göl 2017: 189.
[754] Ayyıldız, 2013: 39.
[755] Ayyıldız, 2013: 39.
[756] Gök, 2011: 20.
[757] Gök, 2011: 20.
[758] Gök, 2011: 20.
[759] Gök, 2011: 20.
[760] Gök, 2011: 20.
[761] Ayyıldız, 2013: 41.

müziğin yaşadığı ortamlarda devam etmekle birlikte 19. yy. sonundan itibaren geleneğe keman, klarnet, darbuka gibi çalgılar da girmiştir.

Teke Zortlatması: Adını yörede bolca görülen tekelerin kıvrak hareketlerinden alan teke zortlatması, yörenin en hareketli ezgilerinin ve oyunlarının adıdır. Yöresel olarak teke zortlatması yerine *teke zortlaması* biçiminde de ifade edilmektedir. Genelde serbest bir gurbet havasının ardından 9/16 gibi oldukça hızlı bir ritimle çalınan ve oynanan bu tür Teke Yöresi'ne özgü bir türdür[762]. Genellikle bu hızlı bölüm sözsüz çalınır, sözlü kısım gelince de gurbet havasının tavrı ve serbestliğine dönülür[763]. Sözlü ya sözsüz olabilen Teke zortlatmaları 9 zamanlı yapıları içinde genellikle 2+2+2+3 ya da 2+3+2+2 kalıplarıyla çalınırlar[764]. Çalınamayacak kadar hızlı olduğundan yalnızca sözle söylendiği düşünülen *datdiri*, bunun biraz daha yavaşı olan ve çalgı eşliğinde söylenen *gakgili* gibi alt türleri de vardır[765]. Daha çok Burdur ve çevresinde görülen teke zortlatmalarına Antalya'dan verilebilecek nadir örneklerinden biri Varsak Köyü'ne ait "Derenin Başındayım" adlı parçadır. Teke zortlatmaları yörede kadın ve erkeğin karşılıklı oynadığı oyunların başındadır.

Gabardıç (Kabaardıç): Sözlü ya da sözsüz örnekleri olan, Teke Yöresine özgü oyun havalarıdır. Gabardıçlar 2/4'lük ritimde ve orta tempoda(metronom) çalınan oyun havaları olup, belirli bir müzikal motifin art arda yinelenmesinden oluşurlar[766]. Basit ritimleriyle kolayca benimsenmiş, düğün, sünnet, yaren meclisleri gibi toplu eğlencelerde sıklıkla icra edilmişlerdir[767]. Adını bölgenin yüksek yerlerinde yetişen bir ağacın yöresel adından (kaba ardıç) alan bu tür, olasılıkla, konaklanacak yere ulaşmanın sevinciyle biçimlenmiştir. Antalya'dan "Bir Kilo Kestaneyi Aldım Elliye", "Cigaramı İnce Sar", "Kaleden İndim Düze", Akseki'den "Bir Taş Attım Darabaya Tık Dedi", Elmalı'dan "Kızın Adı Dudu" adlı parçalar bu türe örnek gösterilebilirler.

Boğaz Havaları: Bir halk müziği türü olmalarının yanında ayırıcı özellikleri müziğin yapılışında saklıdır. Adını ezgiyi seslendiren kişinin hareketinden alırlar. Buna göre sesin boğazdan çıktığı sırada, işaret ve orta parmakla ya da yalnızca bunlardan biriyle boğaza vurulan hafif darbelerle, kimi zaman da boğaza sürekli dokunarak baskının artırılıp azaltılması ile titreşimli, inişli çıkışlı müzikal ses oluşturmaya "boğaz çalma" denmektedir (Lev. 54b). Burada

[762] Ersoydan ve Göl, 2017: 190.
[763] Ersoydan ve Göl, 2017: 190.
[764] http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu (erişim tarihi: 04.10.2018).
[765] bk. Ayyıldız, 2013: 40.
[766] Ersoydan ve Göl, 2017: 192.
[767] Ersoydan ve Göl, 2017: 192.

boğaza nefes ve kas yoluyla yapılan müdahalelere bir de dışarıdan parmakla bir müdahale söz konusudur. Dolayısıyla boğaz tam bir çalgı gibi kullanılmış olmakta ve buna verilen yöresel isim olan boğaz çalma deyimi aslında doğrudan eylemin kendisini anlatarak gerçek anlamlı bir ifade oluşturmaktadır. Bu yolla elde edilen ezgilere boğaz havası denir ve bu teknik Yörük/Türkmen kültürüne özgü[768] geleneksel bir tekniktir. Teke Yöresi'nde boğaz çalma tekniği her ne kadar günümüzde unutulmak üzere[769] olsa da yakın zamana değin bütün canlılığıyla yaşatılmıştır. Boğaz çalma hem erkeklerin hem de kadınların uygulayabildiği bir teknik olmakla birlikte gelenekte çobanlık yapan kadınların ve genç kızların daha çok kullandıkları bir teknik olarak yerini almıştır.

Boğaz havaları dünyanın başka coğrafyalarında görülse[770] de bu türün Teke Yöresi örnekleri özgün bir kimliğe sahiptir. Geleneksel kültür içinde çok büyük ölçüde hayvancılıkla ilgili olarak gelişim gösteren bu teknik aynı zamanda bir iletişim aracı olarak da kullanılmıştır. Diğer müzikal türler gibi boğaz havaları, gelenek içinde toplu eğlencelerin araçlarından biri olmayıp, yalnız çobanlar tarafından hem işlevsel hem de törensel bir araç olarak kullanılmışlardır. Dağlarda otların uğultuları arasında, ezgisine zaman boşluklarını, uçsuz bucaksız tepeleri ve ıssızlığı katmış yalnız bir çoban kızın rüzgâra eşlik eden sesini duymak büyüleyici olsa gerektir. Boğaz havaları doğada, hayvanlarla ve diğer çobanlarla iletişim kurma konusunda ilginç ve etkileyici bir yöntem ortaya koymakla birlikte, günümüze ulaşabilmiş ilkel teknikleriye kültürel evrim konusunda da çok değerli bilgiler barındırırlar. Boğaz havalarının bu özellikleri yanında, sahip oldukları ezgisel yapı ve icralarına yönelik bireysel katkılar dolayısıyla kimlik oluşturma/gösterme gibi bir işlevleri de vardır[771]. Başka bir deyişle boğaz havası önce kişiye sonra köye aittir ve çalındığında sahibinin kimliğini gösterebilecek bir özgünlüktedir. Bu özellikleriyle hem iletişimi kolaylaştırırlar hem de bölge paylaşımı konusunda sesten yapılmış birer bayrak işlevi görürler. Yörede, Hayta, Melli, Bozamantlı gibi topluluk isimlerini almış boğaz havaları[772] olduğu gibi, Gökdere, Hasiçi[773], Bıdakkırığı, Kerte, Güzbaşı, Kolanlı gibi otlak olarak kullanılan yer adlarını almış boğaz havaları[774] da bulunmaktadır. Bu adlandırmaların

[768] Ersoydan ve Göl, 2017: 193.
[769] Bu tekniği yansıtması bakımından "videoindirelim.com" sayfasındaki kayıt oldukça değerlidir. bk. http://www.videoindirelim.com/yoruklerde-bogaz-calma-255137.html (erişim tarihi: 21.04.2018).
[770] bk. Ayyıldız, 2013: 36.
[771] Ersoydan ve Göl, 2017: 194.
[772] Ayyıldız, 2013: 35.
[773] Ayyıldız, 2013: 35.
[774] Ersoydan ve Göl, 2017: 193.

yanında boğaz havalarına sıklıkla kadın, yer, aşiret, kuş vb. isimler de verilmiştir[775]. Bunlar içinde kadın isimlerinin yer alması, boğaz havalarının çobanlık yapan genç kızlarla ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca genç kız ve erkeklerin bu havalar aracılığıyla birbirlerin kur yapmaları[776] da geleneğin bir parçasıdır.

Başlangıçta serbest zamanlı ve çalgısız icra edilen boğaz havaları, giderek belli kalıplar edinmiş ve günümüze doğru çalgı eşliğinde hatta yalnızca çalgısal olarak da çalınır olmuştur. Değişim yalnızca müzikal tekniklerde değil bu havaların işlevlerinde de gerçekleşmiş ve boğaz havaları "farklı topluluklarda kınama, yerme, yarışma, atışma ve oyun gibi işlevleri de yerine[777]" getirmeye başlamıştır.

Dımıdan: Teke zortlatmasının bir türüdür ve kapalı ortamlarda yalnız kadınlar tarafından tepsi, tencere kapağı, leğen gibi eşyalarla ve def, darbuka gibi çalgılarla yapılan ritim eşliğinde söylenir ve oynanır[778].

Semah: Alevi geleneğindeki dinsel dansın ve bu dansa eşlik eden müziğin adıdır. Semahlara yer yer *deyiş* de denir ancak bu terim daha çok semah sırasında çalınıp söylenen parçaların sözlerini ifade eder. Alevi topluluklarının bulunduğu her yerde olduğu gibi semahlar Antalya'da da halk kültürü içinde önemli bir yere sahiptir. Temelde dinsel içerikli bir dans ve müzik olmasına karşılık halk kültürü içine yerleşmiş ve hem ezgisel hem de sözel bakımdan önemli değişimlere uğramıştır. Diğer dinsel müzik türlerinin tersine halk kültürüne kolayca uyum sağlamalarının temel nedenleri, Bektaşi tekkelerinin kapatılması sonucu bu kültürün yaşam alanlarının toplumsal alanlara kayması ve daha da önemlisi Alevi/Bektaşi kültürünün insanı merkez alan temel niteliğidir.

Semahlar *cem*in temel ritüeli olup birbirine eşit sayıdaki kadın ve erkekle yapılan bir danstır. Ritüelin Anadolu'daki gizemli köklerinin uzantıları gereği, Alevi kültürünün zaman zaman uğradığı siyasal baskılar sonucu ve tekke geleneğinin bir kalıntısı olarak bu dans geleneksel olarak kapalı ortamlarda yapılır ve bu ortam için yeterli ses seviyesi sağlayabilen bağlama semaha temel eşlik çalgısı olarak kullanılır. Halk Müziği içinde semahlar zengin ritim ve ezgi yapılarıyla çok özel bir yere sahiptirler. Temel 2'li, 4'lü ritimlerin yanında yaygın olarak 5/8, 7/8 ve 9/8'lik ritimlerle çalınırlar. Semahlar genellikle üç bölümden oluşurlar ve giderek hızlanan bir yapıya sahiptirler. Kimi örneklerde temponun hızlanmasının yanında bölümlere göre

[775] Ayyıldız, 2013: 35.
[776] Ayyıldız, 2013: 35.
[777] Ayyıldız, 2013: 35.
[778] Çimrin, 2012: 372.

ritimler, hatta tonlar da değişmektedir. Semahların yörelere göre tek, iki, üç ve dört bölümlü örnekleri vardır ve bu dört farklı kalıp içinde bölümler *ağırlama, yürütme, yeldirme, pervane-pervaz, iki ayak, ikileme, dua* gibi isimler alırlar.

Antalya yerelinde semahlara değinirken, Alevi geleneğinin yüzyıllardır yaşadığı Elmalı'daki Abdal Musa, Finike'deki Kafi Baba tekkelerinden de söz etmek gerekir. İlgili bölümde daha ayrıntılı değinildiği üzere 14. yy.da beri varlığı bilinen bu kurumlar, manevi varlıklarının yanında Alevi müzik kültürünün geçmişten günümüze yaşadığı önemli merkezler olmuşlardır.

Alanya ve Gazipaşa dolaylarında oynanan *sema, bengi* ve *kırklar* adlı oyunlar da semahın bazı değişiklikler geçirmiş türleridir. Dinsel kökleri açıkça görülen ve daire biçiminde dönerek oynanan bu oyunlar –ki bu sırada el, kol hareketleriyle dua edilmektedir- dağ köylerinde yaşayan Yörükler arasında da oynanırlar[779].

2.2.2.2.1. Antalya Yöresi Halk Müziği Eserleri

2.2.2.2.1.1. Antalya Türküleri

1. Ezgi Adı :**A Kızım Sana Potin Alayım Mı?**[780]
   TRT Repertuvar No :3778
   Yöresi :Antalya/Elmalı
   Kaynak Kişisi :Mehmet Görgülü
   Derleyen :Cevat Uyanık
   Derleme/İnceleme Tarihi : - /1997
   Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 55, 56)

2. Ezgi Adı :**Adilemin Üç Boncuklu Hasırı**[781]
   TRT Repertuvar No :1512
   Yöresi :Antalya/Elmalı
   Kaynak Kişisi :Nimet Terzioğlu/Erdal İyiöz

[779] Çimrin, 2012: 372.
[780] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3778&ad=A%20KIZIM%20SANA%20POT%DDN%20ALAYIM%20MI (erişim tarihi: 18.06.2018).
[781] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1512&ad=AD%DDLEM%DDN%20%DC%C7%20BONCUKLU%20HASIRI (erişim tarihi: 11.09.2018).

Derleyen :Ateş Köyoğlu
Derleme/İnceleme Tarihi :1975/1977
Notaya Alan :Ateş Köyoğlu (Lev. 57, 58)

3. Ezgi Adı :**Ağıtlar 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11**[782] (Lev. 59a, 59b, 60a, 60b, 60c, 61a, 61b, 61c, 62a, 62b, 62c)
TRT Repertuvar No :
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişisi :
Derleyen :
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :

4. Ezgi Adı :**Akbelenden**[783] **Aşağı (Hörü Kız)**[784]
TRT Repertuvar No :4171
Yöresi :Antalya/Kaş-Kalkan
Kaynak Kişisi :Hasan Kalkan
Derleyen :Hamdi Özbay
Derleme/İnceleme Tarihi :1997/1998
Notaya Alan :Hamdi Özbay (Lev. 63)

5. Ezgi Adı[785] :**Ak Çeşmeden Sular İçtim Kanmadım**[786]
TRT Repertuvar No :925

---

[782] Çimrin, 1991: 107.
[783] "Akbelenden" sözü TRT arşivinde "Akbelden" olarak geçmesine karşılık yaygın olarak kullanılmadığından "Akbelenden" sözü tercih edilmiştir. bk. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=8370 (erişim tarihi: 25.10.2018).
[784] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4171&ad=AKBELDEN%20DE%20A%DEA%D0I%20SALLANDIM%20YAYA (erişim tarihi: 12.09.2018).
[785] TRT kayıtlarına "Akçeşmeden Sular İçtim Kanmadım" adıyla geçen türkü sıklıkla "Sinanoğlu " adıyla da anılmaktadır. bk. Çimrin 1991, 102; https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=5541 (erişim tarihi: 19.08.2018). Ancak Nazilli'ye ait iki tane (1, 2), Kütahya (3), Elmalı (4) (Akçeşmeden Sular İçtim Kanmadım), Antalya (5), Afyon Sincanlı (6), İzmir (7) ve Isparta yörelerine ait birer tane olmak üzere toplam 8 adet "Sinanoğlu" adında türkü bulunmaktadır. Türkülerin sözleri kimi benzerlikler göstermekle birlikte farklıdır. Ancak bu sözlerden anlaşıldığı üzere aynı kişiden söz etmektedirler. Bu da gösteriyor ki "Sinanoğlu" karakteri Batı Anadolu'da önemli izler bırakmış bir kişiliktir ve farklı yörelerde farklı duygularla aynı olay türkülerde işlenmiştir.
[786] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=925&ad=AK%C7E%DEMEDEN%20SULAR%20%DD%C7T%DDM%20KANMADIM (erişim tarihi: 12.09.2018).

Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişisi :Nadir Özgüven
Derleyen :Ali Canlı
Derleme Tarihi :1949/1975
Notaya Alan :Ali Canlı (Lev. 64)

6. Ezgi Adı **:Al Devesi Mor Köşekli**[787]
TRT Repertuvar No :2378[788]
Yöresi :Antalya/Finike/Turunçova
Kaynak Kişisi :Hasan Çağrı
Derleyen :Cevat Uyanık
Derleme/İnceleme Tarihi :1968/1983
Notaya Alan :Nida Tüfekçi (Lev. 65)

7. Ezgi Adı :**Ali'm Aman Gülüm Aman**[789]
TRT Repertuvar No : -
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişisi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi :1987/-
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 66)

8. Ezgi Adı :**Alim Türküsü**(1)[790]

[787] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2378&ad=AL%20DEVES%DD%20MOR%20K%D6%DEEKL%DD (erişim tarihi: 12.09.2018).
[788] TRT kayıtlarındaki 2378 numaralı bu türkünün iki dörtlükten oluşan sözünün yanında, TRT kayıtlarında olmayan iki kıtası daha bulunmaktadır. Antalya İl Kültür Müdürlüğünün sayfasındaki son iki kıta şöyledir:
Yine ak yokuşu duman bürüdü
Tekeli'nin zeybekleri yürüdü
Yüreğimde yağ kalmadı eridi
Coşkun efem kalelerin yıkılsın
Coşkun efem arpa buğday ekilsin

Yüksek minareden attım ben bir taş
Ne anam var ne babam var ne gardaş
Keskin bıçak oldu bana arkadaş
Dalgın uykulardan uyanamadım
Sitemli sözlere dayanamadım
bk. http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67465/al-devesi-mor-kosekli.html (erişim tarihi: 22.08.2018).
[789] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/alim-aman-gulum-amanpdf1518520770.pdf (erişim tarihi: 30.10.2018).

TRT Repertuvar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişisi : --
Derleyen : -
Derleme/İnceleme Tarihi : - /-
Notaya Alan : (Lev. 67)

9. Ezgi Adı :**Alim Türküsü**(2)[791]
TRT Repertuvar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişisi : --
Derleyen : -
Derleme/İnceleme Tarihi : - /-
Notaya Alan : (Lev. 68)

10. Ezgi Adı :**Altındandır Kapısının Eşiği**[792]
TRT Repertuar No :2979
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Mehmet Ali Dayıoğlu
Derleyen :Ankara Devlet Konservatuarı
Derleme/İnceleme Tarihi :1946/1987
Notaya Alan :İsmet Akyol (Lev. 69, 70, 71, 72)

11. Ezgi Adı : **Antalya'dan Aldım Yaprak Kınayı**[793]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Cahit Öztelli
Derleyen :Cahit Öztelli

---

[790] Çimrin, 1991: 100; http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html (erişim tarihi: 31.10.2018).
[791] Çimrin, 1991: 100; http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html (erişim tarihi: 31.10.2018).
[792] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2979&ad=ALTINDANDIR%20KAPISININ%20E%DE%DD%D0%DD (erişim tarihi: 14.09.2018).
[793] Öztelli, 2002: 348; Çimrin, 1991: 105.

Derleme/İnceleme Tarihi : - / -

Notaya Alan : (Lev. 73)

12. Ezgi Adı : **Antalya'nın Gülleri Var**[794]

TRT Repertuar No : -

Yöresi :Antalya

Kaynak Kişi :Erdal İyiöz

Derleyen :Erdal İyiöz

Derleme/İnceleme Tarihi :1960/ -

Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 74)

13. Ezgi Adı : **Antalya'nın Mor Üzümü**[795]

TRT Repertuar No :1396

Yöresi :Antalya/Akseki

Kaynak Kişi :Hüseyin Balkan/Nimet Balkan

Derleyen :Neriman Altındağ Tüfekçi

Derleme/İnceleme Tarihi :1953/1977

Notaya Alan :Neriman Altındağ Tüfekçi (Lev. 75)

14. Ezgi Adı :**Arabacı Arabanı Düzden Çek**[796]

TRT Repertuar No : -

Yöresi :Antalya/Elmalı

Kaynak Kişi :Hakkı Sözmez

Derleyen :Erdal İyiöz/Cevat Uyanık

Derleme/İnceleme Tarihi :1979/ -

Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 76)

15. Ezgi Adı :**Arabamın Tekerleği Mor Boya**[797]

TRT Repertuar No[798] : -

[794] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalyanin-gulleri-varpdf1518545990.pdf (erişim tarihi: 01.11.2018).
[795] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1396&ad=ANTALYANIN%20MOR%20%DCZ%DCM%DC (erişim tarihi: 16.09.2018).
[796] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4746.html (erişim tarihi: 04.11.2018).
[797] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4747.html (erişim tarihi: 04.11.2018).

Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi :1987/ -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 77)

16. Ezgi Adı :**Ardıç Arasından Gelir**[799] :
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 78, 79)

17. Ezgi Adı :**Aşamadım Hacı Hasan Belini**[800]
TRT Repertuar No :4113
Yöresi :Antalya/Kaş-Kalkan
Kaynak Kişi :Hasan Kalkan
Derleyen :Hamdi Özbay
Derleme/İnceleme Tarihi : - / 1997
Notaya Alan :Hamdi Özbay (Lev. 80)

18. Ezgi Adı :**Aşa'nın Elinde Makas Kınalar**[801]
TRT Repertuar No :1914[802]

---

[798] TRT kayıtlarında 2632 numarayla aynı isimde bir türkü bulunmaktadır. Ancak 2632 numarayla kayıtlı türkü 1979 yılında E. Sürmen tarafından bugünkü Kuzey Makedonya sınırlarında kalan Ohrid kentinden derlenmiştir. Türkü Vedat Hasan'dan alınmış ve Rumeli Türküsü olarak TRT kayıtlarına geçmiştir. İki türkünün sözleri küçük değişiklikler göstermekle birlikte birbirine yakın olup ezgileri farklıdır. Anadolu'ya Büyük Mübadele ve öncesinde gelen Rumeli göçmenlerinin bu türkünün özünü getirdikleri akla yakın bir olasılıktır.
[799] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4753.html (erişim tarihi: 07.11.2018).
[800] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4113&ad=A%DEAMADIM%20HACI%20HASAN%20BEL%DDN%DD (erişim tarihi: 17.09.2018).
[801] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1914&ad=A%DEANIN%20EL%DDNDE%20MAKAS%20KINALAR (erişim tarihi: 17.09.2018).
[802] TRT kayıtlarında 1914 numaralı bu türkü listede "Aşanın Elinde" biçiminde geçerken notasında "Aşanın Evinde" biçiminde yer almıştır. bk. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1914&ad=A%DEANIN%20EL%DDNDE%20MAKAS%20KINALAR (erişim tarihi: 17.09.2018); bk. Lev. 81.

Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Şevki Yolcu – Mehmet Uysal
Derleyen :Ankara Devlet Konsevatuvarı
Derleme/İnceleme Tarihi :1942/1970
Notaya Alan :Ateş Köyoğlu (Lev. 81)

19. Ezgi Adı :**Aştım Geldim Şu Dağları Yanına**[803] (Teke Zortlaması)
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1967/ -
Notaya Alan : Erdal İyiöz (Lev. 82, 83)

20. Ezgi Adı :**Atma Recep Din Kardaşız**[804]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Cevat Uyanık
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1972
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 84)

21. Ezgi Adı :**Avşar Ağzı**[805]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi : -
Derleyen : -
Derleme/İnceleme Tarihi : -

[803] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4775.html (erişim tarihi: 19.09.2018).
[804] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tekeden-sut-cikarilmazpdf1519754388.pdf (erişim tarihi: 16.11.2018).
[805] Çimrin, 1991: 94; Avşar Ağzı adlı eser kimi kaynaklarda Acıpayam yöresine ait olarak geçmiştir. bk. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=11579 (erişim tarihi: 23.07.2018). Acıpayam çeşitlemesinde sözlerde çok küçük farklar bulunmakta ve toplam üç kıta bulunmaktadır. Bu türkü Denizli, Burdur ve Antalya'da geleneksel müzik kültürünün bir parçası olup, hangi ile ait olduğu açıkça belirlenememektedir. Avşar boylarının bu üç ilde de bulunduğu düşünülürse bu karışıklık doğal karşılanmalıdır.

Notaya Alan : (Lev. 85a)

22. Ezgi Adı :**Avşar Beyleri**[806]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi : -[807]
Derleyen : -
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan : - (Lev. 85b)

23. Ezgi Adı :**Bahçelerde Can Erik**[808]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1993/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 86)

24. Ezgi Adı :**Bahçemizin Gülleri**[809]
TRT Repertuar No :969
Yöresi :Antalya/Akseki-Emiraşıklar Köyü
Kaynak Kişi :Mustafa Salman
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi :1949/1975
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 87, 88)

25. Ezgi Adı :**Bak Benim Halime**[810]

---

[806] Çimrin, 1991: 94; bu türkünün Orta Anadolu, Ege ve Akdeniz bölgelerinde pek çok çeşitlemesi bulunmaktadır. Türkünün ilk çıkış noktası Acıpayam olduğu düşünülmekte, zamanla farklı bölgelerde çeşitlemelerinin ortaya çıktığı düşünülmektedir.

[807] Bu çalışmada esas alınan sözler dışında F. Çelik'in kaynaklık ettiği bir başka çeşitleme daha vardır. bk. Özbek, 1975: 360.

[808] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bahcelerde-can-erikpdf1518695080.pdf (erişim tarihi: 16.11.2018).

[809] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=969&ad=BAH%C7EM%DDZ%DDN%20G%DCLLER%DD (erişim tarihi: 18.09.2018).

[810] https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=19360 (erişim tarihi: 27.07.2018).

TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi : -
Derleyen :Yusuf Ziya Demirci
Derleme/İnceleme Tarihi :1938/ -
Notaya Alan :(Lev. 89)

26. Ezgi Adı :**Beklerim Yolları Gelmez**[811]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1992/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 90)

27. Ezgi Adı :**Ben Beyimi Uyandırdım**[812] (Ramazan Türküsü)
TRT Repertuar No :233
Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi :Hesna Yazıcıoğlu
Derleyen :Durmuş Yazıcıoğlu
Derleme/İnceleme Tarihi :1954/1975
Notaya Alan :Durmuş Yazıcıoğlu (Lev. 91)

28. Ezgi Adı :**Besmeleyle Çıktım Yola - 1**[813] (Ramazan Türküsü-Mani)
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Ramazan Davulcuları
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1960/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 92)

[811] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beklerim-yollari-gelmezpdf1518713060.pdf (erişim tarihi: 29.07.2018).
[812] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=233&ad=BEN%20BEY%DDM%DD%20UYANDIRDIM%20(Ramazan%20T%FCrk%FCs%FC) (erişim tarihi: 18.09.2018).
[813] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4890.html (erişim tarihi: 22.11.2018).

29. Ezgi Adı :**Besmeleyle Çıktım Yola - 2**[814] (Ramazan Türküsü-Mani)
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Ramazan Davulcuları
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 93)

30. Ezgi Adı :**Besmeleyle Çıktım Yola - 3**[815] (Ramazan Türküsü-Mani)[816]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Ramazan Davulcuları
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 94)

31. Ezgi Adı :**Bir Kilo Kestaneyi Aldım Elliye**[817]
TRT Repertuar No :3777
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Halit Saygan
Derleyen :C.Uyanık/Erdal İyiöz/Efe Savaş
Derleme/İnceleme Tarihi : - / 1992
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 95)

32. Ezgi Adı :**Bir Taş Attım Darabaya Tık Dedi** (Oyun Havası)[818]
TRT Repertuar No :133

---

[814] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4891.html (erişim tarihi: 22.11.2018).
[815] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4892.html (erişim tarihi: 22.11.2018).
[816] Aynı adı taşıyan, 1, 2 ve 3 numaralarıyla ayrılmış, iki farklı kişi tarafından derlenen bu eserlerin sözleri aynı olmakla birlikte ezgileri farklıdır.
[817] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3777&ad=B%DDR%20K%DDLO%20KESTANEY%DD%20ALDIM%20ELL%DDYE (erişim tarihi: 20.09.2018).
[818] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=133&ad=B%DDR%20TA%DE%20ATTIM%20DARABAYA%20TIK%20DED%DD (erişim tarihi: 20.09.2018).

Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi :Hesna Yazıcıoğlu
Derleyen :Durmuş Yazıcıoğlu
Derleme/İnceleme Tarihi :1952/1973
Notaya Alan :Durmuş Yazıcıoğlu (Lev. 96)

33. Ezgi Adı :**Birini Yavrum Birini**[819]
TRT Repertuar No :988[820]
Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi :Hüseyin Balkan/Nimet Balkan
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi :1954/1975
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 97, 98)

34. Ezgi Adı :**Budarım Bağlar Budarım**[821]
TRT Repertuar No :3776
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Nimet Terzioğlu
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / 1992
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 99, 100)

35. Ezgi Adı :**Bugün Hava Pusarık** (Has Bahçe Zeybeği)[822]
TRT Repertuar No[823] : -

[819] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=988&ad=B%DDR%DDN%DD%20YAVRUM%20B%DDR%DDN%DD (erişim tarihi: 20.09.2018).
[820] "Birini Yavrum Birini" adıyla TRT kayıtlarında 2050 numarayla bir başka türkü daha vardır. 1942 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından derlenen 2050 numaralı türkü Isparta yöresine aittir. Her iki türkünün sözleri küçük farklılıklarına karşılık aynı olup ezgileri farklıdır. bk. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2050&ad=B%DDR%DDN%DD%20YAVRUM%20B%DDR%DDN%DD (erişim tarihi: 20.05.2018).
[821] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3776&ad=BUDARIM%20BA%D0LAR%20BUDARIM (erişim tarihi: 20.09.2018).
[822] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4961.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
[823] TRT kayıtlarında aynı adla bir türkü daha bulunmaktadır. Eskişehir Zincirlikuyu yöresinden Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1949 yılında derlenen türkü Raif Sarı'dan alınmıştır. Ancak bugün (07.07.2018) TRT arşivinden türküye ulaşılamamaktadır. bk. http://www.turkulerimiz.biz/turku_sozleri-11589-BUGuN-HAVA-PUSARiK-sozleri.html#.XFH3dGiLTIU (erişim tarihi: 07.07.2018).

Yöresi :Antalya/Alanya
Kaynak Kişi[824] :Cevat Uyanık
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 101)

36. Ezgi Adı :**Bülbülü Tuttum Gül Dalına Bağladım**[825]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :A. Gazi Ayhan
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 102)

37. Ezgi Adı :**Cepkenimi Al İsterim**[826]
TRT Repertuar No :1903
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Mehmet Uysal/Hamdi Çetin
Derleyen :Ankara Devlet Konservatuvarı
Derleme/İnceleme Tarihi :1942/1979
Notaya Alan :Ateş Köyoğlu (Lev. 103)

38. Ezgi Adı :**Cezayir'in Yüksek Olu Evleri**[827]
TRT Repertuar No :3760
Yöresi[828] :Antalya/İbradı

---

[824] Bu türküye H. Çimrin kaynak olarak Korkutelili sanatçı F. Çelik'i göstermektedir. Çimrin'in aktardığına göre F. Çelik türkünün ikinci kıtasını farklı söylemektedir. Türkünün F. Çelik çeşitlemesindeki ikinci bölüm şöyledir:
Arabaya taş koydum.
Haydi ben bu yola baş koydum.
Seni gelecek diye aman
Sol yanımı boş koydum. bk. Çimrin, 1991: 98.
[825] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4976.html (erişim tarihi: 10.11.2018).
[826]http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1903&ad=CEPKEN%DDM%DD%20AL%20%DDSTER%DDM (erişim tarihi: 20.09.2018).
[827]http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3760&ad=CEZAY%DDR%DDN%20Y%DCKSEK%20OLUR%20EVLER%DD (erişim tarihi: 20.09.2018).
[828] Bu türkünün Cezayir 1 (Bursa), Cezayir 2 (Ödemiş), Cezayir 3 (Seyit Küçükbezirci-Konya), Cezayir 4, Cezayir 5 (Çankırı), Cezayir 6 (Antalya), Cezayir 7, Cezayir 8 (Seydişehir), Cezayir 9 (Bayındır), Cezayir 10 (Bolu), Cezayir

Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdem Çelışkanel (Lev. 104, 105)

39. Ezgi Adı :**Cigaramı İnce Sar**[829]
TRT Repertuar No :1915
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :İsmail Menteş
Derleyen :Ankara Devlet Konservatuvarı
Derleme/İnceleme Tarihi :1942/1979
Notaya Alan :Ateş Köyoğlu (Lev. 106)

40. Ezgi Adı :**Çaldığım Deftir Üstü Sedeftir**[830]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi :1987/ -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 107)

41. Ezgi Adı :**Çarşılardan Aldım Kahır Kınayı**[831] (Kına Havası)
TRT Repertuar No : - / -
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Osman Gültekin
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1986/ -

---

11 (Akseki), Cezayir 12 (Dursunbey), Cezayir 13 (Gaziantep), Cezayir 14 (Kadınhanlı Mehmet-Konya) Cezayir 15 (Uşak), Cezayir 16 (Eskişehir), Cezayir 17 (Cenab Kendi-Konya) ve Cezayir 18 (Ahmet Özdemir-Konya) olmak üzere, 13 farklı bögeden 18 ayrı türü bulunmaktadır. bk. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=12905 (erişim tarihi: 02.07.2018).

829 http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1915&ad=CIGARAMI%20%DDNCE%20SAR (erişim tarihi: 20.09.2018).

830 http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/caldigim-deftir-ustu-sedeftirpdf1518814671.pdf (erişim tarihi: 02.08.2018).

831 http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/carsida-bal-varpdf1518885783.pdf (erişim tarihi: 22.08.2018).

Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 108)

42. Ezgi Adı :**Çay Başına Bostan Ektim**[832]
TRT Repertuar No :467
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Zeki Yantaş/Hilmi Çivi
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi : - / 1973
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 109, 110)

43. Ezgi Adı :**Çay Benim Çeşme Benim**[833] (Zeybek)
TRT Repertuar No :1297
Yöresi[834] :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Fahrettin Çelik
Derleyen :TRT İstanbul RadyosuTHM Müdürlüğü
Derleme/İnceleme Tarihi :1969/1977
Notaya Alan :Nida Tüfekçi/Yücel Paşmakçı (Lev.111)

44. Ezgi Adı :**Çaya Vardım Çaylarım**[835]
TRT Repertuar No :1913
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Hilmi Çivi/ZekiYantaş/M.Ali Dayıoğlu
Derleyen :Ankara Devlet Konservatuarı
Derleme/İnceleme Tarihi :1946/1979
Notaya Alan :Ateş Köyoğlu (Lev. 112, 113)

45. Ezgi Adı :**Çek Gemici Gemileri**[836]

---

[832] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=467&ad=%C7AY%20BA%DEINA%20BOSTAN%20EKT%DDM%20YAYILDI (erişim tarihi: 21.09.2018).
[833] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1297&ad=%C7AY%20BEN%DDM%20%C7E%DEME%20BEN%DDM (erişim tarihi: 02.05.2018).
[834] Bu türkünün sözsüz Burdur çeşitlemesi de bulunmaktadır. Burdur örneğinde ana ezginin makam ve dizisine uygun bir ezgi çeşitemesi, türküde giriş ezgisi olarak yer almaktadır.
[835] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1913&ad=%C7AYA%20VARDIM%20%C7AYLARIM (erişim tarihi: 09.05.2018).
[836] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=552&ad=%C7EK%20GEM%DDC%DD%20GEM%DDLER%DD (erişim tarihi: 09.05.2018).

TRT Repertuar No :552
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Zeki Yantaş/Hilmi Çivi
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi : - / 1973
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 114)

46. Ezgi Adı :**Çekemedim Akça Kızın Göçünü**[837]
TRT Repertuar No :961
Yöresi :Antalya/Serik/Karıncalı Köyü
Kaynak Kişi :Şevket Yanıkoğlu
Derleyen :Cevat Uyanık
Derleme/İnceleme Tarihi : - /1975
Notaya Alan :Nida Tüfekçi (Lev. 115, 116)

47. Ezgi Adı :**Çöğre Ağacında Biter Mi Korum**[838]
TRT Repertuar No :3761
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 117, 118)

48. Ezgi Adı :**Denizde Makaramız**[839]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Osman Gültekin
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1996/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 119)

[837] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=961&ad=%C7EKEMED%DDM%20AK%C7A%20KIZIN%20G%D6%C7%DCN%DC (erişim tarihi: 07.05.2018).
[838] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3761&ad=%C7%D6%D0RE%20A%D0ACINDA%20B%DDTER%20M%DD%20KORUM (erişim tarihi: 11.05.2018).
[839] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5073.html (erişim tarihi: 17.11.2018).

49. Ezgi Adı :**Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah**[840]
TRT Repertuar No :2143
Yöresi :Antalya/Elmalı-Akçainiş (Akçeniş) Köyü
Kaynak Kişi :Nuri Turan/Ahmet Turan/Ali Yılmaz/Veli Gürsoy
Derleyen :Cevat Uyanık
Derleme/İnceleme Tarihi :1969/ -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 120, 121, 122, 123)

50. Ezgi Adı :**Derenin Başındayım**[841]
TRT Repertuar No :2772
Yöresi :Antalya/Varsak Köyü
Kaynak Kişi :İzzet Soyutürk
Derleyen :Ateş Köyoğlu
Derleme/İnceleme Tarihi :1975/1985
Notaya Alan :Ateş Köyoğlu (Lev. 124, 125)

51. Ezgi Adı :**Dinar Yolu Gide Gele Aşındı**[842]
TRT Repertuar No :611
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Zeki Yantaş/M.Ali Dayıoğlu
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi : - / 1974
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 126, 127)

52. Ezgi Adı :**Dinleyin Ağalar**[843]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz

---

[840] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2143&ad=DERELERDE%20OLUR%20%C7AMLI%20S%D6%D0%DCD%DC (erişim tarihi: 12.05.2018).
[841] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2772&ad=DEREN%DDN%20BA%DEINDAYIM (erişim tarihi: 12.05.2018).
[842] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=611&ad=D%DDNAR%20YOLU%20G%DDDE%20GELE%20A%DEINDI (erişim tarihi: 22.05.2018).
[843] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5097.html (erişim tarihi: 18.11.2018).

Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1978/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 128, 129)

53. Ezgi Adı :**Dostluk Bahçesinde Bir Hoş Gezersin**[844]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 130)

54. Ezgi Adı :**Dünyanın Ortasında Kurulu Direk**[845]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya[846]
Kaynak Kişi :Aşık Mehmet Civaroğlu
Derleyen : -
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan : - (Lev. 131)

55. Ezgi Adı :**Elinin Kınasıyla Başının Duvağıyla**[847]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1974/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 132)

---

[844] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5112.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
[845] bk. Yorum, 1989; https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=3817 (erişim tarihi: 24.10.2018).
[846] Bu türkünün Orta Anadolu'da daha yaygın bir çeşitlemesi bulunmaktadır. "Dünyanın Üzerinde Kurulu Direk" biçiminde adlandırılmış Orta Anadolu çeşitlemesinden anlaşıldığı kadarıyla eser Pir Sultan Abdal'la ilişkilendirilmiştir. Antalya örneğinde ise Şah Hatayi mahlası görülmektedir. Belli ki Alevi geleneğinin sürdürücüsü yöresel topluluklar bu türkünün yerel bir çeşitlemesini yaratmışlar ve türküyü Antalya ile hiçbir ilgisi bulunmayan Şah Hatayi ile ilişkilendirmişlerdir.

[847] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5144.html (erişim tarihi: 18.11.2018).

56. Ezgi Adı :**Emirler'den Üç Kız İndi Pınara**[848] (Semah)
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Finike-Turunçova
Kaynak Kişi :Hasan Çağrı
Derleyen :Cevat Uyanık/Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1967
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 133, 134)

57. Ezgi Adı :**Erende Yaylasında Yaylayamadım**[849]
TRT Repertuar No :1554
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Mehmet Görgülü
Derleyen :Ahmet Yamacı
Derleme/İnceleme Tarihi :1955/1978
Notaya Alan :Ahmet Yamacı (Lev. 135)

58. Ezgi Adı :**Erenlerin Türbesini Taşladım**[850]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :M. Ali Dayıoğlu
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1960/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 136)

59. Ezgi Adı :**Estirir Oğlan Estirir**[851]
TRT Repertuar No :2499
Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi :Ali Çatlı/Mehmet Panter

[848] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5153.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
[849] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1554&ad=ERENDE%20YAYLASINDA%20YAYLAYAMADIM (erişim tarihi: 22.05.2018).
[850] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5163.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
[851] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2499&ad=EST%DDR%DDR%20O%D0LAN%20EST%DDR%DDR (erişim tarihi: 22.05.2018).

Derleyen :Durmuş Yazıcıoğlu
Derleme/İnceleme Tarihi :1969/1984
Notaya Alan :Durmuş Yazıcıoğlu (Lev. 137)

60. Ezgi Adı :**Ev Yaptırdım Dabandan**[852]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Ramazan Özçoban
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1977/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 138)

61. Ezgi Adı :**Evlerinin Önü Bir Ulu Piynar**[853]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Osman Gültekin
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1966/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 139)

62. Ezgi Adı :**Evlerinin Önü İğde Dalları**[854]
TRT Repertuar No :189
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Şevki Yolcu /Mehmet Uysal
Derleyen :Ankara Devlet Konservatuarı
Derleme/İnceleme Tarihi :1942/1978
Notaya Alan :Ateş Köyoğlu (Lev. 140)

63. Ezgi Adı :**Fesliyenin Bir Budağı Mavidir**[855]

---

[852] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5205.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
[853] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5189.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
[854]http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1869&ad=EVLER%DDN%DDN%20%D6N%DC%20%DD%D0DE%20DALLARI (erişim tarihi: 27.05.2018).
[855]http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1809&ad=FESL%DD%D0EN%DDN%20B%DDR%20BUDA%D0I%20MAV%DDD%DDR (erişim tarihi: 27.05.2018).

TRT Repertuar No :1809
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Mehmet Şirin
Derleyen :Ankara Devlet Konservatuvarı
Derleme/İnceleme Tarihi :1946/1978
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 141)

64. Ezgi Adı :**Gam Gasavet Çekme**[856] (Semah)
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1975/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 142)

65. Ezgi Adı :**Gardaş Gardaş**[857]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1976/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 143)

66. Ezgi Adı :**Garip**[858]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1992/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 144, 145)

[856] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5229.html (erişim tarihi: 17.11.2018).
[857] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gel-ele-ele-tutusalimpdf1519147964.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).
[858] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5232.html (erişim tarihi: 21.11.2018).

67. Ezgi Adı :**Gar mı da Yağmış Şu Yaylanın Düzüne**[859]
TRT Repertuar No :1311
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Hüseyin Nişancı
Derleyen :Ankara Devlet Konservatuarı
Derleme/İnceleme Tarihi :1942/ -
Notaya Alan :Ateş Köyoğlu (1978) (Lev. 146)

68. Ezgi Adı :**Gazamat da Derler Adıma**[860]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :İsmail Amca
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1979/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 147)

69. Ezgi Adı :**Gelin Kızlar Kına Yakalım** (Kına Havası/Gelin Okşaması)[861]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Cemali Gerçek
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1998/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 148)

70. Ezgi Adı :**Gidiyorum Yaylaya**[862]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Korkuteli

[859] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1311&ad=GAR%20MI%20DA%20YA%D0MI%DE%20%DEU%20YAYLANIN%20D%DCZ%DCNE (erişim tarihi: 10.09.2018).
[860] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5237.html (erişim tarihi: 21.11.2018).
[861] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5258.html (erişim tarihi: 09.11.2018).
[862] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5284.html (erişim tarihi: 09.11.2018).

Kaynak Kişi :Osman Gültekin
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1988/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 149)

71. Ezgi Adı :**Gine Ak Yokuşu Duman Bürüdü[863] (1)**
TRT Repertuar No :139
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Hesna Yazıcıoğlu
Derleyen :Durmuş Yazıcıoğlu
Derleme/İnceleme Tarihi :1953/1975
Notaya Alan :Durmuş Yazıcıoğlu (Lev. 150)

72. Ezgi Adı :**Gine Ak Yokuşu Duman Bürüdü[864] (2)**
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi :1987/ -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 151)

73. Ezgi Adı :**Giritli'nin Çardağında Üzüm Var[865]**
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Mehmet Görgülü
Derleyen :Mustafa Çiftçi/Mehmet Yılmaz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 152)

[863] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=139&ad=G%DDNE%20AK%20YOKU%DEU%20DUMAN%20B%DCR%DCD%DC (erişim tarihi: 27.05.2018).
[864] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5285.html (erişim tarihi: 09.11.2018).
[865] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/giritlinin-cardaginda-uzum-varpdf1519206460.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

74. Ezgi Adı :**Gonca Güller Bile Solar**[866]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1983/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 153)

75. Ezgi Adı :**Gökte Yıldız Yüz Altmış**[867]
TRT Repertuar No :721
Yöresi :Antalya/Yayla Dağı
Kaynak Kişi :Ahmet Tekelioğlu
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi : -/1974
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 154, 155)

76. Ezgi Adı :**Harman Yeri Yarıldı**[868]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi :1987/ -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 156)

77. Ezgi Adı :**Hava Bulutlu Gibi**[869]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz

[866] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5298.html (erişim tarihi: 09.11.2018).
[867] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=721&ad=G%D6KTE%20YILDIZ%20Y%DCZ%20ATMI%DE (erişim tarihi: 26.05.2018).
[868] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5378.html (erişim tarihi: 26.11.2018).
[869] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5386.html (erişim tarihi: 26.11.2018).

Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1992/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 157)

78. Ezgi Adı :**Havuz Başında Akrap**[870]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :M. Ali Dayıoğlu
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1989/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 158)

79. Ezgi Adı :**Hayriye'ye Mendil Verdim**[871]
TRT Repertuar No :131
Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi :Hesna Yazıcıoğlu
Derleyen :Durmuş Yazıcıoğlu
Derleme/İnceleme Tarihi :1952/1973
Notaya Alan :Durmuş Yazıcıoğlu (Lev. 159)

80. Ezgi Adı :**Hisar'ın Başında Darı Beklerim**[872]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi :1987/ -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 160)

81. Ezgi Adı :**İndim Çeşme Türküsü**[873]

[870] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5390.html (erişim tarihi: 26.11.2018).
[871] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=131&ad=HAYR%DDYEYE%20MEND%DDL%20VERD%DDM%20ALMADI (erişim tarihi: 28.05.2018).
[872] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5422.html (erişim tarihi: 28.11.2018).

TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi : -
Derleyen : -
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan : - (Lev. 161)

82. Ezgi Adı :**Kaleden İndim Düze**[874]
TRT Repertuar No :1955
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Hüseyin Balkan
Derleyen :Nida Tüfekçi
Derleme/İnceleme Tarihi :1960/1970
Notaya Alan :Nida Tüfekçi (Lev. 162)

83. Ezgi Adı :**Kalkan İle Kapı Taşın Arası**[875]
TRT Repertuar No :4111
Yöresi :Antalya/Kaş-Kalkan
Kaynak Kişi :Hasan Kalkan
Derleyen :Hamdi Özbay
Derleme/İnceleme Tarihi : - / 1997
Notaya Alan :Hamdi Özbay (Lev. 163)

84. Ezgi Adı :**Kara Kabak Kökeni**[876]
TRT Repertuar No :3759
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel

---

[873]Çimrin 1991, 96; http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html (erişim tarihi: 31.10.2018).
[874]http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1955&ad=KALEDEN%20%DDND%DDM%20D%DCZE (erişim tarihi: 27.05.2018).
[875]http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4111&ad=KALKAN%20%DDLE%20KAPI%20TA%DEIN%20ARASI (erişim tarihi: 27.05.2018).
[876]http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3759&ad=KARA%20KABAK%20K%D6KEN%DD (erişim tarihi: 27.05.2018).

Derleme/İnceleme Tarihi : -/ -

Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 164)

85. Ezgi Adı :**Karar Verip Çıkabilsem**[877]

TRT Repertuar No : -

Yöresi :Antalya

Kaynak Kişi :Erdal İyiöz

Derleyen :Erdal İyiöz

Derleme/İnceleme Tarihi :1993/ -

Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 165)

86. Ezgi Adı :**Karşıki Yayla Ne Güzel Yayla**[878]

TRT Repertuar No :3983

Yöresi :Antalya/Kumluca-Toptaş Köyü

Kaynak Kişi :Musa Gönül

Derleyen :Sevim Karaca

Derleme/İnceleme Tarihi :1989/ -

Notaya Alan :Yücel Paşmakçı(Lev. 166, 167)

87. Ezgi Adı :**Keklik Öter Kendi Dinler Sesini**[879]

TRT Repertuar No : -

Yöresi :Antalya

Kaynak Kişi :Zeynep Köken

Derleyen :TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM Müdürlüğü

Derleme/İnceleme Tarihi : - / -

Notaya Alan : - (Lev. 168)

88. Ezgi Adı :**Kınacılar Çay Başına Dizildi**[880]

TRT Repertuar No : -

---

[877] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5496.html (erişim tarihi: 26.11.2018).

[878] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3983&ad=KAR%DEIK%DD%20YAYLA%20NE%20G%DCZEL%20YAYLA (erişim tarihi: 28.05.2018).

[879] https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=17803 (erişim tarihi: 30.07.2018); https://www.repertukul.com/KEKLIK-OTER-DE-KENDI-DINLER-SESINI-281 (erişim tarihi: 16.12.2018).

[880] Çimrin, 1991: 105.

Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi : -
Derleyen : -
Derleme/İnceleme Tarihi : -
Notaya Alan : - (Lev. 169)

89. Ezgi Adı :**Kır Atıma Binemedim Heybeden**[881]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Korkutelili Sanatçılar
Derleyen :Erdal yiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1965/-
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 170)

90. Ezgi Adı :**Kızılcıklar Çiçek Açtı**[882]
TRT Repertuar No :577
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Mehmet Tetik
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi : - /1974
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 171)

91. Ezgi Adı :**Kızın Adı Dudu**[883]
TRT Repertuar No :1628
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Mehmet Görgülü
Derleyen :Ahmet Yamacı
Derleme/İnceleme Tarihi : - /1978
Notaya Alan :Ahmet Yamacı(Lev. 172, 173)

[881] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5551.html (erişim tarihi: 29.11.2018).
[882] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=577&ad=KIZILCIKLAR%20%C7%DD%C7EK%20A%C7TI (erişim tarihi: 31.05.2018).
[883] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1628&ad=KIZIN%20ADI%20DUDU (erişim tarihi: 31.05.2018).

92. Ezgi Adı :**Komşunun Adı Ali Mülazim**[884]
TRT Repertuar No :492
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Mehmet Tetik
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi : - /1975
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 174)

93. Ezgi Adı :**Koyunları İndirdim**[885]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Cevat Uyanık
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1969/
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 175)

94. Ezgi Adı :**Meşelidir Engin Dağlar Meşeli**[886]
TRT Repertuar No :2321
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Hüseyin Avni
Derleyen :Emin Aldemir
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Emin Aldemir(Lev. 176)

95. Ezgi Adı :**Minarede Ezan Var**[887]
TRT Repertuar No : -

[884] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=492&ad=KOM%DEUNUN%20ADI%20AL%DD%20M%DCLAZ%DDM (erişim tarihi: 31.05.2018).
[885] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5580.html (erişim tarihi: 29.11.2018).
[886] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2321&ad=ME%DEEL%DDD%DDR%20ENG%DDN%20DA%D0LAR%20ME%DEEL%DD (erişim tarihi: 31.05.2018).
[887] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5639.html (erişim tarihi: 02.12.2018).

Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 177)

96. Ezgi Adı :**Muhammed Ali'yi Candan Sevenler**[888]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Abdal Musa Güvendeleri
Derleyen :Hüseyin Yaltırık
Derleme/İnceleme Tarihi :1998/ -
Notaya Alan :Hüseyin Yaltırık (Lev. 178, 179)

97. Ezgi Adı :**O Sünne'ye Giderken**[889]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Gazipaşa-Sünne Köyü(Akoluk)
Kaynak Kişi :Kâzım Efe[890]
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1996/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 180)

98. Ezgi Adı :**Oduna Gittim Nacaksız**[891]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Manavgat
Kaynak Kişi :İbrahim Koç
Derleyen :Erdal İyiöz

[888] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5647.html (erişim tarihi: 02.12.2018).
[889] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5699.html (erişim tarihi: 02.12.2018).
[890] Türkünün derleyeni olarak nota kaydında Kâzım Efe adı geçmesine karşılık Çimrin türküye kaynak kişi olarak Ahmet Şen'i göstermektedir. bk. Çimrin, 1991: 99. Ayrıca türkü bazı kaynaklarda "Aksünne Türküsü" olarak adlandırılmıştır. bk. Çimrin, 1991: 99; http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html (erişim tarihi: 31.10.2018).
[891] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5680.html (erişim tarihi: 02.12.2018).

Derleme/İnceleme Tarihi : - / -

Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 181)

99. Ezgi Adı :**Oğlan Tüfeğini Asmış Duvara**[892]

TRT Repertuar No : -

Yöresi :Antalya/İbradı

Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu

Derleyen :Erdem Çalışkanel

Derleme/İnceleme Tarihi :1987/ -

Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 182)

100. Ezgi Adı :**Oluyor da Kız Gelin Oluyor**[893] (Gelin Ağlatma Havası)

TRT Repertuar No : -

Yöresi :Antalya

Kaynak Kişi :Cemali Gerçek

Derleyen :Erdal İyiöz

Derleme/İnceleme Tarihi :1998/ -

Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 183)

101. Ezgi Adı :**Osman Efem İnip Gelir İnişten**[894]

TRT Repertuar No :3758

Yöresi :Antalya/İbradı

Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu

Derleyen :Erdem Çalışkanel

Derleme/İnceleme Tarihi : - / -

Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 184, 185)

102. Ezgi Adı :**Osmanımın Tesbihi**[895]

TRT Repertuar No :3780

---

[892] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5687.html (erişim tarihi: 02.12.2018).

[893] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5692.html (erişim tarihi: 02.12.2018).

[894]http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3758&ad=OSMAN%20EFEM%20%DDN%DDP%20GEL%DDR%20%DDN%DD%DETEN (erişim tarihi: 06.06.2018).

[895]http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3780&ad=OSMANIMIN%20TESB%DDH%DD%20VAR%20DA%20MERCANDAN (erişim tarihi: 06.06.2018).

Yöresi :Antalya/Bademağacı
Kaynak Kişi :Osman Zeki Akça/Tahir Sargın
Derleyen :Efe Savaş Sargın
Derleme/İnceleme Tarihi : - /1992
Notaya Alan :Efe Savaş Sargın (Lev. 186)

103. Ezgi Adı :**Ötme Dugguk Ötme**[896]
TRT Repertuar No :2330
Yöresi :Antalya/Finike-Turunçova
Kaynak Kişi :Hasan Çağrı
Derleyen :Cevat Uyanık
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Nida Tüfekçi (Lev. 187)

104. Ezgi Adı :**Pencereden El Eder**[897]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Mehmet Görgülü
Derleyen :Mustafa Çiftçi
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 188, 189)

105. Ezgi Adı :**Potinimi Bağladım**[898]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi :1987/ -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 190)

[896] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2330&ad=%D6TME%20DUGGUK%20%D6TME%20BA%D0RIM%20EZ%DDKT%DDR (erişim tarihi: 06.06.2018).
[897] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5720.html (erişim tarihi: 28.10.2018).
[898] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5732.html (erişim tarihi: 19.10.2018)

106. Ezgi Adı :**Raflara Koydum Fincan** (Gelin Okşaması)[899]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Cemali Gerçek
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1998/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 191)

107. Ezgi Adı :**Sabahleyin Seher Vakti Geçen Yolcular**[900]
TRT Repertuar No :
Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi : -
Derleyen : -
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan : - (Lev. 192)

108. Ezgi Adı :**Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele**[901]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1980/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 193)

109. Ezgi Adı :**Sinanoğlu Güle Yapar Taş İlen**[902]
TRT Repertuar No :2098
Yöresi :Antalya/Kovanlık Köyü

[899] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5734.html (erişim tarihi: 12.10.2018).
[900] Çimrin, 1991: 103; http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html (erişim tarihi: 31.10.2018). Burada verilen kaynaklar ve birkaç internet kaynağı dışında türkü ile ilgili bilgiye ulaşılamamıştır.
[901] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5746.html (erişim tarihi: 14.10.2018).
[902] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2098&ad=S%DDNANO%D0LU%20GULE%20YAPAR%20TA%DE%20%DDLEN (erişim tarihi: 06.06.2018).

Kaynak Kişi :Zeynep Köken
Derleyen :TRT Antalya Radyosu Müdürlüğü
Derleme/İnceleme Tarihi :1977/1982
Notaya Alan :Yücel Paşmakçı (Lev. 194, 195)

110. Ezgi Adı :**Sultan Süleyman'a Kalmayan Dünya**[903]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1997/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 196)

111. Ezgi Adı: :**Şu Derede Bal Yerler**[904]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi :1987/ -
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 197)

112. Ezgi Adı :**Şu Karşıdan Yar Geliyor**[905]
TRT Repertuar No :1483
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Şaban Eraslan
Derleyen :Nurettin Çamlıdağ
Derleme/İnceleme Tarihi : - /1978
Notaya Alan :Nurettin Çamlıdağ (Lev. 198, 199)

113. Ezgi Adı :**Şu Maşad'ın Kızları**[906]

---

[903] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5837.html (erişim tarihi: 14.10.2018).
[904] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5821.html (erişim tarihi: 15.10.2018).
[905] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1483&ad=%DEU%20KAR%DEIDAN%20YAR%20GEL%DDYOR (erişim tarihi: 24.11.2018).

TRT Repertuar No :799
Yöresi :Antalya/Akseki-Emiraşıklar
Kaynak Kişi :Mustafa Salman
Derleyen :Muzaffer Sarısözen
Derleme/İnceleme Tarihi :1949/1974
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 200)

114. Ezgi Adı :**Şu Maşat'ın Beleni**[907]
TRT Repertuar No :3762
Yöresi :Antalya/İbradı
Kaynak Kişi :Sami Demircioğlu
Derleyen :Erdem Çalışkanel
Derleme/İnceleme Tarihi : - /1982
Notaya Alan :Erdem Çalışkanel (Lev. 201, 202)

115. Ezgi Adı :**Tespihim Var Kehribar**[908]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1995/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 203, 204)

116. Ezgi Adı :**Testi Doldurdum Çaydan**[909]
TRT Repertuar No :1177
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Zeki Yantaş/Hilmi Çivi
Derleyen :Muzaffer Sarısözen

---

[906] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=799&ad=%DEU%20MA%DEADIN%20KIZLARI (erişim tarihi: 06.06.2018).
[907] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3762&ad=%DEU%20MA%DEATIN%20BELEN%DD (erişim tarihi: 06.06.2018).
[908] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5858.html (erişim tarihi: 15.10.2018).
[909] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1177&ad=TEST%DD%20DOLDURDUM%20%C7AYDAN (erişim tarihi: 28.06.2018).

Derleme/İnceleme Tarihi : - /1975
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen (Lev. 205, 206)

117. Ezgi Adı :**Toronların Alt Yanı Dere**[910]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Osman Güntekin
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1996/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 207)

118. Ezgi Adı :**Ümmü Kız**[911]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Korkuteli
Kaynak Kişi :Yöre Sanatçıları
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 208)

119. Ezgi Adı :**Yar Saçların İpekten**[912]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 209)

120. Ezgi Adı :**Yaylılarda Olur Geyik Tekesi**[913]

[910] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5869.html (erişim tarihi: 16.10.2018).
[911] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yazir-derler-koyumuzun-adinipdf1519814219.pdf (erişim tarihi: 28.10.2018).
[912] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5942.html (erişim tarihi: 18.10.2018).

TRT Repertuar No :2102
Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi :Mehmet Yılan
Derleyen :Saffet Uysal
Derleme/İnceleme Tarihi :1971/1982
Notaya Alan :Yücel Paşmakçı (Lev. 210)

121. Ezgi Adı :**Yeşildendir Elbisesi**[914]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Cevat Uyanık/Nuri Dağtekin
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1965/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 211)

122. Ezgi Adı :**Yükledim Yükümü**[915]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1993/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 212)

123. Ezgi Adı :**Zandalya Getirin Gelin Otursun**[916]
TRT Repertuar No :1128
Yöresi :Antalya/Akseki
Kaynak Kişi :Ali Çatlı/Mehmet Panter
Derleyen :Durmuş Yazıcıoğlu

---

[913] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2102&ad=YALILARDA%20OLUR%20GEY%DDK%20TEKES%DD (erişim tarihi: 02.07.2018). Türkünün adı TRT kayıtlarında "Yalılarda Olur…" biçimindeyken, aynı kurumun nota kayıtlarında "Yaylılarda Olur…" biçiminde geçmektedir ve bu çalışmada nota kaydı esas alınmıştır.
[914] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5965.html (erişim tarihi: 18.10.2018).
[915] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5989.html (erişim tarihi: 18.10.2018).
[916] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1128&ad=ZANDALYA%20GET%DDR%DDN%20GEL%DDN%20OTURSUN (erişim tarihi: 02.07.2018).

Derleme/İnceleme Tarihi :1970/1975
Notaya Alan :Durmuş Yazıcıoğlu (Lev. 213, 214)

2.2.2.2.1.2. Sözsüz Eserler

1. Ezgi Adı :**Ağır Al Yazma Zeybeği**[917]
   TRT Repertuar No : -
   Yöresi :Antalya
   Kaynak Kişi :Yöre Sanatçıları
   Derleyen :Erdal İyiöz
   Derleme/İnceleme Tarihi :1978/ -
   Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 215)

2. Ezgi Adı :**Antalya Zeybeği - 1**[918]
   TRT Repertuar No :476
   Yöresi :Antalya
   Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
   Derleyen :Erdal İyiöz
   Derleme/İnceleme Tarihi :1975/1994
   Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 216)

3. Ezgi Adı :**Antalya Zeybeği - 2**[919]
   TRT Repertuar No :378
   Yöresi :Antalya
   Kaynak Kişi : -
   Derleyen :Yılmaz İpek
   Derleme/İnceleme Tarihi : - /1990
   Notaya Alan :Salih Urhan (Lev. 217)

4. Ezgi Adı :**Beydağı Zeybeği**[920]

[917] http://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/604.html (erişim tarihi: 15.08.2018).
[918] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalya_zeybegi_(ii).pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).
[919] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalya_zeybegi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).

TRT Repertuar No :474
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1993/1994
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 218)

5. Ezgi Adı :**Cezayir Pehlivan Havası**[921]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi : -
Derleyen :Erdal iyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1955/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 219)

6. Ezgi Adı :**Elmalı Saz Havası**[922]
TRT Repertuar No :114
Yöresi :Antalya/Elmalı
Kaynak Kişi :Fahrettin Çelik
Derleyen :TRT İstanbul Radyosu
Derleme/İnceleme Tarihi : - /1977
Notaya Alan :Yücel Paşmakçı (Lev. 220, 221)

7. Ezgi Adı :**Göbekli** (Sallama Havası)[923]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1997/ -

---

[920] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beydagi_zeybegi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).
[921] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cezayir-pehlivan-havasi-oyun-havasipdf1518603338.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).
[922] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/elmali_saz_havasi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).
[923] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gobekli-sallama-havasi-oyun-havasipdf1518605811.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 222)

8. Ezgi Adı :**Göç Havası**[924]
   TRT Repertuar No : -
   Yöresi :Antalya
   Kaynak Kişi :Veysel Aydın
   Derleyen :Tanju Ozanoğlu
   Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
   Notaya Alan :Veysel Aydın (Lev. 223, 224)

9. Ezgi Adı :**Gurbetlik Zeybeği**[925]
   TRT Repertuar No : -
   Yöresi :Antalya
   Kaynak Kişi :Veysel Aydın
   Derleyen :Tanju Ozanoğlu
   Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
   Notaya Alan :Veysel Aydın (Lev. 225)

10. Ezgi Adı :**Halit Efe Zeybeği**[926]
    TRT Repertuar No : -
    Yöresi :Antalya/Korkuteli
    Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
    Derleyen :Erdal İyiöz
    Derleme/İnceleme Tarihi :1963
    Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 226a)

11. Ezgi Adı :**Kadın Zeybeği**[927]
    TRT Repertuar No : -
    Yöresi :Antalya
    Kaynak Kişi :Yöre Ekibi

[924] http://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/674.html (erişim tarihi: 12.12.2018).
[925] http://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/676.html (erişim tarihi: 12.12.2018).
[926] http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4805.html (erişim tarihi: 18.12.2018).
[927] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kadin-zeybegi-oyun-havasipdf1518632364.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 226b)

12. Ezgi Adı :**Kıvrak Zeybek**[928]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Yöre Ekibi
Derleyen :Erdal iyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 227)

13. Ezgi Adı :**Konyaaltı**[929]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 228)

14. Ezgi Adı :**Oyun Havası**[930]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 229a)

15. Ezgi Adı :**Sallama Havası**[931]
TRT Repertuar No : -

[928] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kivrak_zeybek(1).pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).
[929] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/konyalti-oyun-havasipdf1518634314.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).
[930] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oyun-havasipdf1518635690.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).
[931] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sallama-oyun-havasipdf1518636541.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1983/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 229b)

16. Ezgi Adı :**Saz Havası** - 1[932]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1990/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 230, 231)

17. Ezgi Adı :**Saz Havası - 2**[933]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1992/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 232, 233)

18. Ezgi Adı :**Saz Havası - 3**[934]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1963/ -

[932] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-1-oyun-havasipdf1518636971.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).
[933] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-2-oyun-havasipdf1518637008.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).
[934] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-3-oyun-havasipdf1518637043.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 234, 235)

19. Ezgi Adı :**Şenlik (Yaylalı) Havası**[935]
    TRT Repertuar No : -
    Yöresi :Antalya
    Kaynak Kişi :Veysel Aydın
    Derleyen :Tanju Ozanoğlu
    Derleme/İnceleme Tarihi : - / -
    Notaya Alan :Veysel Aydın (Lev. 236, 237, 238, 239, 240)

20. Ezgi Adı :**Teke Zortlaması**[936]
    TRT Repertuar No : -
    Yöresi :Antalya
    Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
    Derleyen :Erdal İyiöz
    Derleme/İnceleme Tarihi :1997/ -
    Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 241)

21. Ezgi Adı :**Tek Zeybek - 1**[937]
    TRT Repertuar No : -
    Yöresi :Antalya/Serik
    Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
    Derleyen :Erdal İyiöz
    Derleme/İnceleme Tarihi :1963/ -
    Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 242a)

22. Ezgi Adı :**Tek Zeybek – 2 (Efem Belalı)**[938]
    TRT Repertuar No : -

[935] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/senlik-yaylalihavasi-oyun-havasipdf1518637236.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).
[936] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/teke-zortlatmasi-1-oyun-havasipdf1518638615.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).
[937] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-2-oyun-havasipdf1518639803.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).
[938] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-oyun-havasi-efem-belalipdf1518639152.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

Yöresi :Antalya/Serik
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1963/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 242b)

23. Ezgi Adı :**Tek Zeybek - 3**[939]
TRT Repertuar No : -
Yöresi :Antalya/Serik
Kaynak Kişi :Erdal İyiöz
Derleyen :Erdal İyiöz
Derleme/İnceleme Tarihi :1963/ -
Notaya Alan :Erdal İyiöz (Lev. 242c)

Anadolu'da pek çok türkü, kaynağından koparak başka yörelerde de yaygınlaşmıştır. Zaman içinde yakıcısının/üreticisinin türkü üzerindeki birtakım sözel, ezgisel ve tavırsal özellikleri kaybolmuş ve türkü anonimleşmiştir. Bu anonimleşmenin bir parçası da türkünün ait olduğu yöresel özelliklerden koparak başka yöre etkileri de barındırmaya başlamasıdır. Böylelikle bir türkü çıkış noktasından çok başka yörelerde yerelleşmiş, sevildiği ve söylendiği yöreyle aidiyet ilişkisi kurmaya başlamıştır. Bu durumun türkülerin yörelere göre sınıflandırılmasında bazı karışıklıklar yaratması da kaçınılmazdır. Kısa bir araştırma ortaya koyacaktır ki Anadolu'nun sevilen birçok türküsü birden fazla yöreyle ilişkilendirilmiştir. Öyle ki bazı türkülerin farklı yörelere ait yirmiden fazla çeşitlemesi/varyantı bulunmaktadır[940]. Elbette buna Antalya türküleri ya da Antalya'nın benimsediği türküler de dâhildir. Bu kapsamda, çeşitli kaynaklarda Antalya'ya ait olduğu belirtilen bazı türküler yukarıdaki listeye alınmamış, yöreyle ilişkisi güçlü bulunanlar başka aidiyetleriyle birlikte aşağıda değerlendirilmiştir.

Çimrin'in ve onun kitabından[941] olduğu gibi alıntılama yapan Antalya İl Kültür Müdürlüğünün resmi web sayfasında[942] Antalya türküleri arasında "Serenler" adlı bir türkü yer

[939] http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-4-oyun-havasipdf1518639854.pdf (erişim tarihi: 15.12.2018).
[940] "Elmalı'dan Çıktım Yaya" ya da "Nenni Bebek" isimleriyle ünlenmiş türkünün 19 ayrı yöreye ilişkin çeşitlemesinin derlemesi ve nota kaydı bulunmaktadır. Kaynağı tek olduğu belli olan bu türkünün hem ezgisi hem de sözleri yörelere göre değişiklikler göstermektedir.
[941] Çimrin, 1991.

almaktadır. Söz konusu kaynaklarda nota kaydı bulunmayan türkünün sözleri üzerinden yapılan araştırmada, küçük farklar barındırsa da türkünün Burdur yöresinden aynı adla derlendiği saptanmıştır (Lev. 243). 1946 yılında M. Sarısözen tarafından derlenen türkü "832" repertuvar numarasıyla TRT kayıtlarına girmiştir[943]. Burdur ve Antalya'nın yalnızca komşu iller olmayıp, kültürel olarak da bir bütünün parçaları olduğu düşünülürse bu türkünün her iki yörede de benimsendiği söylenebilir[944]. Dolayısıyla bu türkünün her iki yöreye de ait olma olasılığı oldukça güçlüdür. Türkü ile ilgili karışıklık bununla da kalmaz. Birçok kaynakta türkü Rumeli türküsü olarak yer almaktadır[945]. Bu durum da 20. yy. başlarında Rumeli'den bölgeye yapılan yoğun göçler sırasında türkünün göçmenlerce getirilmiş olma olasılığını doğurur. Ancak bu çalışmanın genelinde olduğu gibi TRT kayıtları esas alındığından türkü Burdur türküsü olarak kabul edilmiş ve yukarıdaki listeye alınmamıştır.

"Serenler" adlı türkünün ortaya koyduğu karışıklığın aynısını "Menevşesi Tutam Tutam" adlı türkü de ortaya koyar. Çimrin[946] ve Kültür Müdürlüğünün sayfasında[947] Antalya türküleri arasında yer alan "Menevşesi Tutam Tutam", TRT kayıtlarında 185 numaralı Burdur Tefenni'den A. Yamacı tarafından derlenen türkü[948] ile aynıdır(Lev. 244). Türkünün sözleri Bursa yöresinde de farklı bir ezgiyle söylenmektedir[949].

Aynı karışıklık "Kına Karılır Tasda" adlı türkü için de geçerlidir. TRT kayıtlarında 1161 numarayla Afyonkarahisar'dan M. Sarısözen tarafından derlenen türkü[950], bazı kaynaklarda Antalya türküsü olarak yer almaktadır[951]. Anadolu'nun her yerinde yaygın olan kına havalarından

---

[942] Sözü edilen sayfada türkü sözleri Çimrin'in kitabından alınırken (kopyala-yapıştır işlemleri sırasında), kitabın dizgisi ve sayfa düzeni dikkate alınmadığından sayısız yanlışlık yapılmıştır. Öyle ki, kitapta sağ sütunda bulunan türkünün sözleri ile sol sütunda bulunan türkünün sözleri birer satır arayla birbirine karışmıştır. bk. http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html, (erişim tarihi: 31.10.2018).

[943] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=832&ad=SERENLER%20SERENLER%20Y%DCKSEK%20DE%20SERENLER (erişim tarihi: 14.06.2018).

[944] Bu türden benimsemelerin çok sayıda örneği bulunmaktadır. Bazı türküler küçük ezgisel ya da sözel değişikliklerle ayrı adlar alarak farklı yörelere ilişkin kılınmışlardır. Buna en iyi örnek "Çay Benim Çeşme Benim", "Al Yazmam Dalda Kaldı", "Al Yazma Zeybeği" (Sözsüz), "Ağır Al Yazma Zeybeği" (Sözsüz) gibi adlar taşıyan ve sözü edilen küçük değişikliklerle ayrılan eserdir.

[945] Uğurlu, 2009: 536.

[946] Çimrin, 1991: 103.

[947] http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html (erişim tarihi: 31.10.2018).

[948] http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=185&ad=MENEV%DEES%DD%20TUTAM%20TUTAM (erişim tarihi: 24.06.2018).

[949] Uğurlu, 2009: 470; bk. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=243&ad=MENEV%DEES%DD%20TUTAM%20TUTAM%20%20(Bursa%20K%F6y%20G%FCv.) (erişim tarihi: 24.06.2018).

[950] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1161&ad=KINASI%20KARILIR%20TASTA (erişim tarihi: 24.06.2018).

[951] bk. Çimrin, 1991: 105; http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html (erişim tarihi: 31.10.2018).

bir olan bu türkünün (Lev. 245), Antalya ve Afyonkarahisar bölgelerinin kültürel alışverişinden kaynaklı olarak ve göçler sonucu her iki bölgede de benimsendiği düşünülmekte olup bu çalışmada TRT verileri esas alınmış ve türkü yukarıdaki listeye alınmamıştır.

Sözü edilen bu üç türkünün köken karışıklığı, aynı kültürün yaşandığı bölgeler olan Antalya ve Burdur illerinin müzikal unsurlarının kimi zaman birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılamamasıyla açıklanabilir. Ancak bazı türkülerin ortaya koyduğu karışıklıklar söz konusu kültürel bütünlük, göçler sonucu taşınma ya da türkünün kaynağından koparak başka yörelerde yerelleşmesi gibi olguların çok dışındadır. Kimi zaman basit bir yazım yanlışı, kimi zaman da yetersiz araştırma sonuçlarının ortaya koyduğu yanlış bilgiler türkülerin kökenleri üzerine karışıklıklar yaratmıştır. Bu sayılan nedenlerin kesin olarak hangisinden dolayı köken karışıklığı barındırdığı tam olarak saptanamayan birkaç türkü, giderilemeyen belirsizlikleri nedeniyle liste dışında ele alınmıştır.

"Dam Başına Çıksam Saçım Yellenir" adlı türkü, başta Kültür Müdürlüğünün sayfası[952] olmak üzere pek çok kaynakta Antalya türküsü olarak geçmektedir. Bu kaynaklar bir yana TRT arşivinde türkünün künyesinde yöre bilgisi Hatay/Antakya[953] olarak belirtilir. Ancak aynı türkünün TRT arşivindeki nota kaydında yöre bilgisinin Antalya[954] olduğu görülür (Lev. 246). Anlaşıldığı kadarıyla kurum kayıtlarında çok ciddi bir hata yapılmış ve Antalya ile Antakya sözcükleri karıştırılmıştır. Bu karışıklık kurum kayıtlarından yararlanan araştırmacı ve müzisyenlerce farklı farklı yorumlanmış ve ortaya içinden çıkılmaz bir durum çıkmıştır. Her şeye karşın türkünün kaynak kişisinin S. Şerbetçi[955] olması, yöre bilgisinin Hatay olduğuna ilişkin önemli bir kanıttır. Türkünü çok sayıda kaynakta ve seslendirildiği örneklerinde Antalya'ya ait olduğu bilgisi bulunsa da gerçekte Hatay yöresine ait olduğu düşünülmektedir. Ancak ezgisel ve tavırsal özellikleriyle türkünün Antalya özelliklerini de belli ölçüde taşıdığı belirtilmelidir. ADK'nın 1940'lı yıllardaki derlemesi olan bu türkünün kaynağına ilişkin görüş belirtilirken, Kurumun o yıllardaki derleme olanakları, çalışma koşulları, anlayışı ve kaynak kişilere ulaşma düzeyi gibi değişkenleri de ele alınmalıdır.

---

[952] http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67472/dam-basina-ciksam.html (erişim tarihi: 29.07.2018).
[953] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2707&ad=DAM%20BA%DEINA%20%C7IKSAM%20SA%C7IM%20YELLEN%DDR (erişim tarihi: 24.06.2018).
[954] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2707&ad=DAM%20BA%DEINA%20%C7IKSAM%20SA%C7IM%20YELLEN%DDR (erişim tarihi: 24.06.2018).
[955] bk. http://trtnotaarsivi.com/thm_git.php?secenek=kaynak&deger=S%FDd%FDka%20%DEerbet%E7i (erişim tarihi: 25.06.2018).

Sözü edilen bu karışıklığın aynısı "Uzun Kavak Gıcır Gıcır Gıcılar" adlı türkü için de geçerlidir. Yine pek çok kaynakta bu türkünün yöre bilgisinde hem Hatay, hem Antalya yer almaktadır. Bu karışıklığın da TRT kayıtlarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü bir önceki örnekte olduğu gibi 2609 numarayla TRT kayıtlarına geçen türkünün kurum arşivindeki künyesinde Hatay/Antakya, nota kaydında Antalya ait olduğu yöre bilgisi olarak verilmiştir[956] (Lev. 247). Bu durum çeşitli kaynaklarda her iki yörenin de türkünün ait olduğu yöre bilgisinde yer almasına neden olmuştur.

Kaynağı tartışmalı olan bir türkü de "Nenni Nenni", "Bebek", "Elmalı'dan ÇıktımYaya", "Bebeğin Beşiği Çamdan" gibi farklı isimlerle anılan türküdür. Çimrin türkünün Antalya Elmalı'ya ait olduğunu belirtmekte ve yöresel öyküsünü anlatmaktadır[957]. Buna karşılık türkünün saptanabilen 19 çeşitlemesi bulunmaktadır. Üstelik bu çeşitlemeler Antalya'nın yakın çevresinden de değildir. Bayburt, Erzincan, Osmaniye, Kırşehir, Elazığ, Gaziantep, Muğla, Artvin, Kayseri, Malatya gibi birbirinden çok farklı bölgelerde türkünün çeşitlemelerinin olduğu bilinmektedir[958]. Sözel ve ezgisel değişikliklere karşılık tüm örneklerde temel sözel ve ezgisel tema birdir. Buradan çıkması gereken en doğru sonuç türkünün hem sözel hem de ezgisel olarak çok sevildiği ve neredeyse tüm Anadolu'ya yayıldığıdır. Elde bulunan üçü TRT'nin[959] toplam 19 derlemenin dışında türkü başka yörelere ait biçimleriyle neredeyse her yerde çalınıp söylenmektedir. Üstelik türkü yalnız halk arasında geleneksel biçimlerde varlığını sürdürmemiş, Cumhuriyet Dönemi'nde aralarında M. N. Selçuk gibi çok önemli KTM sanatçılarının da bulunduğu birçok sanatçı tarafından yorumlanmış, 1960'lı yılardan itibaren de popüler müzik içinde orkestrasyon düzenlemeleriyle çalınıp söylenmiştir. B. Manço'nun 1968 yılında çıkardığı 45'liğindeki düzenlemesi, Anadolu rock için yol gösterici olmuş, türkü bu müziğin simgelerinden birine dönüşmüştür. B. Manço 1976 yılında Belçika'da yayımladığı "Baris Mancho" adlı albümünde türküye yazdığı İngilizce sözlerle "Lonely Man" adıyla yer vermiştir. Sanatçı 1983 yılında türküyü yeniden düzenleyerek "Estağfurullah" albümüne almıştır. Türkünün popülerliği bunlarla kalmamış, 1969 yapımı "Boş Beşik" adlı Memduh Ün filmi konusunu türküden almıştır. Ergüder Yoldaş, Nur Yoldaş'ın seslendirdiği "Boş Beşik" adlı sözü ve müziği kendisine ait bir şarkı yapmış ve parça önemli bir başarı elde etmiştir. Görülüyor ki türkü, Anadolu insanını çok

---

[956] http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2609&ad=UZUN%20KAVAK%20GICIR%20GICIR%20GICILAR (erişim tarihi: 24.06.2018).
[957] Çimrin, 1991: 110.
[958] https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=23730 (erişim tarihi: 06.08.2018).
[959] TRT kayıtlarındaki 776, 777, 2988 numaralı türküler.

uzun süreler derinden etkilemiştir. Buna bağlı olarak da türkü hem yaygınlaşmış hem de dönemin müzikal anlayışlarıyla düzenlenerek yeniden icra edilmiştir.

Elde bulunan derlemeler içinde yöre olarak Antalya'ya en yakın olanı Muğla Fethiye çeşitlemesidir. Elçin'e göre türkü Fethiye Kırobası köyüne aittir[960]. Bu bilgi de türkünün konargöçer Yörük-Türkmen geleneği içinde Antalya Elmalı ile ilişkilendirilmesine olanak tanır. Bu ilişkilendirme doğru olmasa bile türkünün Anadolu'nun farklı bölgelerinde benimsenme ilkeleri Antalya için de geçerlidir ve türkünün bir Antalya çeşitlemesi olduğu da ortadadır. Ayrıca sözlerde geçen Yörük-Türkmen geleneğine ilişkin birtakım veriler türkünün yerelle ilişkilendirilmesini kolaylaştırmaktadır. Her ne olursa olsun Anadolu halkının bir anlık hüzün tablosu görünümündeki bu türkü Antalya'da da yerel özellikleriyle yaşamış, yaşamaktadır. Dolayısıyla çalışmaya Antalya çeşitlemesindeki sözler alınmıştır (Lev. 248).

Yukarıdaki listede yer almayan ancak çeşitli kaynaklarla Çimrin'nin Antalya türküleri içinde yer alan üç eser daha vardır. Bunlardan "Alanya Şarkısı" bir türkü olmayıp daha önce ele alınmıştı. Antalya için yazılmış, geleneksel oluşum süreçleri dışında ortaya çıkmış, sözlerinin ve müziklerinin sahibi belli olan diğer eserlerin notalarına ulaşılamadığından, türkü formuna uygunlukları belirlenememiş ve listeye alınmamıştır. Ancak yerel müzik kültürünün önemli birer parçası olarak varlık bilgilerine ve sözlerine (Lev. 149, 250) bu çalışmada özenle yer verilmiştir.

2.2.2.3. Dinsel Müzik

Bu grup, üretim ve icra alanlarının doğrudan dinle ilgili olduğu müziklerdir ve bu müziğin amacı dinsel gerekliliklerle doğrudan ilgilidir. Dinsel müzik her ne kadar farklı toplumsal ve özel alanlarda icra edilmiş olsa da, genel olarak bağlı oldukları temel mekâna göre sınıflandırılırlar. Bunun sonucunda da 'cami' ve 'tekke' müzikleri olmak üzere iki başlıkta ele alınırlar.

2.2.2.3.1. Cami Müziği

Camilerde belli bir ezgi ile okunan kutsal metinler bu gruba girer ve herhangi bir çalgı eşliğinde değil, yalnız insan sesiyle icra edilirler. Camideki müzikal türler, diğer türlerden bestelenme bakımından tümden farklıdır. Örneğin yüz yıllar boyunca birbirinden farklı makam ve ezgilerde çok sayıda peşrev, semai, türkü, şarkı görmek mümkünken, camideki türlerde yeni bestelere rastlanmaz. Bestesi ve bestecisi belli olan birkaç tür dışında genel olarak camide metinler *Tecvid* denilen, harflerin ses değerleri, vurgu ve tonları, kalın ve incelikleri gibi

[960] Elçin, 1993: 440.

özelliklerinin dikkate alındığı Kur'an-ı Kerim okuma usûlüne göre ezgilendirilirler. Bu özelliğinden dolayı birçok müzikolog bu türü bir müzik olarak da kabul etmez. Ancak genel yaklaşıma uyularak burada camideki müzikal unsurlara kısaca değinilecektir.

Kur'an-ı Kerim: Kutsal metinlerin güzel sesli biri tarafından, herhangi bir makamda usûlsüz ve doğaçlama olarak okunmasıdır. Kur'an-ı Kerim'den parçalar okumak için gereken temel nitelik, hafızın müzik ve Arapça bilgisidir[961].

Ezan: Camilerden günde beş kez okunan, usûlsüz, doğaçlama bir türdür. Ezanın belirli bir makamı yoktur ve müezzinler ezanı çoğunlukla üstatlarından öğrendikleri formda okurlar[962].

Kamet: Ezanın farz namazlarından önce, küçük değişikliklerle ve daha hızlı okunan türü[963].

Temcid Münâcâtı: Edebiyattaki *münâcât* türündeki şiirden adını almış bu tür, ramazan ayındaki teravih namazından sonra okunur ve iki bölümden oluşur. Birinci bölümde bir münâcât, ikinci bölümde ise genellikle segâh makamında ve *durak* tavrında bir *Na'ti Peygamberî* usûlsüz olarak okunur[964].

Cumhur İlâhi: Tekkelerdeki zikir ilahilerinden farklı olarak cumhur ilahiler *evsat* ve devri *Hindî* usûllerinde bestelenmiş ilahilerdir. Genellikle teravih namazından sonra okunan bu ilâhiler bugün neredeyse kaybolmuştur[965].

Mi'râciyye: Miraç gecelerinde okunan, her biri farklı makamda bestelenmiş altı bölümden oluşan, dinsel müziğin yüksek sanatsal değere sahip türü. Eseri usûlsüz olarak *durak* şeklinde Nâyî Osman Dede bestelemiştir[966].

Salât-u Selâm: ölen kişinin cenaze namazını duyurmak için usûlsüz ve doğaçlama olarak okunur. Ayrıca Cuma ve bayram namazlarında da okunabilir[967].

Salât-ı Ümmiyye: Mevlidlerde, bazı tekkelerde, çeşitli ibadet toplantılarında okunan bu tür diğerlerinden bestesi bakımından farklıdır. Birtakım karışıklıklar olmasına karşılık Itrî tarafından bestelendiği kabul edilen Salât-ı Ümmiyye[968] camilerin dışında da yaygın olarak, aynı ezgiyle okunur.

---

[961] Karadeniz, 2013: 164.
[962] Karadeniz, 2013: 164.
[963] Karadeniz, 2013: 164.
[964] Karadeniz, 2013: 161.
[965] Karadeniz, 2013: 162.
[966] Karadeniz, 2013: 162.
[967] Karadeniz, 2013: 165.
[968] Karadeniz, 2013: 165.

Hutbe: Cuma namazlarının farzından önce ve bayram namazlarından sonra, cami içinde, hatipler tarafından usûlsüz ve doğaçlama olarak okunur[969].

Tekbir: Salât-ı Ümmiyye gibi Itrî tarafından segâh makamında bestelenen tekbir, bayram hutbeleri sırasında, bayram namazının farzından sonra ve Kur'an hatimleri sırasında usûlsüz olarak okunur[970].

Mevlîd-i Şerif: Bursalı Süleyman Çelebi'nin Hz. Muhammed'in doğumu ve ona övgü için yazdığı "Mevlid" adlı mesnevinin ezgili olarak okunmasıdır. Genellikle doğumlarda ve içeriğiyle çelişse de ölümlerde okunmaktadır. Çeşitli makamlarda usûlsüz olarak birçok bestesi bulunmakla birlikte bu bestelerin kime ait oldukları saptanamamıştır. Geçmişte meşk yoluyla kuşaklar arasında aktarılan besteler günümüzde unutulmuş, Mevlid doğaçlama ve usûlsüz icralarında, okuyanın becerisiyle sınırlanmıştır[971]. Mevlid cami dışındaki alanlarda yaygın olarak okunmaktadır.

Tevşih İlahi: Cami müziği içindeki ağır eserlerin arasında, sözleri genellikle ünlü mutasavvıflardan alınmış, dinleyiciyi rahatlatan bir türdür. Sözcük anlamı süsleme, süslendirme[972] olan tevşihler, müzikal özellikleri dolayısıyla zaman zaman tekke müziği içinde de ele alınmaktadırlar[973].

Tesbih İlahi: "Subhane" kelimesi ile başlayan ilahiler.

Namaz ve Mahfel Tesbihleleri: Cami içinde, namazdan sonra müezzinler tarafından, cemaatin "Salât-u Selâm getirmesine, tespih çekmesine ve dua etmesine zemin hazırlamak için irticalen ve değişik makamlardan usûlsüz olarak okunan Arapça mensur kıt'alardır.[974]"

2.2.2.3.2. Tekke Müziği

Anadolu'nun hemen her yerinde, 1826 ve 1925 yıllarında kapatılana değin farklı tarikatların pek çok tekkesi bulunmaktaydı. Bu tekkeler diğer işlevleri bir yana, müziğin de önemli icra merkezlerinden biriydi. Dahası tekkeler Enderun, Mehterhane, mûsikî esnaf loncaları ve özel meşkhanelerle birlikte Osmanlı Dönemi'nde müziğin yalnızca icra değil, aynı zamanda nesilden nesile meşk yoluyla müzik birikimini aktaran en önemli eğitim merkezlerindendi[975].

---

969 Karadeniz, 2013: 165.
970 Karadeniz, 2013: 165.
971 Karadeniz, 2013: 168.
972 Özön, 1989: 864.
973 Karaduman, 2014: 148.
974 Karadeniz, 2013: 169.
975 bk. Gerçek ve Akmehmedoğlu, 2017: 151.

Tekke müziği, dinsel dans için ve bireylerin tanrısal bilgiye ulaşmak adına dünyadan ve fiziksel varlıklarından kurtulmak için yaptıkları bir ayin müziği[976] görünümündedir. Ancak zaman içinde dinsel bir gerekliliğin aracı olan bu müziğin işlevlerinde de değişiklikler olmaya başlamıştır. Genellikle solo olarak icra edilmesine karşılık tek sesli koro örnekleri de bulunmaktadır[977]. Cami müziği ile temel farkı çalgı eşliğinde icra edilmesi ve beste bakımından çeşitliliğe ve gelişmeye açık olmasıdır. Tekke müziği, tekkenin aidiyetine ve bulunduğu bölgelere göre gerek KTM, gerekse THM çalgıları ile icra edildiğinden[978] bu müziklerle de etkileşim içinde olmuştur. Ayrıca 1826'daki "Bektaşi tekkeleri"nin kapatılmasıyla buradaki müzikler halk müziği içinde yaşamaya devam etmiştir. Dolayısıyla tekke müziği halk müziği kalıplarını kullanan Bektaşi müziği ve sanat müziği kalıplarını kullanan Mevlevi müziği olarak ikiye ayrılabilir. Ancak burada *tasavvuf müziği* olarak da adlandırılan bu müziğin yalnızca içerdiği formlara değinilecektir.

İlahi: "Allah ve Peygamber, ayrıca din adamlarının meziyetleri hakkında yazılmış ve her makamdan çeşitli usûllerle kendine has bir tavırla bestelenmiş Türkçe manzum eserlerdir.[979]" ilahiler tekkelerin yanında camilerde, dinsel toplantılarda ve mevlidlerde de okunmuştur. İlahilerin neşeli ve kıvrak makamlarda bestelenmemesi esas olup, tekke zikirlerinin ritimlerine uygunlukları da gözetilir. Türk müziğinin genel yapısına uygun olarak dört artı bir parçadan oluşurlar. En yaygın ilahi makamları nevâ, hüseynî, bestenigâr, eviç, acemaşîran, segâh ve sâbâdır[980].

Savt: Genel olarak müzik eşliğinde okunan şiir anlamına gelen[981] savtlar, özellikle Gülşenî dergâhlarında geleneksel olarak okunan, ilahilere özgü güftelerin aynı makam ve usûlle, ancak birbirine benzemeyen çeşitli ezgilerle bestelenmiş başka biçimleri[982].

Şuğul: Sözleri Arapça sofuca şiirler olan, ilahi biçiminde bestelenmiş örneklerdir[983]. İlahilere göre daha basit ve hareketli olan şuğuller, sofyan ve düyek ritimlerinde bestelenirlerdi[984] ve Kadirî, Rufaî, Bedevî, Çazelî, Sa'dî gibi tarikat tekkelerinde okunurdu[985].

Âyin –i Şerîf ya da Mevlevî Âyîni: Adından da anlaşılacağı üzere Mevlevî dergâhlarında, semâ törenlerine eşlik eden bir müzik olmasından dolayı, bu âyinler ile aynı adı

[976] Demirtaş, 2009: 215.
[977] Demirtaş, 2009: 215.
[978] Demirtaş, 2009: 215.
[979] Karadeniz, 2013: 166.
[980] bk. Karadeniz, 2013: 166.
[981] Demirtaş, 2009: 222.
[982] Karadeniz, 2013: 167.
[983] Karadeniz, 2013: 167.
[984] Karadeniz, 2013: 167.
[985] Demirtaş, 2009: 221.

almıştır. Yalnızca tekke müziği içinde değil GTM içinde de önemli bir tür olan Mevlevî âyini[986], sözlerini genel olarak Mevlana Celaleddin Rumi'nin, "Mesnevi" ve "Divan-ı Kebir" adlı eserlerinden ve bazı önemli din adamlarının manzum eserlerinden almıştır[987]. Çoğunlukla dört bölümden oluşan âyinlerin her bir bölümüne selam adı verilir ve birincisi devri ravan, ikincisi evfer, üçüncüsü devri kebir, frenkçin, Türk aksağı ve yürük semai usûlünde, dördüncüsü de evfer usûlünde bestelenirdi[988]. KTM'nin ezgi ve ritim anlayışı içinde bestelenerek icra edilen âyinlerin temel amacı tasavvuftur[989]. Âyin müziği genellikle ney, kudüm vb. çalgıların eşliğinde birkaç solistin katılımıyla icra edilirdi. Bugün altmıştan fazla âyinin notaları elde bulunmaktadır[990].

Durak: Her makamdan usûlsüz olarak bestelenebilen duraklar, Allah ve Peygamber'in ve büyük din adamlarının meziyetlerini anlatan Türkçe sözlere sahip[991], tekkelerdeki zikir aralarında müzik eşliğinde okunan ilahi parçalardır[992]. Tekke müziğinin yüksek sanatsal özellikler taşıyan örneklerinden olan duraklar sözlü olmaları dışında taksimlere benzerler. Bu yönleriyle üstün bir müzik bilgi ve becerisi gerektirirler[993]. Duraklar her türden tarikatın tekkesinde okunan eserlerdir[994].

Na't-i Peygamberi: Teknik olarak duraklardan hiçbir farkı olmayan bu türün ayırıcı özelliği, konusunun Peygamber ile sınırlı olmasıdır. Tekkelerdeki zikir âyinlerinde ve çeşitli dinsel toplantılarda çeşitli makamlarda, usûlsüz ve doğaçlama okunmalarına karşılık notaya alınmış örnekleri de bulunmaktadır.

Nefes: Küçük usûllerde, çeşitli makamlarda bestelenmiş manzum ilahiler olan nefesler, tümüyle Bektaşi Tekkelerine özgü bir türdür. Makam usûl ve tavır bakımından ilahilerle aynı olan nefeslerin ayırıcı özelliği, konuları arasında Peygamber ile birlikte Hz. Ali'ye de ağırlıklı olarak yer vermeleridir[995]. Bir bakıma tevşih, cumhur ilahi ve teşbih gibi bir ilahi türüdür. Ancak zaman içinde nefesler konu olarak dinden uzaklaşmışlar, "rindâne, kalenderâne, âşıkâne[996]" içerikler edinmişlerdir. Bu değişimi ezgi ve tavır değişiklikleri izlemiş, nefesler dinsel dinsel çerçevelerini büyük ölçüde yitirerek Alevi/Bektaşi halk müziğinin özünü oluşturmuşlardır.

[986] Demirtaş, 2009: 219.
[987] Karadeniz, 2013: 170.
[988] Karadeniz, 2013: 170.
[989] Demirtaş, 2009: 219.
[990] bk. Karadeniz, 2013: 170.
[991] Karadeniz, 2013: 166.
[992] Demirtaş, 2009: 220.
[993] Karadeniz, 2013: 166.
[994] Demirtaş, 2009: 220.
[995] Karadeniz, 2013: 167.
[996] bk. Demirtaş, 2009: 224.

Sözleri tümüyle Bektaşi dervişleri tarafından yazılan nefesler aynı zamanda semah adındaki dinsel içerikli dansın da müziğidir. Bu dans yalnızca erkek ya da kadınlar tarafından yapılabildiği gibi karma olarak da yapılabilirdi[997] ki bu yönüyle benzersiz bir örnek ortaya koymaktadır.

Nefesler yalın, süssüz türkü tadında eserler olarak, Avrupa oratoryolarını anımsatan karmaşık ve katı kurallı Mevlevi âyinleri[998] ile birlikte tekke müziğinin en önemli iki örneğini oluştururlar.

Mersiye: Halk Edebiyatı'ndaki ağıtların Divan Edebiyatı'ndaki karşılığı olan mersiyelerin, herhangi bir makamdan, usûlsüz ve doğaçlama olarak okunmasıdır[999]. Ancak bestelenmiş bazı ünlü mersiyeler de bulunmaktadır. Mersiyeler genellikle cenaze salâtlarından sonra ya da ölen kişi adına okunan mevlidlerin arasında okunurdu[1000]. Sıradan insanın duyduğu acıyı en yalın ve yer yer isyankâr biçimde işlediği ağıtlara karşılık mersiyeler İslam düşüncesi içinde sınırlandırılmış ve onaylanmış nitelikleriyle var olurlar.

Tekke müziği içinde, ayırıcı özellikleri belirgin olmayan *kaside* ve kimilerince müzik sayılmayan *ism-i celâl* gibi türler de bulunmaktadır[1001].

2.2.3. Askeri Müzik

Geleneksel müzikten ve onun içinde biçimlendiği müzik kültüründen söz ederken, bu kültürün en çarpıcı, parlak ve kimine dehşet, kimine huşu veren parçasına, askeri müziğe değinmek de bir gerekliliktir. Kuşkusuz bu müziğin 14. ve 19. yy.lar arasındaki adı "mehter müziği"dir. Günümüzde devletlerin hatta ulusların saygınlık simgelerinden biri olan senfoni orkestralarını daha çok görsek de, bu işlev çok uzun yıllar dünyanın hemen her yerinde askeri müzik orkestraları aracılığıyla oluşturulmaya çalışılmıştır. Askeri orkestraların/asker orkestralarının işlevi yüzyıllar boyunca yalnızca saygınlık simgesi olmak değildir elbette. Bu topluluklar hem resmi törenlerin, hem özel kutlama ya da anmaların, en önemlisi de savaş çağrılarının, seferberliklerin ve savaştaki yüreklendirme, yönlendirme gibi işlerin temel aracı olmuşlardır. Bu sayılan işlevler Osmanlı döneminde, tüm dünyada kendi alanındaki en özgün örneklerden biri olan *mehter takımları* aracılığıyla fazlasıyla yerine getirilmiştir denebilir. Askeri

[997] Demirtaş, 2009: 223.
[998] Behar, 2015: 28.
[999] Karadeniz, 2013: 169.
[1000] Karadeniz, 2013: 169.
[1001] bk. Demirtaş, 2009.

bir müzik topluluğu olarak kökleri çok daha eskilere gitse de mehter takımları ve müziği Osmanlı'nın kültürel evrimi içinde biçimlenmiş, Osmanlı kimliği taşıyan özgün unsurlardır.

Yeniçeri örgütünün bir parçası olan mehter takımları Osmanlı devlet yapısı ve ordu düzeniyle bütünleşmiş, hem İstanbul hem de taşra örgütlenmeleriyle varlıklarını sürdürmüşlerdir. *Mehter-i Hümayun* olarak adlandırılan takım padişahın takımıdır ve sayıları 90 kadardır. Bunun yanında savaşlarda görev verilen *esnaf mehteri* ve İstanbul dışında çeşitli yerleşimlerde konuşlandırılmış taşra mehter takımları da bulunmaktadır. Mehter-i Hümayun yalnız askeri, alanlarda, askeri müzik icra ederken esnaf mehter takımları savaş zamanları dışında birinci görevlerine ek olarak her türden eğlencenin baş aktörleri arasında olmuşlardır. Adından da anlaşılacağı üzere bu gruplar daha çok mesleği müzisyenlik olan ya da doğal ve kültürel yapılarıyla bu sanata yatkın olan Çingene vb. halklardan, bir başka deyişle sıradan insanlardan oluşmaktaydı. Öte yandan saray ya da şehzade takımları ise genellikle iyi eğitim almış devşirmelerden oluşmuş, bunlar arasında Ermeni ve Rumlar dikkat çekecek sayılarda yer almışlardır.

Mehter takımının en küçük birimine *kat* denir ve davul çeşitlerinden biri, zurna, nekkâre, boru ve mehter zilinden oluşurdu. Daha sonraları bu beşliye çevgan da eklenmiştir. Özellikle savaş zamanlarında bu katlar artırılır, 3, 7, 9, 12 gibi sayılarla çarpılarak daha büyük takımlar elde edilirdi. Bunun yanında padişahların kimi zaman elde edilecek bu sayıların çok daha fazlasında üyeye sahip takımlarla sefere gittikleri bilinmektedir. Osmanlı sarayında Mehter-i Hümayunun, her gün rutin olarak; özel günler, kutlamalar, haberler için de bu rutinin dışında çalması bir gelenekti. Sarayda kısa bir konser olarak da algılayabileceğimiz rutin icralara ve diğer tüm karşılama, kutlama, anma vb. etkinliklerdeki icralara "nevbet vurma" denirdi. Bunun dışında kendine özgü bir yürüyüş de geliştiren takımlar, savaşların başlangıcında, ortasında ve fetihlerin simgesi olarak yerleşmelere girişte, bütün ihtişamlarıyla icralarını gerçekleştirmişlerdir. Osmanlı askerleri için coşku, güven ve huzur gibi duyguları ayrı ayrı oluşturan bu icralar, başkaları için ürkütücü, korkutucu, ümitsizlik verici duyguları da çok güçlü biçimde oluşturabilmiştir. Bunun en özel göstergelerinden birini, müzikal inceliklerinden çok bu duyguları yaratma becerisiyle etkilediği kimi Batı müziği sanatçılarının eserlerinde görebiliriz. Mozart'ın "Türk Marşı" adlı eseri bunun en bilinen ve görkemli örneklerindendir. Mehter takımları, kendileri için özel bestelenmiş askeri marşlarla da yetinmemişlerdir. Bulundukları yere ve hitap ettikleri kitlelere göre askeri müzik dışında, GM'nin diğer türlerinde de çeşitli icralar gerçekleştirmişlerdir ki HM ve KTM bu icralara dâhildir.

Osmanlı dönemi çağdaşlaşma/Batılılaşma ve yeniden yapılanma süreci içinde yeniçeri örgütlenmesinin bir parçası olarak kaldırılan mehter takımları, bu müziğin son gerçek üreticileri olmuşlardır. Sonradan çok farklı dönemlerde mehter müziğini canlandırma çabaları görülmüşse de bu müziğin temel işlevinin ve icracılarının ortadan kalkması bu çabaları boşa çıkarmıştır. Günümüzde özgün mehter müzikleriyle ilgisi olmayan çok sayıda tuhaf öykünmeler bulunmaktadır. Osmanlı döneminin yeni yapısı içinde kurulan Mızıka-ı Hümayun, giderek çok önemli bir orkestraya dönüşmüş, yapısal ve müzikal değişimlerin simgesi olmuşsa da icra ettiği müziğin geleneksel olmadığı göz önüne alınarak burada ele alınmamıştır. Ancak Orkestra hem Osmanlı, hem de -çeşitli orkestralarının öncülü olarak- erken Cumhuriyet Dönemi müzik kültürünün en önemli figürlerinden biri olmayı başarmıştır.

2.2.4. Geleneksel Müzikte Usûller[1002]

Geleneksel Türk müziğinde, sözlü ve çalgısal türlerde çok sayıda usûl (ritim) ve makam kullanılmıştır. Bunların teknik özellikleri bu çalışmanın amacı dışında kaldığından, buraya yalnızca isimleri alınmıştır.

- Yürük Sofyan (Nim Sofyan, Tek Sofyan)
- Sofyan
- Curcuna (Devri Süreyya Sofyanı)
- Çeng-i Harbî
- Düyek
- Ağır Düyek
- Nazlı Düyek
- Çifte Düyek
- Darb
- Gülşen
- Yürük Semai
- Semai (Vals)
- Sengin Semai
- Aksak Semai
- Tek Vuruş
- Karadeniz
- Raksan
- Aksak Semai Evferi
- Heftâ
- Devri Hindî
- Mandra (Devri Turan)
- Nim Devir
- Mevlevî Devri Revânı
- Devri Revân
- Dolap
- Devri Türkî
- Darbı Arabî
- Nazlı Devri Hindî

[1002] Bu liste Karadeniz'den alınmıştır. bk. Karadeniz, 2013.

- Ağır Aksak Semai
- Artık Aksak Semaisi
- Türk Aksak Semaisi
- Arab Aksak Semaisi
- Zafer
- Türk Aksağı (Süreyya)
- Çifte Sofyan (Raks Aksağı)
- Aksak
- Ağır Aksak
- Aksak Sofyan
- Oynak
- Kadîm Evfer
- Evfer
- Ağır Evfer
- Nim Evfer
- Durak Evferi
- Frenkçin
- Firengi Fer
- Fer
- Katakofti(Müsemmen)
- Bulgar Darbı
- Türk Darbı (1. Şekil)
- Türk Darbı (2. Şekil)
- Türk Darbı (3. Şekil)
- Hüner Darbı
- Devri Kebîr
- Nim Evsat
- Evsat
- Dilrübâ
- Fahte
- Lenk Fahte (Nim Fahte)
- Şirin
- Hezec
- Harzem
- Çenber
- Ağır Çenber
- Muhammes
- Nim Berefşan
- Berefşan
- Nim Hafîf
- Hafîf
- Nim Sakîl
- Sakîl
- Remel
- Hâvî
- Darbı Fetif
- Zencîr
- Darbeyn
- Bektaşî Raksı
- Darbı Kürdî

2.2.5. Geleneksel Müzikte Makamlar[1003]

2.2.5.1. Basit Makamlar

Yegâh Perdesinde Karar Veren Makamlar

1. Yegâh
2. Müberka’
- Şedaraban
- Ferahnümâ
- Sultânî Yegâh

[1003] Bu liste Karadeniz’den alınmıştır. bk. Karadeniz, 2013.

Hüsynî Aşîran Perdesinde Karar Veren Makamlar

- Hüsynî Aşîran
- Sûzidil

Acem Aşiran Perdesinde Karar Veren Makamlar

- Acem Aşîran
- Rengidil

Arak Perdesinde Karar Veren Makamlar

- Arak
- Eviç
- Ferahnâk

Geveşt Perdesinde Karar Veren Makamlar

- Evicârâ

Rast Perdesinde Karar Veren Makamlar

- Rast
- Mâhur
- Sûzinâk (I ve II)
- Nihâvend
- Nihâvend-i Kebîr
- Nev'eser
- Nikriz
- Hicazkâr Kadîm
- Hicazkâr
- Kürdîli Hicazkâr

Dügâh Perdesinde karar Veren Makamlar

- Uşşak
- Necid Hüseynî
- Hicaz Rumî
- Bayâti (I ve II)
- Hûzi
- Humâyun
- Isfahân (I ve II)
- Muhayyer
- Şahnaz
- Nevâ
- Karcığar
- Hicaz Şehsuvar
- Tâhir
- Araban (I ve II)
- Hicaz Zengüle
- Acem
- Arazbar
- Humayûn Zengüle
- Mâye
- Hisar
- Sabâ
- Hüseynî
- Kürdî
- Bûselik
- Gülizar
- Hicaz
- Nişâbürek
- Gerdaniye
- Uzzal
- Zengüle,

Segâh Perdesinde Karar veren Makamlar

- Segâh
- Hüzzam

Bûselik Perdesinde Karar Veren Makamlar

- Nişâbur

Çârgâh Perdesinde Karar Veren Makamlar

- Çârgâh

2.2.5.2. Birleşik Makamlar

Yegâh Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- Fereahfezâ
- Şîvenümâ
- Bend-i Hisar
- Dilkeşîde
- Şeref Hamidî
- Gülizâr
- Sultanî Segâh
- Gülşen-i Vefâ
- Anberefşan
- Segâh Araban
- Şerefnümâ

Hüsynî Aşîran Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- Nühüft
- Sabâ Aşîran
- Ruhnüvaz
- Rast Aşîran
- Hisar Aşîran
- Âheng-i Tarab
- Bûselik Aşîran
- Hisar Aşîran
- Zîrefken
- Gerdâniye Aşîran
- Râhatfezâ
- Arak Aşîran
- Hicaz Aşîran
- Canfezâ
- Şevk-i Serab
- Mâye Aşîran
- Acem Tarab

Acem Aşiran Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- Şevk-i Tarab
- Şevkefzâ
- Şevkâver
- Tarz-ı Cedîd

Arak Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- Rast Hâverân
- Dilkeş Hâverân
- Şahnaz Hâverân
- Tebriz Hâverân
- Beste Isfahân
- Revnaknümâ
- Rûy-i Arak
- Hicaz Arak
- Râhatülervâh
- Bestenigâr

Rast Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- Rast-ı Cedîd
- Rast Mâye
- Rast Lâlezâr
- Rast Menekşezâr
- Rast Murassâ
- Rast Muzaffer
- Rast Güldevrî
- Rast Mevc-i Deryâ
- Pencgâh
- Pencgâh-ı Asil
- Tavr-ı Mâhur
- Sûzidilârâ
- Zâvil
- Sâzkâr
- Rehâvi
- Selmek
- Tebriz
- Büzürk
- Pesendîde
- Güldeste
- Şevk-i Dil
- Tarz-ı Nevin
- Sûzinâk Karabatak
- Dilnişîn
- Zevk-i Dil
- Mâverâünnehr
- Zirkeşîde
- Nigâr
- Nihâvend-i Rumî

Dügâh Perdesinde karar Veren Birleşik Makamlar

- Sâzkâr Mâye
- Isfahânek
- Kûçek
- Nevruz
- Sipihr
- Bahrinâzik
- Zevk-i Tarab
- Eviç Hûzî
- Sultanî Eviç
- Şevk-i Cedîd
- Baba Tâhir
- Tâhir Karcığar
- Tâhir Gerdâniye
- Vech-i Hüseynî
- Bayâtî Araban
- Dügâh
- Kara Dügâh
- Dügâh Dilküşâ
- Vech-i Dügâh
- Muhâlif Uşşâk
- Dertli Uşşâk
- Dalpâre Uşşâk
- Araban Uşşâk
- Uşşâk Renk Gerdâniye
- Uşşâk renk Hicaz
- Acem Dilfirib
- Acem Murassâ
- Acem Kürdî
- Nevâ Kürdî
- Araban Kürdî
- Gerdâniye Kürdî
- Muhayyer Kürdî
- Muhayyer Sünbüle
- Muhayyer Zengüle
- Hüsynî Kürdî
- Hüsynî Zemzeme
- Sabâ Zemzeme
- Sabâ Perişan
- Vech-i Şahnâz
- Hisar Vech-i Şahnâz
- Hicaz Karabatak
- Sultanî Arak
- Hicaz Acemî
- Hicaz Sebzezâr
- Hümâyûn Sultanî
- Hümâyûn Rûy-im Arak
- Cihar Ağâzin

Bûselik Makamı ile Karar Veren Birleşik Makamlar

- Hicaz Bûselik
- Şahnâz Bûselik
- Nevâ Bûselik
- Acem Bûselik
- Sabâ Bûselik
- Dügâh Bûselik
- Bâyatî Bûselik
- Bâyatî Araban Bûselik
- Hüseynî Bûselik
- Muhayyer Bûselik
- Tâhir Bûselik
- Gerdâniye Bûselik
- Hisar Bûselik
- Arazbar Bûselik
- Eviç Bûselik
- Mâhur Bûselik
- Hicazkâr Bûselik

Nim Kürdî Perdesinde Karar Veren Birleşik Makam

- Nârefte

Segâh Perdesinde Karar veren Birleşik Makamlar

- Mâye Segâh
- Vech-i Arazbar
- Segâh Karabatak

Nim Hicaz Perdesinde Karar Veren Birleşik Makam

- Heftgâh

Nevâ Perdesinden Karar Veren Birleşik Makam

- Gonca-i Rânâ

Burada adı anılan makamlar, GTM'nin, günümüze ulaşmış, belli oranda yaygın makamlarıdır. Ancak pek çoğu günümüzde kullanılmamaktadır. Bunların dışında tümüyle kaybolmuş makamlar da vardır. Toplamda 600 kadar olduğu düşünülen GTM makamlarından 498 tanesi H. Sadettin Arel tarafından saptanmıştır[1004].

2.2.6. Geleneksel Müzik Çalgıları

Günümüzden geriye doğru gidildikçe GM'nin çalgıları da diğer özellikleri gibi bir bilinmezlik içine yerleşir. 14. ve 15. yy.lar gibi erken sayılabilecek tarihlerden kalma, çalgılara ilişkin yazılı kaynaklara sahip olsak da bu kaynaklarda resimli betimlemelerin ve yeterli açıklamaların olmayışı bu bilinmezliğin giderilmesini engeller. Tarihsel kaynaklarda kimi çalgılarla ilgili yakın zaman değin hemen hiçbir açıklamanın bulunmayıp –ki bunun nedeninin çalgının yaygınlığı, tanınırlığı da olabilmektedir- yalnızca adının belirtilmesi, bu çalgıların yakın zaman örneklerinden hangi özellikleriyle ayrıldığını bilmemizi de engellemektedir. Dolayısıyla sağlıklı bir gelişim olanağı da önemli ölçüde ortadan kalkmaktadır. Buna karşılık bilinen özelliklerini sağlıklı bir biçimde 18. yy.a değin götürebildiğimiz temel çalgıların daha önceki özelliklerini de 18. yy.da kullanıldıkları müziğin önceki dönem özelliklerini sürdürmelerinde bulabiliyoruz. Ayrıca elde bulunan, yazılı kaynaklar ya da meşk sistemi aracılığıyla, çalgıların özelliklerinin somut olarak ortaya konabildiği döneme aktarılan besteler de bu çıkarımların önemli dayanaklarından birini oluşturur.

Günümüzde GM çalgılarını konu alan çok sayıda organolojik çalışma yapılmaktadır. Geçmişleri çok yeni olan bu çalışmaların bu alanda büyük bir boşluğu dolduracağı ümit edilmektedir. Bu çalışmada herhangi bir organolojik değerlendirmeye girilmemesine karşılık, GM'de kullanılan ve geçmiş yazılı kaynaklarda yer almış çalgılara yer verilmiştir. Bunun en büyük nedeni de tarihsel etkileşimleri ve kökleri bir yana yaklaşık 450 yıllık bir geçmişe sahip olan GM içinde her dönem aynı çalgıların, aynı yoğunlukta kullanılmamış olduğunun belirlenmesidir. Bunun yanında birçok çalgı küçük farklılıklarına karşılık zamana ve kişiye göre farklı isimlerle anılmışlardır. Çalgı çeşitliliğini, gelişimini kabaca ortaya koyan bu durumu açıkça izleyebilmek için de önemli kaynaklardaki çalgı isimleri dönemleriyle birlikte tablo halinde

[1004] http://www.turkosfer.com/turk-muzigi-tarihi/, (erişim tarihi: 11.11.2018).

düzenlenmiştir. Bunun sonucunda da özellikle 19. ve 20. yy.da kullanıldığı anlaşılan, dolayısıyla GM içinde daha önemli bir yer tutmuş ve belli bir standarda kavuşmuş çalgılar süzülerek yeni bir tablo daha oluşturulmuştur. Her iki tabloda da GM bir bütün olarak ele alınmış, HM, KTM, dinsel ya da askeri müzik ayrımları yapılmamıştır.

Tablo 0.1 Osmanlı Dönemi Kaynaklarında Geçen GM Çalgıları[1005]

Kaynaklar	**Abdülkadir Merâgî (1360-1435)**	**Şükrullah (1388-1470)**	**15. Yüzyıl (Üngör)**	**Hünernâme (1584)**	**Evliya Çelebi (1611-1683)**	**Hızır Ağa (? – 1760)**
Çalgılar	Bak	Iklığ	Kâseler	Kanun	Zurna	Tanbur
	Borgu	Rebab	Bardaklar	Çenk	Kaba Zurna	Rebab
	Çenk	Mugnî	Zurna	Ud	Cura Zurna	Sînekeman
	Çıpçık	Ud	Nefîr	Barbut	Asâfî Zurna	Bağlama
	Eğri	Mizmar	Nây	Def	Acemî Zurna	Santur
	Erganun	Pîşe	Irak-nâyı	Rut	Arabî Zurna	Kanun
	Gıjek	Çenk	Rebab-nâyı	Tıbl	Şıhabî Zurna	Olyon (büyük ud)
	Kanun	Kanun	Erganun	Senç	Kûs (Kös)	Arp
	Kanun-u Murassa-i Müdevver	Nüzhe	Nây-ı Balaban	Nakkare	Kudüm	Org
	Kemence		Burgu	Çegâne	Tabi (Davul)	Klavsenk
	Kopuz-u Rûmî		Çapçak	Musikar	Dümbelek/ Deblek/ Dübelek	Kitare
	Künkere		Nây-ı câvur	Neva	Davul	Zurna
	Mugnî		Musikar/ Mıskal	Nây	Kuş Davulu	Kaval
	Musikar		Ûd-i kadim	Rebab	Daire (Def)	Ney
	Nây-i Çavur		Ûd-i kâmil	Kudüm	Rebab	Kudüm
	Nây-ı Hıyk		Tuhfet-ül Ûd	Zerrin	Erganun	Iklığ

[1005] Bu tablo Üngör'ün çeşitli kaynaklardan aktardığı verilerin kullanılmasıyla oluşturulmuştur. bk. Üngör, 2004.

	Nayçe-i Balaban		Tarâb-ül fetih	Nefîr	Ney	
	Nây-ı Sefîd		Şeştar	Zurna	Musikar	
	Nây-ı Tanbur		Tanbûr-i Servinan	Erganun	Çeng	
	Nefir		Tanbûr-i Moğol	Tanbûr	Tanbûr	
	Ozan Kopuzu		Nây-i Tanbur (Yaylı Tanbur)	Şipur	Santur	
	Pipa		Ruhfezâ	Ködürge-i Hilâfet	Kanun	
	Rebab		Kopuz-u Rûmî	Kössaltanat	Avvâd(Ud)	
	Râd-i Hânî		Ozan	Nây-ı Zerrin	Çartar (4 telli)	
	Ruhefzâ		Berbat		Çartay	
	Saz		Rebab		Revza (5 telli, perdeli)	
	Saz-ı Dolab		Mugnî		Sestar (6 telli)	
	Saz-ı Elvah		Çeng		Şeşhane (Uda benzer, uzun saplı)	
	Saz-ı Kâsat-ı Çînî		Eğri		Kopuz	
	Surna		Kanun		Çöğür (5 tel, 26 perde, büyük gövde)	
	Şahrud		Kemence		Çeşde (5 tel, kısa sap)	
	Şeştay		Gıcık		Karadüzen	
	Şidurgu		Yektay		Bonkar/ Bunkar (Tek Tel)	
	Tarab ul-Feth		Terentay		Yelteme/ Yeltem (Tanburadan kısa)	
	Tarab-Rûd		Saz-ı Dolap		Mugni (Genişletilmiş tanbûr şekli	

					üzerine kanun gibi monte edilmiş üçerli 22 telli)	
	Tebriz-i Şirvan Tanburu		Saz-ı Gayî		Tel Tanburası	
	Terentay		Murassa		Barbut/Barbat (Kopuz benzeri)	
	Tuhfetul Ud		Şidurgo		Iklığ/Iklık	
	Türk Tanburası		Pipa		Kemançe	
	Yatuğan		Yatugan		Sundar/ Sunder(10 telli, Çöğüre benzer)	
	Yektay		Şehrud		Şarkı (Çartaya benzer, telli)	
	Zemr-i Siyeh Nay		Rud-i Hânî		Balaban	
					Nefir	
					Nağrakî	
					Kaval / Kavval-ı Çoban	
					Kaba Düdük	
					Dilli Düdük	
					Arabî Düdük	
					Çağırtma/ Çığırtma Düdük	
					Macar Düdüğü	
					Mehter Düdüğü	
					Mızmar Düdüğü	
					Danğıyu/ Dankiyo Düdüğü	
					Tulum Düdüğü	
					Fıranda/ Kıranda Düdüğü	
					Eyyûb Borusu	
					Dervişan Borusu	

					Şişe Borusu	
					Efrasiyab Borusu	
					Pirinç Mehter Borusu	
					Loturyan / Lotorya Borusu	
					İngiliz Borusu	
					Erganun Borusu	
					Turumpata Borusu	
					Ağız Tanburası (Demirden)	
					Câm Dümbeleği /Çam Dümbeleği	
					Çömlek Dümbeleği	
					Eyyub Debleği	
					Yemen Debleği	
					Makrafa Debleği	
					Çağana	
					Filcan	
					Çârpâre	
					Kamış Mizmar	
					Tarak Mizmarı	
					Dinkef	
					Sâfir/Safîr	
					Safîr-i Bülbül	
					Keman	
					Kernay / Kerrenay	
					Karadüzen	

Tablo 0.2 Geleneksel Müzik Çalgıları

		Çagı Adı	Kullanıldığı Müzik Türü
Vurmalılar	Tahtalar	Çalpara ve Çengi Çubuğu	HM
		Kaşık	HM
		Çevgân	MM
	Metaller	Zil	HM
		Mehter Zili	MM
		Zilli Maşa	HM
		Parmak Zili	HM, KTM
	Derililer	Kös/Küvrük	MM
		Davul/Tabıl/Tümrük	HM, MM
		Nakkare	MM
		Kudüm	DM
		Daire Def/Tef, Zilli Def, Bendir	HM, KTM
		Erbane/ Zilli Bendir	HM, KTM
		Nevbe	DM
		Darbuka	HM, KTM
	Kaplar	Cam Bardaklar	HM, KTM
		Fincanlar	HM, KTM
		Kaseler	HM, KTM
Üflemeliler	Dilliler	Kaval	HM, KTM, DM
		Mey	HM
		Zurna/Surnay/Yırağ	HM, MM
		Tulum	HM
		Sipsi	HM
		Çifte	HM
		Argul	HM
		Düdük	HM
	Dilsizler	Kaval	HM
		Ney	HM
		Miskal	HM
		Girift	KTM
		Nefir/Mehter Borusu/Burgay	MM
		Pişe	KTM
		Kara Kamış	KTM
		Komuz	HM
		Garmon	HM

		Mü		KTM
		Mizmar		KTM
		Hokkabaz Borusu		Eğlencelerde
Telliler	Yaylılar	Klasik Kemençe		HM, KTM
		Yaylı Tanbur		KTM
		Kabak Kemane		HM
		Karadeniz Kemençesi		HM
		Keman		HM, KTM
		Sinekemanı		HM, KTM
		Rebab		HM, KTM
		Iklığ		HM
		Ağaç Kemane		HM
	Mızraplılar	Ud		HM, KTM
		Tanbur		KTM
		Lavta		HM, KTM
		Kanun		KTM
		Santur		HM, KTM
		Bağlama Ailesi	İki Telli Cura	TM
			Üç Telli Cura	HM
			Tambura	HM
			Bağlama	HM
			Divan	HM
			Bas Bağlama	HM
		Kopuz		HM
		Kolca Kopuz		HM
		Çeng(Mugni)		HM

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DOKUMA PARK ANTALYA MÜZİK MÜZESİ KONSEPT ÖNERİSİ

3.1. DOPAMM'ın Amacı ve Hedefleri

DOPAMM, her şeyden önce bir müze olarak, müzelerin genel amaçlarını taşıyan ve özelde de kendi kimliğini yaratacak, yerel değerleri koruyup anlatabilecek amaçlar üretmelidir. Bu bağlamda çağdaş müzelerin evrensel üst kurumu olan ICOM'un tanımlamaları önemlidir.

> "Müze, toplumun ve onun gelişiminin hizmetinde, kamuya açık, eğitim, çalışma ve haz amacıyla insanlığın ve etrafındakilerin somut ve soyut mirasını toplayan, muhafaza eden, araştıran, ileten ve sergileyen, kâr amacı gütmeyen kalıcı bir kuruluştur.[1006]" (…) "Müzeler, uygarlık tarihine ait her türlü objenin, bilimsel kurallar altında sergilenerek, halkın beğeni ve kültürel birikimini zenginleştiren, araştırmacıların çalışmalarını kolaylaştırıcı ve geliştirici tarihi verilerin gelecek kuşaklara aktarıldığı mekânlardır.[1007]"

İCOM'un müzeler için belirlediği bu tanımlar, en genel anlamda, türü ne olursa olsun, bir müzenin amaçlarını da ortaya koymaktadır ve Konsept Önerisi yapılan DOPAMM için de geçerlidir. Bu bağlamda, Antalya'da kurulacak olan bir müzik müzesi için temel amaç denilebilir ki, Antalya ve çevresinin müzikal kültürü ile ilgili her türden somut ve somut olmayan ögeyi toplama, koruma, araştırma ve belgeleme, bunları topluma bilimsel yöntemlerle, estetik kaygılar güderek sunabilme, toplumda müzik ve yerel müzik tarihiyle ilgili bir bilinç oluşturabilme, keyifli yöntem ve uygulamalarla toplumsal gelişime katkıda bulunabilmedir. Böylelikle "müze kurgusu altında hem bir görsel şenlik alanı hem de eğitsel ve sosyo-kültürel bir dinamik aktivite merkezi[1008]" yaratılmış olacaktır. Tüm bunların gerçekleştirilmesinde, müziğin kitleler üzerindeki etkisi, popülerliği, herkese hitap edebilme çeşitliliği, gündelik ve sanatsal yaşamdaki yeri, önemli avantajlar olarak değerlendirilmektedir.

Bugün herhangi bir müzik müzesinin web sayfasında ya da sorumlularının konuya ilişkin söylemlerinde buna çok yakın ifadelerin görülmesi, uzun deneyimler sonucu birbirinden çok farklı coğrafyalarda bile konunun üzerinde ortaklaşıldığının göstergesinden başka bir şey değildir. Ayrıca alanı ne olursa olsun bir uzmanlık müzesinin yaklaşımı konuyu "tarihsel,

---

[1006] http://icomturkey.org/tr/icom-t%C3%BCz%C3%BC%C4%9F%C3%BC (erişim tarihi: 05.03.2018).
[1007] http://icomturkey.org/tr/m%C3%BCzeler (erişim tarihi: 28.07.2018).
[1008] Çevik, 2016c.

arkeolojik, etnografik, ekonomik, işletmecilik, bilimsel ve müzecilik gibi hemen her yönüyle[1009]" ele almak biçiminde olmalıdır. Ancak bu çalışmada bir müzik müzesi için tüm bunların yanında vurgulanmaya çalışılan en önemli konu, müziğin müze içinde toplumsal tarihin bir parçası olarak ele alınması gerekliliğidir. Birbirinden değerli çalgı koleksiyonlarından oluşan dünya müzeleri, Mozart Evi Müzesi, John Lennon Müzesi gibi biyografi müzeleri, var edilme gereklilikleri ve değerleri kesinlikle tartışılmaksızın, doğrudan müziğin toplumsal tarihin bir parçası olarak –en azından işleniş bakımından- ele alındığı müzelere örnek oluşturmamaktadırlar. Ulusal müzik müzeleri bu anlamda önemli veriler sergilerler ancak, bir ulus için simgeleşmiş kişileri ya da unsurları öne çıkardıklarından, belli bir idealizasyon içinde yerellikten, belli ölçüde de toplumsallıktan uzaklaşırlar. Her müzisyenin, her çalgının, her bestenin elbette bir toplumsal yanı, yansıması, kökü ve aidiyeti vardır. Ancak müzeler genellikle bu unsurları sanatsal incelikleri, estetik değerleri, büyük başarıları ve belki de en önemlisi tek olmaları üzerinden ele alırlar. Bu türden bir ele alış, bu unsurların söz konusu açılardan vurgulanması, açıklanması ve belgelenmesi açısından elbette çok önemlidir. Chopin'in piyanosu, Neşet Ertaş'ın sazı, Barış Manço'nun yarım kalmış şarkı sözü çağrışım olanakları, duygusal bağlantıları, tarihsel, kişisel ve sanatsal değerleri ile çok özel yerlere sahiptirler. Ancak müziğin sıradan insanlardaki yerini anlatmak noktasında tek başlarına eksik kalırlar.

Günümüzün küreselleşen dünyasında, birçok kültür kategorisinde olduğu gibi müzik kültürü alanında da farklı coğrafyalarda bir benzeşme, tekleşme hatta yozlaşma görülmektedir. Ancak bütün bu tekleşmeye karşın insanların kendi coğrafyalarında, kendilerine sunulanla kurdukları ilişki farklıdır. Örneğin caz, rock, klasik, pop, etnik gibi müzik türlerinin dinleyicileri hatta üreticileri toplumdan topluma önemli ayrılıklar gösterir. Aynı ülke içinde bile sanat müziği olarak üretilen müzik türleri, toplumsal katmanlara ve farklı coğrafyalara ulaşırken önemli değişikliklere uğrar. Osmanlı saraylarında bestelenmiş bir şarkı, yorum değiştirerek bir taşra meyhanesine çakılı kalabilir.

Bunların yanında geleneksel müziklerin -yorumcularının başarılı performanslarını bir kenara bırakırsak- çıkış noktaları, temsil ettikleri, bireysel etki ve hazları, toplumsal işlevleri toplumsal tarih anlayışının benimsenmediği süreçlerde pek de önemli konular sayılmamaktaydı. Geleneksel müziğin yanında kentlerin ve coğrafyaların değişen zaman dilimlerinde farklı yaygın müzikal alışkanlıkları da olmaktadır. Bu alışkanlıklar mekânlara yansıyıp, eğlence anlayışlarında belirleyici roller edinir. Öyle ki müzik, yukarıda da değinildiği üzere, yaşamın hemen her

[1009] Çevik, 2010: 11.

duygusundan köklenebilen ve bunları yansıtabilen, yaşamın birçok alanında farklı işlevleriyle var olabilen büyülü bir sanattır ve onun toplumsal bağları, koşulları, etkileri ve değişimleri ele alınmadan anlatılması neredeyse olanaksızdır. Yaratıcısı belli olmayan bir türkünün, adı bilinmeyenlerce yıllarca yaşatılmışlığı, meyhanelerdeki hüzünlü, acılı şarkılara sahiplenilme biçimleri, basit bir ritmin gündelik neşelerin içine çakılıvermesi gibi yaygın durumların yerel yansımaları, müziğin toplumsal tarihin bir parçası olarak ele alındığı bir müzede sergilenmesi ve izlenmesi keyif veren, özel uygulamalar olacaktır. Ayrıca kentin müzik müzesinde, ziyaretçinin bulacağı, kentle ilişkili ünlü ya da ünlü olmayan müzisyenler, kente ilişkin müzikal ögeler, kenti tanıma - ki birçok kentsel davranış biçimi bu yolla başlamaktadır- kentli olma konularında önemli bir bilinçlenme başlatacaktır. Bu konu da, bir müzik müzesi için değilse de, Knowles'in kent müzeleri için ortaya koyduğu saptama önemlidir.

> "Son 20 yılda toplumsal tarih müzeleri genellikle yerellik üzerine yoğunlaşmış ve böylece değişik yörelerde hızlı değişim sonucu altüst olmuş toplumların kimliklerini pekiştirmişlerdir. Müzeleri bir yörenin ve halkının gurur duyduğu bir geçmişi olduğu mesajının verilebildiği bir ortam olarak kullanmak, ekonomik çöküntü ve kendinden şüphe etme dönemlerinde toplumlar için bir değer duygusu ortaya çıkarabilmektedir."[1010]

Knowles'in tarih müzelerinden beklentilerini bire bir müzik müzesi ile örtüştürmek gereksizdir. Ancak toplumsal tarihin bir parçası ve bütüncül bir sanat olarak ele alınan müzik, müzesi aracılığı ile bu işleve katkı yapacak, bunun yanında sanatsal birikim ve zevk ortaya koyacaktır.

Burada vurgulanması gereken bir başka konu da oluşturulacak olan müzenin, ele alacağı kültürel birikim üzerinde çoğulcu bir yaklaşım sergilemesi gerekliliğidir. Anadolu'nun hemen her bölgesi gibi Antalya ve yakın çevresi de, çok yakın zamanlara değin farklı etnik gruplara ev sahipliği yapmış bir bölgedir. Cumhuriyet Dönemi'ne değin bölgede Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, Türklerle birlikte temel etnik grupları oluştururlar. Bu gruplara ve küçük de olsa bir liman kenti olmasına bağlı olarak 18. ve 19. yüzyıllarda Antalya'nın zengin bir kültürel çeşitliliği olmuştur. Ayrıca Arap ülkelerinden, Mora'dan, Batı Trakya'dan gelen göçmenlerin getirdikleri de kent ve çevresinde belirgin izler bırakmıştır. Bu kültürel çeşitliliğin yanında tarih boyunca sosyolojik olarak birbirinden ayrılmış toplumsal katmanlar da kendi sınıfsal kültürlerinin içinde müzikal kültürlerini yaratmışlardır. Özetle müze, Berktay'ın deyişiyle, ele alacağı konuya,

[1010] Knowles, 2001: 18.

nesneye ve bunların tarihlerine, ulusal, kültürel ve etnik "öznelerin tamamına eşit uzaklıkta[1011]" bulunmalıdır. Bu çoğulculuğu yakalayamayan bir yaklaşım bilimsel olmamakla birlikte, sıkça görülen örneklerde (yalnız müzelerde değil) olduğu gibi, ele alınanın anlatılması noktasında eksik ve yanlı olmaktadır[1012]. Böyle bir yaklaşım evrensel bir dil olan müziği konu alan bir yapıda kabul edilemez. Küreselleşen dünyada, yerel kültürel ögelerin korunup yaşatılamaya çalışıldığı birer direnme noktası konumundaki müzeler ancak toplumsal tarih anlayışı ve çoğulcu yapılarıyla temel amaçlarına ulaşmada etkili olabilirler. Bireyin hafızasının yer aldığı ve "doğal bellek" olarak adlandırılan insan beyninin yanında, toplumların hafızasının yer aldığı "dışsal", "yapay"[1013] ya da toplumsal bellek mekânları olan müzelerin, bu özelliğini sürdürebilmeleri sözü edilen yaklaşımlarla mümkündür.

DOPAMM, bu anlayışıyla, Antalya ve yakın çevresinin müzik kültürünün biriktiği, bu kültürün tanıtıldığı ve geliştirildiği, müzikal etkinlilerin düzenlendiği bir yer olma amacıyla yola çıkıp, çoğulcu yaklaşımıyla kent kimliği[1014] ve belleğine katkı saylayacak bir yapı hedeflemektedir.

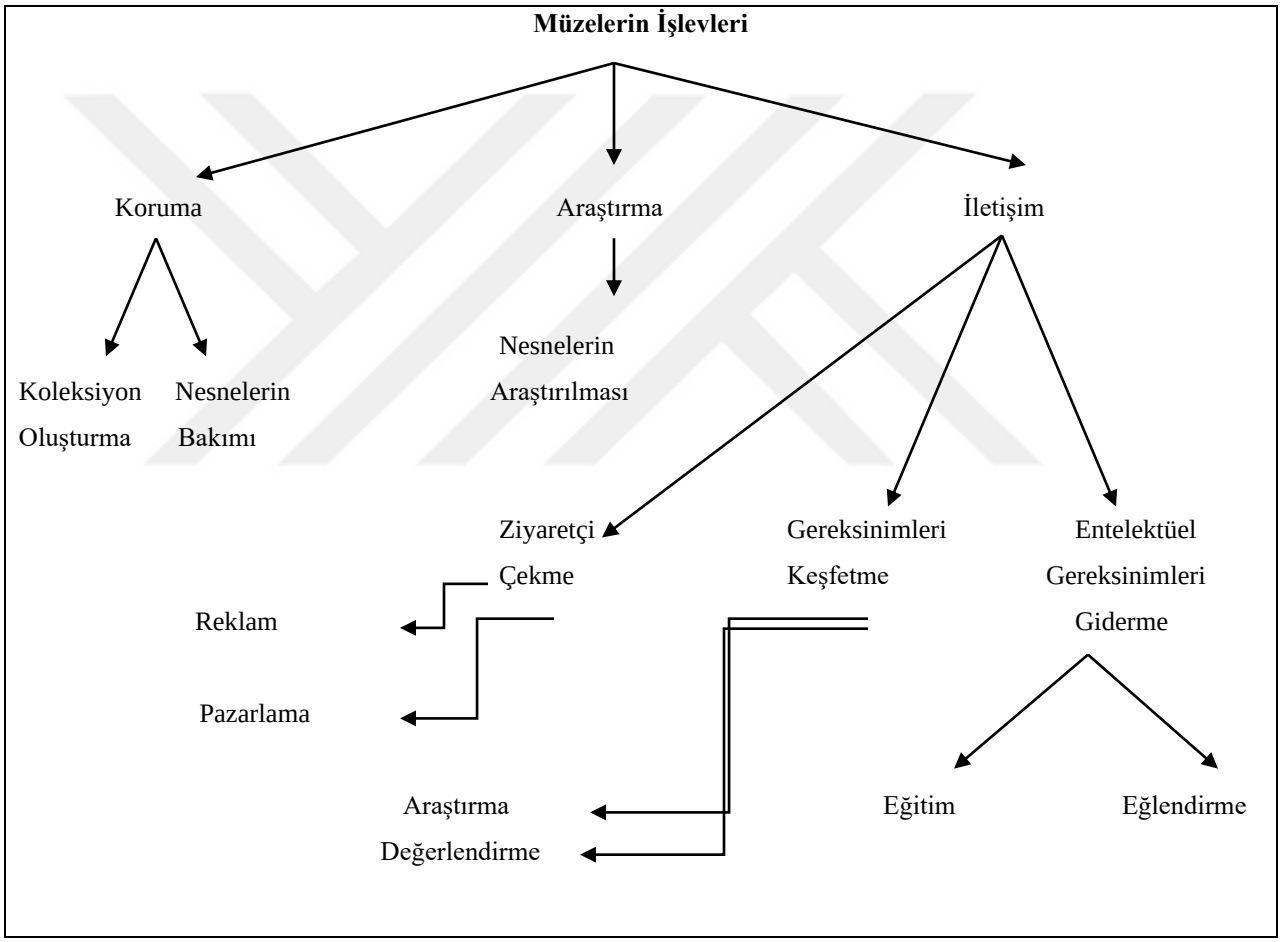
3.2. DOPAMM'ın İşlevleri

20. yy.ın ortalarında başlayan değişimle, sergi odaklı müzelerin değişerek postmodern müzelere dönüştüğü genel bir kabuldür[1015]. Buradaki genel kabul müzelerin temel işlev ve amaçlarındaki önemli değişikliklere yöneliktir. Genel olarak yeni müzecilik ile aynı anlamda kullanılsa da postmodern müze tanımlaması, müzecilikte karşıladıkları bakımından üzerinde anlaşılmış bir kavram değildir. Ancak adı ne olursa olsun bugün müzeler sergi odaklı, otoriter yaklaşımlarından hızla uzaklaşmakta, somut olmayan kültürel mirasın da önemli bir unsur olduğu algısıyla birlikte, ziyaretçi ile karşılıklı iletişimi öne çıkaran[1016], yüz yüze öğrenme etkinliklerini gerçekleştirebilecek yapısal dönüşümleri sağlayan[1017], eğitim odaklı kurumlar haline dönüşmektedir[1018]. Bu dönüşüm müzelerin temel işlevleri olan toplama, koruma, araştırma,

[1011] Berktay, 2001: 163.
[1012] Berktay, 2001: 162.
[1013] Keskin, 2014: 30.
[1014] bk. Çevik, 2019b.
[1015] Onur, 2003: 7.
[1016] Çevik, 2017: 22.
[1017] Bir bütün olarak yeni müzecilik ilkelerinin uygulandığı müzelerde elde edilmek istenen sonuçlardan biri de ziyaretçinin "müze kullanıcısı"na dönüşmesidir. Bu uygulamanın çağdaş örnekleri gün geçtikçe artmaktadır. bk. Çevik, 2017: 22.
[1018] Onur, 2003: 7; Silier, 2010: 16.

sergileme ve iletim[1019] konularında önemli bir değişim yaratmasa da bunları ele alma ve önceliklendirme konusunda bazı değişiklikler getirmiştir. Hooper-Greenhill bu beş temel işlevin bugün korumak, araştırmak ve iletişim olarak üç başlıkta toplandığını belirtmektedir[1020]. Buna göre müzelerin yeni işlevlerine ilişkin Hooper-Greenhill'in Museum and Their Visitors (1996) adlı çalışmasındaki verilerden Onur tarafından aşağıdaki tablo geliştirilmiştir.

Tablo 0.1 Müzelerin İşlevleri



Kaynak: Onur, 2003: 9.

Tabloda da görüldüğü üzere yeni müzecilikte, müzenin üzerinde durması gereken en önemli işlev, iletişim ve buna bağlı olarak eğitim işlevidir. Koleksiyonların göz ardı edilmediği, belgeleme ve araştırmanın temel işlevler olarak kabul edildiği bu yaklaşım, klasik müzelerin

[1019] http://icomturkey.org/tr/icom-t%C3%BCz%C3%BC%C4%9F%C3%BC (erişim tarihi: 05.03.2018).
[1020] Onur, 2003: 8; Atagök, 2013: 157.

üzerine yeni bir yapı daha ekleyerek[1021], toplumsal gelişime sağlanabilecek üst düzey katkıyı amaçlamaktadır. Bu kapsamda müzenin rolü Çevik tarafından çarpıcı biçimde özetlenmiştir.

> "… müzecilik yaşamın her yönünün içinde vardır. Küreyi kapsar. Yaşamın her yanı müzedir. Eğer herhangi bir konu eğitime, öğretmeye, korumaya, geliştirmeye, sunmaya, göstermeye ihtiyaç duyuyorsa ve eğer herhangi bir yurt iyi vatandaşlar yetiştirmeye, iyi bir gelecek oluşturmaya, uygarlık yolunda hızla ilerlemeye ve refah içinde yaşamaya adaysa kullanmak zorunda olduğu en önemli araçların başında müzecilik gelmektedir. Müzecilik ele aldığı konuyla ilgili derin ve yaygın bir farkındalık yaratabilir. Bunu yaparken başka hiçbir kurumun ve sistemin başaramayacağı bir yol seçer. Bu yol da, objenin kendisiyle, yaşamın içinden eğitim ve öğretimi gerçekleştirmektir. Müzenin 'en güçlü eğitim kurumu' olarak tanımlanması da bundandır. Doğrudan objeyle eğitim verdiği için rakipsizdir. Uygarlık yolunda daha hızlı ilerleyen ve önümüzde olan ülkeler müzeciliğin gücünün çok iyi farkındadır.[1022]"

Bir müzik müzesi olarak DOPAMM örneğinde de eğitim işlevi kurumun kuşkusuz öncelikli hedefleri arasındadır. Buna göre müzenin eğitimle ilgili işlevleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Antalya ve yakın çevresinin müzik kültürünün tanınması.
- Antalya ve içinde bulunduğu bölgenin müzik varlıklarının kullanıma açık biçimde arşivlenmesi/korunması.
- Antalya'dan yola çıkarak genel anlamda müzik kültürünün tanınmasına ilişkin deneyimler kazanılması.
- "Müzik beğenisi oluşturmada geçmişin yansıtılması."[1023]
- Müzik araçlarının tarihsel süreç içindeki değişiminin ayırt edilmesine[1024] ve onların geçmişleriyle bugünleri arasında bağ kurulmasına katkı sağlanması[1025].
- Müziğin evrimi ve dönemsel değişimlerinin kavranarak, günümüz müzik kültürüne ilişkin bilinçlenme geliştirilmesi.
- "Öğrenmenin temel ögesi olan güdülenme için görsel, işitsel olanaklar sunulması."[1026]
- "Müziğe ilişkin tarihsel gerçeklerin, müzedeki belge ve nesneler aracılığıyla gün ışığına çıkarılması."[1027]

[1021] Buyurgan ve Mercin, 2005: 61; Öztürk 2017, 125.
[1022] Çevik, 2010: 13.
[1023] Öztürk, 2017: 125.
[1024] Öztürk, 2017: 126.
[1025] Tezcan Akmehmet, 2013: 134.
[1026] Öztürk, 2017: 125.
[1027] Öztürk, 2017: 126.

- "Kültürel varlık olarak müziğe ilişkin ögeleri, eğitimcilerin nasıl kullanacaklarının fark ettirilmesi."[1028]
- Her yaştan ziyaretçinin müzik bilgisinin ve genel kültürünün artırılmasına katkı sağlanması.
- Ziyaretçilerde estetik bir duygu uyandırarak onların yaratıcılıklarına ve eleştirel düşünmelerine katkı sağlanması.
- "Müziğe ilişkin öğrenmelerin yaparak yaşayarak gerçekleştirilmesi"[1029] ve insanlar arsında iletişim kurarak nesnelerin onların hayatlarıyla bütünleşmesinin sağlanması[1030].
- "Oyun yoluyla etkileşimli öğrenme deneyimi yaşatılması."[1031]
- Çocuklardan oluşan kalıcı bir koro ve müzik topluluğu oluşturmak.
- Konser ve dinletilerle katılımcılarda farklı müzikal deneyimlerle ilgili izler oluşturmak.
- Müzik atölyesinde müzikal eğitim yapmak, geçici topluluklar oluşturmak.
- Müze atölyelerinde çalgı yapımı ile ilgili bilgilendirme yapmak ve deneyim kazandırmak.
- Müze araştırma sonuçlarını saklamak, yayımlamak, geleceğe aktarmak.
- Müzenin konusu ile ilgili araştırmacılara araştırma olanağı tanımak.
- Bireylerin zamanlarını daha iyi değerlendirmelerine olanak tanımak.

DOPAMM bunların dışında, eğitim işlevini yerine getirebilmek için dolaylı, diğer müzecilik amaçlarına ulaşabilmek için doğrudan gereksinim duyduğu başka işlevlere de sahip olacaktır. Öncelikle müze, belirlenen temada önemli bir belge merkezi olma hedefindedir. Çeşitli yollarla toplanacak çalgı ve çalgı ögelerinin, müzik teknolojilerinin yanında bu belgeler müzenin temel koleksiyonunu oluşturacaktır. Yapılacak olan araştırmaların sonuçlarından ve temayla ilgili toplanan yayınlardan oluşan bir kütüphane de müzenin temel parçalarından biri olmalıdır.

Müzenin toplumsal bağlarını kurup geliştirecek, temel amaçlarına ulaşmasını sağlayacak en önemli işlevlerinden biri de atölyeleri olmalıdır. Özellikle okullarla ortaklaşarak düzenlenecek kısa süreli çalışmalarda öğrencilere müzik ve müze ile ilgili temel eğitimler verilmelidir. Ayrıca

[1028] Öztürk, 2017: 126.
[1029] Öztürk, 2017: 126.
[1030] Tezcan Akmehmet, 2013: 134.
[1031] Öztürk, 2017: 126.

gerçekleştirilecek bir çalgı yapım atölyesi meraklıları için eşsiz deneyimler ortaya koymakla birlikte, bu alandaki boşluğun doldurulmasına çok önemli katkılar yapacaktır.

Dünyada ve Türkiye'de geçmişten günümüze oluşturulmuş çocuk korolarının, üyelerine ve sanat yaşamına ne denli katkılar sunduğu ortadadır. Türkiye'nin turizm başkenti olan Antalya'nın, dünyanın her yeriyle bağlantı kurabilme potansiyeli göz önüne alınarak, oluşturulacak etkin bir koronun, kentin tanıtımı için ne denli olumlu sonuçlar vereceği ortadadır. Bunun yanında, Antalya'nın Piyano, Gitar, Aspendos gibi klasik müzik içerikli uluslararası başarılı festivallerini tamamlayacak ve bu alanda kentin tanıtımına katkı sağlayacak, dünyanın farklı coğrafyalarının insanlarının bulunabildiği bir yere onların müziklerini de taşıyabilecek bir etnik müzik festivali müzenin hayallerinden bir olmalıdır. Ayrıca Batı uygarlığının temellerinin üzerinde yükseldiği Antik Çağ kültürlerinin müzikal geleneklerinin yereldeki varlığı bir eğitim ve tanıtım konusu olarak ele alınıp, buna yönelik çeşitli canlandırmalar ve etkinlikler de müzenin öncelikleri arasında olmalıdır.

Gelişen teknoloji ile bugün müzikal kayıt olanakları kolaylaşarak yaygınlaşmış gibi görünse de, son derece uzmanlık ve yüksek teknoloji gerektiren müzik kaydı hemen her yerde olduğu gibi Antalya'da da önemli bir gereksinimdir. Antalya'nın sahip olduğu turizm potansiyeli ve büyüyen kent merkezi ile her geçen gün artan müzisyenlerine, sunulabilecek bu olanak müze için önemli bir işlev olacaktır.

Tüm bunların yanında, kurumun etkinliklerini daha iyi yürütebilmesi için gereken kafeterya, hediyelik eşya satış alanı gibi yardımcı birimler de müzenin bünyesinde bulunması gereken birimlerdendir. DOPAMM bu özel işlevlerinin yanında, yukarıda da değinildiği üzere, yeni müzecilik anlayışı ile kurgulanmış bir müzenin genel işlevlerini de barındıran bir yapıda kurgulanmalıdır.

3.3. DOPAMM'ın Niteliği

Müzecilikteki yeni gelişmelere ve son yıllardaki özel müzelerin artışına karşın, müze felsefesinde değişmeyen, hatta önemle vurgulanmaya devam eden iki nitelik, müzenin kâr amacı gütmeden kamu yararına hizmet eden ve sürekliliği olan bir kuruluş olduğudur[1032]. DOPAMM'ın de temel nitelik olarak kabul ettiği bu düşüncelerin gerçekleşebilmesi ve amacına uygun bir biçimde sürdürülmesi için birçok "nasıl" sorusuna karşılık bulunması gereklidir. Bu sorular

[1032] Atagök, 2013: 157.

koleksiyon oluşturmadan sergilemeye, bütçe yaratmadan müzecilik etkinliklerine kadar hemen her konuda sorulmalıdır. Elde edilecek karşılıkların da bilimsel yöntemlerle değerlendirilmesi ve başka örneklerle karşılaştırılmasıyla bir müze politikası oluşturulmalıdır. Bu politika, tıpkı sorular gibi, müze ile ilgili her konuyu kapsayacak çapta olmalıdır ki ancak bu yolla müze, değişen koşullara, kişilere, yönetimlere karşı kendi ilkeleriyle, hedeflerine ulaşmak için ayakta kalabilir. Sözü edilmek istenen müzenin, tutucu, değişime kapalı bir anlayış içinde örgütlenmesi değil, oluşturulacak müze politikası ile kurumun henüz oluşum sürecinde, bilimsel standardının oluşturulabilmesi ve bu standartlara uygun olarak varlığını sürdürebilmesidir. Bugün bütün ülkelerde müzelerin de temel işleyişlerini ele alan yasal düzenlemeler bulunmaktadır. Elbette bu yasal düzenlemelerin dışında bir kurgu yapılması olanaklı görünmemektedir. Ancak müzenin yönetimsel ve ekonomik açıdan özerk olması, sözü edilen türden bir politika oluşturulabilmesi ve bu politikanın uygulanabilmesine önemli ölçüde izin verecektir. Tüm dünyada ve Türkiye'de özerk olmayan ya da özerkliği elinden alınan, kısıtlanan kurumların -birbirinden çok farklı alanlarda da olsa – değişen koşullardan nasıl olumsuz etkilendikleri ortadadır. Bu açıdan müzenin özerkliği, bilimsel yöntemlerle oluşturulacak bir politika ve bunun uygulanması noktasında temel belirleyici unsur olacaktır. Özerk bir yapı, kurumu kendi başına buyruk, yalnızlaşmış bir konumda bırakmayacağı gibi, proje ve etkinlik gibi konularda ortaklarını daha doğru, kolay ve özgürce belirleyebilmesini sağlayacaktır. Birçok konuda, üst ya da alt kurumlarla ortaklaşa davranma, görüş alma gibi yasal zorunluluklar bu özerkliği engelleyen düzenlemeler sayılmamalıdır. Örneğin koleksiyonların bakım onarım ve kullanımı konusunda, Paris Konservatuvarına bağlı olan CMPP[1033], yönetimsel özerkliğini kaybetmemektedir. Bugün Antalya'da müzeleşme hızla gelişmektedir. Oluşturulacak müzik müzesi, yönetimsel açıdan bu müzelerin de içinde bulunduğu bir yapı içinde ya da bir araya getirilerek oluşturulabilecek yeni bir örgütlenme içinde de yer alabilmelidir. Yeni deneyimler ortaya koymuştur ki, müzecilikte ziyaretçi, iletişim, eğitim, sergileme vb. alanlarda ortaya çıkan değişimlerin yanında, bu değişimleri yönetebilecek yönetim anlayış ve yapılarında da birtakım değişiklikler gerekmektedir. Daha esnek ve yeni gereksinimleri karşılayabilecek, yeni etkinlik türlerini yönetebilecek yönetim biçimleri ve yapıları da oluşturulmalıdır[1034]. Doğru yönetim organizasyonu ve politikası ile kurum, sürekliliğini koruyan, kamusal yapısıyla, çağdaş müzecilik uygulamaları ortaya koyabilecek bir niteliğe kavuşacaktır.

[1033] bk. Bölüm 1.5.1.
[1034] B.Madran, 2001: 45.

DOPAMM'ın öne çıkan niteliklerinden biri de sürekli büyümeyi ve gelişmeyi hedefleyen yapısı olmalıdır. Kurulacak olan bir müzeyi bekleyen mekân oluşturma, finansman bulma, koleksiyon oluşturma, personel gibi zorluklar ortadadır ve bu zorlukların birçoğunun kurulduktan sonra da süreceği açıktır[1035]. Çağdaş müzelerin devlet desteğinden vakıf desteğine, şirket sponsorluğundan özel kişi desteklerine kadar birçok maddi desteği bulunmaktadır. Bunlara eklenecek müzenin öz gelirleri, ortaya çıkabilecek tüm zorluklara karşın müzenin ayakta kalabilmesi için yaşamsal önem taşımaktadır. Kuruluş aşamasında, aynı anda tüm bu desteklerin elde edilemeyeceği düşünülürse, müzenin kuruluşu bunlara bağlı kılınarak zorlaşacaktır[1036]. Bugün dünyanın birçok yerinde koleksiyonsuz müzelerin önemi tartışılmakta ve yeni yeni bu kurguya sahip müzeler ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşımlar DOPAMM'ın temel hedefi olmamakla birlikte, zaman içinde değerlendirebileceği ve etkinliklerinin bu yönde de oluşmasına özen göstereceği yaklaşımlardır. Tüm bunlardan çıkarılacak sonuç, DOPAMM'ın kuruluş aşamasında geniş bir müzikal nesne koleksiyonu beklentisinin olmamasıdır. Böylesi bir koleksiyon müze için çok önemli olmakla birlikte vazgeçilebilir bir konu da değildir. Ancak başlangıç aşamasında, müzenin kuruluşunun ön koşulu olarak görülmemelidir. Yukarıda anılan birçok amaç ve işlevin içinde, müzikal nesneler müze için yalnızca önemli bir unsur olup müzenin tek hedefi değildir. Aşağıda daha ayrıntılı değinileceği üzere koleksiyon oluşumu zaman içinde, müzenin politikalarına uygun ve uzman kişilerce yönetilecektir. Sonuç olarak müze, sürekliliği içine yalnızca kalıcılığı değil, gelişmeyi de yerleştiren bir yapı hedeflemektedir. Kendinden öncekini belgeleyen ve sergileyen bir kurum olarak müze, kendi sürekliliği içinde de oluşan müzikal birikimi toplayıp koruyan, başka bir deyişle kendisini de biriktiren, sürekli bir devinim içinde[1037] olmalıdır.

Somut koleksiyonsuz müzeler daha çok bilgi-belge toplayan, biriktiren, geliştiren, yayan ve yayımlayan, bir "hafıza mekânı"[1038] yaratma peşindeki kuruluşlardır. "'Hafıza mekânları', hafızayla paralel işleyen tarih bilgisinin canlanmasında etkili olan kolektif hafızanın kurucu unsurlarına, yani kültürel yapıntılara ev sahipliği yapar[1039]. Müzelerin de "kolektif hafızanın en yaygın biçimde görünür hale geldiği başlıca bellek mekânlarından[1040]" biri olduğu düşünülürse,

[1035] Levy, 2001: 49.
[1036] Türkiye Müzik Müzesi Projesinin gerçekleşememesinin nedenleri arasında, yaşanılan siyasal ve yönetimsel sorunların yanında sözü edilen konulardaki sorunların da etkisi büyüktür.
[1037] Levy, 2001: 49.
[1038] bk. Nora, 2006.
[1039] Tasouji, 2013: 131.
[1040] Tasouji, 2013: 131

bu özellik, DOPAMM'ın koleksiyonlu ve koleksiyonsuz süreçleri için de temel hedefleri arasında tutulmalıdır. Nora'nın belirttiği gibi, diğer hafıza mekânlarıyla birlikte müzeler, "eşit ve benzer bireyleri tanımaya yarayan bir toplumda gruba aitlik[1041]" duygusu geliştirirler. Bu aitlik duygusu, müzenin seçme, sergileme, düzenleme, vurgulama, yorumlama gibi temel kurgularıyla sağlanabilmektedir[1042]. Müzeler nasıl ki 19. yy.da uluslaşma sürecinin önemli araçlarından biri olarak[1043] ele alınmışlarsa, bugün de toplumsal belleğin, kimliğin, yerel aidiyetlerin oluşmasının ve bunları düzenleyen siyasal düşüncelerin araçlarından biri[1044] olarak işlevlendirilmektedirler. Müzenin konu edindiği somut ve soyut değerlere belli bir anlam yüklenmesi, onların geçmişle bağlantıları içinde ele alınması ve topluma hatırlanması gerekenler olarak sunulması[1045] bu ortak hafızanın üretilmesinin temel koşullarıdır. Başka bir deyişle müze, kendi bakış açısıyla nesne ve kavramları ele alarak ya da doğrudan ele aldığı nesne ve değerleri süzerek bu ortak hafızayı belirler. Nora'nın konuya ilişkin sınıflandırması, farklı boyutlar ortaya koyması bakımından önemlidir.

> "Hafıza mekânları birçok boyuta sahip, önemli buluşma yerleridir. Bunlar tarihin tarihi olduğuna göre tarihyazımsal boyut olarak hep vardırlar; tarih bunlarla oluşur; tarih, mekânların araçları, üretilişi ve işleyişini konu alır. Aynı zamanda etnografik bir boyut vardır; zira geleneğin sıcaklığıyla bağlı olduğumuz bildik alışkanlıklarımızdan kopmak, bizzat hafıza coğrafyamızın haritasını çizmek söz konusudur. Psikolojik boyut da vardır, çünkü bireyin kalabalığa denkliğini koyutlamamız ve bireysel planda açık ve net tanıma sahip olmayan kavramları -bilinçaltı, simgeleştirme, sansür, transfer- sosyal alana taşımamız gerekir. Bir de siyasi boyut vardır; burada siyaset deyince gerçekliği değiştirmeye yönelik kuvvetler bütününü anlıyoruz. Gerçekten de hafıza içerikten çok bir çerçevedir; her zaman elde bulunan bir koz, bir stratejiler bütünü, varlığından çok kullanılma biçimiyle değer taşıyan bir olgudur. Burada hafıza mekânlarının edebi boyutuna ulaşıyoruz; bu ise tarihçinin sahneleme sanatı ve kişisel bağımlılığıyla ilgilidir.[1046]"

Görülüyor ki, "kendiliğinden[1047]" ya da doğal olmayan bir "hafıza mekânı" olan müzenin niteliklerini belirleyen en önemli özellik de bu "kendiliğinden" olmama, başka bir deyişle oluşturulmuş, kurgulanmış, yaratılmış bir "hafıza mekânı" olma özelliğidir ve bu yapısıyla müze, Nora'nın bu mekânlar üzerine ortaya koyduğu tarihyazımsal, etnografik, psikolojik, siyasi, edebi

[1041] Nora, 2006: 23.
[1042] Tasouji, 2013: 131.
[1043] Tasouji, 2013: 130
[1044] Keskin, 2014: 31.
[1045] Keskin, 2014: 29.
[1046] Nora, 2006: 10.
[1047] Keskin, 2014: 31; Tasouji, 2013: 130.

boyutların[1048] tamamına sahiptir. Bu noktada sözü edilen boyutlar, müzenin felsefi, yönetimsel, örgütsel ve işlevsel niteliklerinin yanında, bunların somutlandığı ve bütünlendiği mekânsal niteliklerini oluştururlar.

Türü ne olursa olsun, alanında etkin bir müzenin önemli görevlerinden biri de, temsil ettiği kent, bölge ya da ülkenin tanıtımına katkı sağlamaktır. Bu anlamda DOPAMM, Antalya gibi tanıtımın her tür ve ölçeğine yaşamsal gereksinim duyan bir kent için önemli bir birim konumunda olacaktır. Dünyanın pek çok yerinde, müzeler o ülkeler ya da kentler için tek başlarına ziyaretçi çekebilecek konumdadırlar. Köklü ve çok temalı bu müzelerin başını, Paris, Londra, Roma, Petersburg gibi şehirlerdekiler çekmektedir. Aşağıdaki tablo verileri, bazı müzelerin tek başlarına Türkiye'nin bazı turistik merkezlerinden daha çok ziyaretçi çektiğini göstermesi bakımından ilginçtir. Antalya'ya 2015 yılında gelen yaklaşık 11 milyon[1049] dolaylarındaki ziyaretçi sayısı konuya ilişkin önemli bir gösterge oluşturur.

Tablo 0.1 Dünyada En Çok Ziyaret Edilen Müzeler Sıralaması (2015 Yılı)[1050]

Sıralama	Müze İsmi	Şehir	Ziyaretçi Sayısı
1	Louvre[1051]	Paris	8,600,000
2	British Museum	Londra	6,820,686
3	Metropolitan Museum of Art	New York	6,533,106
4	Vatican Museums	Vatikan	6,002,251
5	National Gallery	Londra	5,908,254
6	National Palace Museum	Taipei	5,291,797
7	Tate Modern	Londra	4,712,581
8	National Gallery of Art	Washington, Dc	4,104,331
9	State Hermitage Museum	Petersburg	3,668,031
10	Musée d'Orsay	Paris	3,440,000

Kaynak: The Art Newspaper Special Report

DOPAMM'ın tek başına tablodaki müzelerin ziyaretçi sayısına ve tanıtım olanaklarına ulaşma hedefi taşıması gerçek dışı bir yaklaşım olurdu. Ancak müziğin gücünü doğru kullanarak, konser, organizasyon, festival gibi etkinliklerle kentin markasına önemli katkılar sağlaması[1052]

[1048] Nora, 2006: 10.
[1049] http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/ (erişim tarihi: 01.08.2018).
[1050] Pırnar ve Kurtural, 2017: 494.
[1051] Louvre Müzesi 2018 yılında kendi rekorunu yenileyerek 10,2 milyon ziyaretçiye ulaşmıştır. bk. Çevik, 2019a.
[1052] Pırnar ve Kurtural, 2017: 493.

olanak dâhilindedir. Doğal güzellikleri ve kültürel mirası ile öne çıkan Antalya'nın, ziyaretçilerine sunacağı yeni bir zenginlik olarak müze, kentin çağdaş kültür kurumları arasında yerini almalıdır. Müzeler kentin marka değerini, kültürel yaşamını ve kentlilik bilincini yükselten[1053] kurumlar olmalarının yanında kentin tanıtımına da katkı sunan yapılardır[1054]. İçeriği ve doğru politikalarıyla DOPAMM Antalya ile bütünleşmesi[1055] en kolay kurumlardan biri olacaktır. Ülkedeki konumu ve turizm potansiyeli bakımından Antalya ile benzerlik kurabileceğimiz Barselona'nın Müzik Müzesi, kentin kültürel dokusunun içine oturtulmuş, farklı etkinlikleri ile kent yaşamıyla bütünleşmiş, örnek alınabilecek bir kurumdur.

Ancak tüm bu örneklere karşın, sıkça sözü edilen "yeni müzecilik" kavramına DOPAMM ölçeğinde değinmek gerekli görülmektedir. Bugün -bu çalışmada da sıkça başvurulan- Çevik[1056], Silier[1057], Atagök[1058], Onur[1059] gibi önemli müzebilimcilerin belirttikleri, demokratik, iletişim ve eğitim odaklı, katılımcı, bilimsel yöntemleri kullanan, yönetiminden sergilemesine kadar yenilikçi yaklaşımları temel almış müzecilik anlayışı, müzecilik üzerine düşünen, yazan birçok başka kimse için[1060] "yeni müzecilik" anlayışının tam karşılığı olarak değerlendirilmemektedir. Onlara göre "yeni müzecilik", "müzeyi ulusal ideolojinin ve toplumsal hafızanın gelecek kuşaklara aktarıldığı, kutsal ve tutucu mekân olarak tanımlayan modern müzecilik anlayışının tam tersini simgeler[1061]" ve bu özelliği ile de "postmodern müzeciliği" yaratır[1062]. Bu tanımlamanın içinde yer alan "tutuculuk" ifadesi ve içinde yer almayan modern müzeciliğe ilişkin, müzelerin sergi odaklı, ziyaretçiden kopuk, eğitim işlevlerini öne çıkarmayan, korumaya odaklanmış yapıları ve konu-nesne seçimlerindeki seçkinciliği "yeni müzeciliğin" değiştirmeye çalıştığı durumların başında gelmektedir. Ancak günümüzde "yeni müzecilik" kapsamında reklam, pazarlama, halkla ilişkiler gibi konuların müzelerde fazlasıyla öne çıktığı[1063] ve bu anlayışın "müzeyi artık esin perilerine ait bir mabet yeri olmaktan çıkarmış, onu halk panayırı ile

[1053] Çevik, 2008: 55.
[1054] Silier, 2010: 17.
[1055] Başta kent müzeleri olmak üzere, yerele ilişkin çeşitli konuları ele alan müzelerin kentin kültürel bütünlüğüne ilişkin verileri toplayıp koruma gibi işlevlerinin yanında bu bütünlüğü tanımlamak hatta bunun oluşumuna katkı sağlamak gibi görevleri de vardır. bk. Çevik, 2008: 56.
[1056] Çevik, 2010; Çevik, 2017; Çevik, 2019a; Çevik, 2019b.
[1057] Silier, 2007; Silier, 2010.
[1058] Atagök, 2003; Atagök, 2013
[1059] Onur, 2003.
[1060] bk. Artan, 2012: 1 – 28.
[1061] Artan, 2012: 2.
[1062] Artan, 2012: 2.
[1063] Artan, 2012: 2.

alış veriş merkezi arası melez bir mekân olarak yeniden diriltmiş olduğu[1064]" belirtilmektedir. Son yıllarda kurulmuş birçok özel müze, işleyiş biçimiyle bu tanımlamayı hak eder durumdadır. Artan'ın Huyssen'den aktardığı bir cümle bu anlayışın yumuşatılmış bir özeti niteliğindedir. "Müzeye biçilen rol, seçkinci bir koruma merkezi, geleneğin ve yüksek kültürün kalesi iken, giderek bu durum değişmiş, bugün müze bir kitle iletişim aracına seyirlik bir mizansen ve abartılı bir gösteriye dönüşmüştür.[1065]" Yine Artan'ın Warhol'dan aktardığı "birgün bütün büyük mağazalar müze, bütün büyük müzeler de mağaza olacak" cümlesi[1066], konuya ilişkin ilginç bir saptamadır.

Öte yandan "yeni müzeciliğe" ilişkin Silier "son 20 – 30 yıldır müze, kavramının tarihsel temellerine yani yaratıcılığa ve esinlenmeye dönme eğilimi"ndedir[1067] demektedir. Aynı satırların devamında Silier, "yeni müzeciliğin" müzeleri "çağdaş, demokratik, kitle eğitimine ve toplumsal değişimin daha ılımlı biçimler içinde gerçekleşmesine katkıda bulunan[1068]", barışçıl, karşılıklı saygı anlayışını geliştiren kültür kurumları olarak[1069] tanımladığını belirtmektedir.

Yeni müzeciliğin farklı yönelimleri olduğu ve bu yönelimlerin yeni müzelerde birbirinden çok farklı nitelikler ortaya koyduğu açıktır. Hatta burada referans alınan müzebilimcilerin görüşlerine ve bu çerçevede yapılandırılan çalışmanın ana düşüncesine aykırı bazı uygulama ve politikaların görüldüğü de belirtilmelidir. Bu kapsamda bu çalışmada benimsenen yeni müzeciliğin değinilen nitelikleri yanında bu nitelikleri yaşatan somut örneklerine de değinmekte yarar vardır. Dünyada ve Türkiye'deki başarılı örnekler bir yana Antalya konuya ilişkin önemli örnekler barındırmaktadır. Nitekim yeni müzecilik anlayışının pek çok somut örneği Nevzat Çevik tarafından başta Antalya olmak üzere çeşitli yerlerde hayata geçirilmiştir ve bir kısmının da kuruluş çalışmaları sürmektedir[1070]. Çevik'in müze örnekleri çağdaş müzeciliğin -teoriden öte- doğrudan uygulamalarla dünyada yükselen eğilimlerinin ne olduğunu göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Örneğin Anadolu oyuncak Müzesi birinci yılında 540.000 ziyaretçiyle rekor kırmış ve 4 ödül almıştır. "Müzenin bir objeler tapınağı değil insan odaklı bir sosyal alan[1071]" olduğunu söyleyen Çevik'in kuruluşunu sağladığı, küratörlüğünü yaptığı müzeler, yeni

[1064] Artan, 2012: 1-2.
[1065] Artan, 2012: 2.
[1066] Artan, 2012: 1.
[1067] Silier, 2007: 10; Silier'in bu saptaması müzeciliğin klasik alışkanlıklarına ve yapısına geri döndüğü ile ilgili değil, bu klasik alışkanlıkları sonunda yitirdiği ve kuruluş amaçlarından biri olan yaratıcılığa yeniden değer vermeye başlamasıyla ilgilidir.
[1068] Silier, 2007: 10.
[1069] Silier, 2007: 10.
[1070] Antalya Anadolu Oyuncak Müzesi, Kadın Müzesi, Manavgat Kent Müzesi bunlardan yalnızca birkaçıdır.
[1071] Çevik, 2017: 22.

müzeciliğin bu çalışmada benimsenen ilkelerini göstermesi bakımından olduğu kadar kendi alanlarındaki öncülükleriyle de ayrı bir değere sahiptir.

Çeşitli örnekler ele alınarak bu düşüncelerin somutlanması ve ayrıntılı tartışması mümkünse de bu çalışmanın sınırları buna izin vermemektedir. Ancak ortada olan bu çelişkili tanımlamaların, hangisinin bu çalışmada temel alındığına ilişkin bir belirleme yapmak – yukarıdaki somut örneklerin varlığına destek olacak biçimde- gereklidir. Burada önemli olan nokta, yeni müzeciliğin reddettiklerinin neler olduğu, olması gerektiğidir. Bugün ele alınacak birçok müzenin "yeni müzecilik" kapsamında birçok farklı uygulama ortaya koyduğu kesindir. Yukarıda sözü edilen olması gerekenlere ve gerçekleştirilenlere ilişkin uygulamaların içinden DOPSMM'ın hedefleyecekleri, daha önce de değinildiği üzere bellidir. Bu kapsamda, müzenin temel niteliği olan kamusal, kâr amacı gütmeyen, süreklilik esasına dayanan yapısı; toplama, koruma ve sergileme işlevleri ile eğitim ve iletişim odaklı işleyişi; demokratik, çoğulcu yaklaşımı ve estetik değerlerden ödün vermeden teknolojiyi verimli kullanma kaygısı temel nitelikler olarak değerlendirilmelidir. İlgili bölümlerde incelenen başarılı müze örneklerinin bütçe yapısından elde edilecek yönelimlerle de müzenin ayakta kalmak için bir ticarethaneye dönüşmesi engellenebilecektir.

3.4. Koleksiyon

Müze denilince ilk akla gelen kuşkusuz değerli nesnelerden oluşan bir koleksiyondur. Ancak günümüzde koleksiyonsuz bir müzenin olabilirliği üzerine çeşitli varsayımlar[1072] da öne sürülmektedir. DOPAMM için, daha önce de değinildiği gibi zaman içinde, müzenin amaç ve işlevlerine uygun biçimde oluşturulacak bir koleksiyon önerilmektedir. Böyle de olsa koleksiyonu oluşturacak nesne, belge ve kayıtların tür ve niteliklerine değinmekte yarar vardır.

Bir müzik müzesinin koleksiyonunu oluşturacak en önemli nesneler kuşkusuz çalgı ve çalgı ögeleridir. Konsept önerisi yapılan DOPAMM için de çalgılar birinci derecede önemli bulunmaktadır. Müzenin temel amaçları Antalya yerelinde müziği ele almak, araştırmak ve tanıtmak olduğuna göre, toplanacak çalgıların önemli kısmını yerel – geleneksel olanları oluşturmalıdır. Ülkenin birçok başka bölgesine göre, geleneksel müziğin pek çok somut ve soyut ögesi, hedef bölgede daha kolay elde edilebilecek durumdadır. Bu durum otantik çalgıların koleksiyona katılması için de bir avantaj oluşturur. Ayrıca SDÜ Müzik Araştırma Merkezi'nde

[1072] Levy, 2001: 47; Okan, 2015: 191.

görüldüğü gibi -bu kurumla da ilişki kurularak- geleneksel çalgıların yeniden üretilmesi konusu da deneyimlenebilmelidir. Müzenin yalnızca geleneksel müziği ele alan bir yapıda olmadığı, başlangıcından bugüne Antalya yerelinin müzik kültürünü konu edindiği düşünülürse, toplanacak çalgıların çeşitliliği de artacaktır. Yakın ve uzak geçmişte, bölgede kullanıldığı saptanabilen tüm çalgılar koleksiyon için temel hedefler arasında tutulmalıdır. Bir müzik müzesi olarak tüm çalgı ve müzikal ögeleri hedef almasına karşılık kurum için yerelde geçmişi olan çalgılar öncelikli tutulmalı ve bunlarla ilgili sürekli araştırma yapılmalıdır. Ayrıca uzmanlık oluşturulabilmesi için ve müzenin temel amaçlarının gereği olarak bu yerel ögeler özel sergilerle değerlendirilmelidir.

Antalya'nın bugünkü yapısı düşünüldüğünde, müzik kültürünün giderek çeşitlendiği görülebilir. Festivaller, konserler, sürekli müzik yapılan; oteller, eğlence ve kültür mekânları bu çeşitliliği sağlayan temel birimlerdir. Başka ülke ve bölgelerden gelen çok sayıdaki yerleşmecilere ev sahipliği yapan kentin bugünkü heterojenleşmiş etnik ve kültürel yapısı, müzikte de kendini göstermektedir. Müzelerin yalnızca geçmişin kaydını tutan değil, aynı zamanda toplumların devam eden yaşam biçimlerini gelecek kuşaklara aktarmakla yükümlü kurumlar olduğu[1073] düşünüldüğünde, bu durumun müzeye yansıyacağı da bir gerçektir.

Çalgı koleksiyonu dışında gereksinim duyulan yaşamsal bir koleksiyon da müzik kayıtlarıdır. Bölgeye ait, daha önce çeşitli kurumlarca yapılmış tüm kayıtlar toplanmalı, yeni araştırmalar sonucu bulunabilecek kayıtsız unsurların kaydının yapılarak koleksiyona aktarılması müzenin en temel hedefleri arasında olmalıdır. Tüm bu birikim de multimedya vb. olanaklarla kolayca ulaşılabilir kılınmalıdır.

Bir başka koleksiyon türü de, müziği üretenlerin değil tüketenlerin teknolojileri olmalıdır. Hızla gelişen teknoloji, bir insan ömrü boyunca bile, birçok müzik teknolojisini kullanım dışı bırakabilmekte ve onun ürettiği tarz, tavır ve alışkanlıkları yok edebilmektedir. Özellikle son yüzyılda, fonograftan cep telefonuna geçen süre içinde kullanılmış tüm teknolojik araçların, toplum kesimlerindeki yerlerini ve kullanılma biçimlerini anlatacak, zaman dizinsel bir anlayışla sergilenmesi sağlanmalıdır. Böylelikle belli bir zaman dilimi için de olsa müziğin toplumsal yapıdaki yerinin bir bölümüne vurgu yapılabilecektir.

Bunlarla birlikte müzikle ilgili her tür bilgi, belge, fotoğraf, yazı vs. müzenin koleksiyonu için gereksinim duyulanlar arasındadır. Yerel niteliktekiler başta olmak üzere toplanacak bu belge vb. oluşturulacak arşiv için ve yapılacak araştırmalar için büyük önem taşımaktadır. Toplanacak bu bilgi ve belgelerin seçimi de müzenin amaçlarına paralel gerçekleştirilmelidir. Bu

[1073] Atagök, 2001: 188.

bağlamda, yerel nitelikteki belgelere seçkinci bir yaklaşımla değil, toplumun tüm kesimlerinin yansıtılabilmesi[1074] ölçütüyle yaklaşmak gerekmektedir. Sıradan insanların müzikle ilişkisine, müzik kültürlerine tanıklık edebilecek bir belgenin en büyük değeri bu tanıklıktadır. Sıradan bir anı fotoğrafı, bir gazete haberi, özgün bir amatör kayıt, eski bir düğün kaydı, bir müzisyenin mezar taşı, unutulmuş bir orkestranın adı, hatta bir ramazan davulcusunun yalnızca lakabı bile, oluşturulduğu kültürel yapının bir doğal ürünü olması dolayısıyla, içinde pek çok bilgiyi barındırma potansiyeline sahiptir. Elde edilecek önemsiz gibi görünen bu küçük veriler, uzmanlarca bir araya getirildiğinde çok değerli bilgiler üretebilecektir.

Yeni koleksiyonlar oluşturmanın önemli bir bütçe gerektirdiği ortadır ancak bu konuya aşağıda değinilecektir[1075]. Bununla birlikte koleksiyon oluşturmaya karar verilirken yapılması gerekenlerin başında da, daha önce böyle bir koleksiyonun olup olmadığının araştırılmasıdır[1076]. Başka bir müzede oluşturulmuş benzer bir koleksiyon, yeni oluşumu gereksiz kılacağından, DOPAMM özelinde de böylesi bir araştırma yapılmış olup, Isparta[1077] ve Afyonkarahisar[1078] üniversitelerinde Antalya yöresine ilişkin birtakım çalgı ve belgelerin olduğu saptanmıştır. Ancak bunlar yalnızca geleneksel müzikle ilgili çalgılardan ve kayıtlardan oluşmakta olup, DOPAMM'ın hedeflediği koleksiyonun tamamıyla örtüşmemektedir. Ayrıca söz konusu kurumların temel hedefleri arasında Antalya yerelinin müzik kültürünü bütünüyle ele almak bulunmamaktadır. Bu bağlamda oluşturulacak koleksiyon son derece özgün ve işlevsel olacaktır.

Bir kent müzesi için yeni koleksiyon oluşumuyla ilgili Atagök beş temel ilke ortaya koymaktadır[1079]. DOPAMM'ın, müzik kültürünü toplumsal ilişkileri içinde ele alan, yenilikçi, çoğulcu yapısı düşünüldüğünde bu beş temel ilkenin göz önüne alınması önem kazanmaktadır. Yukarıda değinildiği üzere birinci ilke koleksiyon oluştururken toplumun güncel koşullarının dikkate alınmasıdır. İkinci ise koleksiyonun hangi zaman dilimini kapsayacağıdır. Bu bağlamda DOPAMM yerelde bütün zamanlar için saptanabilen somut ve soyut müzikal ögeyi koleksiyon hedefi içinde tutacaktır. Üçüncü olarak nesne ve bilgi-belgelerin elde edilebilirliğini değerlendirmektedir. Bu kapsamda toplayacak malzeme bulmanın en kolay olduğu yakın zamanı başlangıç noktası olarak ele almak gerekliliği önerilmektedir. Böylelikle uzun zaman ve uğraş gerektirecek eski malzemelerin toplanması zamana yayılmış olacak ve belgelenebilirliği henüz

[1074] B. Madran, 2001: 183.
[1075] bk. Bölüm 3.7.
[1076] Atagök, 2001: 185.
[1077] SDÜ-MKAUM
[1078] AKÜ-AMM
[1079] bk. Atagök, 2001: 188-189.

olanaklı olan kültürel unsurlar kolayca belgelenecek ve toplanabilecek malzemeler ivedilikle koleksiyona kazandırılabilecektir. Dördüncü sırada ise müze mekânı gelmektedir. Elbette önceden belirlenmiş bir mekân varsa bunun olanakları değerlendirilmelidir. Ancak bu mekân oluşturulacak koleksiyonun sınırlayıcısı konumuna gelmemelidir. Bir başka belirleyici olarak da ziyaretçiler gösterilmektedir. Koleksiyonun yukarıda değinilen seçilme ölçütleri ve bilimsel değerlendirmeler yanında ziyaretçinin ilgisini çekebilecek, müzeye ilgiyi artıracak özel malzemelerin toplanmasına da özen gösterilmelidir.

DOPAMM koleksiyonu için öncelikli yapılması gerekenlerden bir tanesi de çeşitli kamu kurumları ya da özel kuruluşlarda, koleksiyona katılabilecek malzemenin olup olmadığının araştırılmasıdır. İki aşamalı olan bu araştırmanın birinci adımı, malzemenin yeri, mülkiyeti, durumu ve niteliği gibi bilgilerin saptanması ve belgelenmesi olmalıdır. İkincisi de gerekli girişimlerde bulunarak bu malzemenin müzeye kazandırılmasının sağlanmasıdır. Ancak malzemenin edinilememesi durumunda bile elde edilecek malzemeyle ilgili bilgiler, daha sonraki girişimler için birer başlangıç noktası oluşturacakları gibi aynı zamanda önemli bir arşiv birikimi yaratacaktır. Bu ve diğer arşiv çalışmaları müzenin sanal ortamda var olabilmesinin temel koşulları arasındadır.

3.5. Müzenin Yeri ve Mekânı

Bir müze yeri belirlemek kuşkusuz müzenin türü, dahası bulunduğu kentin özellikleriyle ilgilidir. Müzeden beklenenin alınabilmesi için müzenin işlevlerini yerine getirebilecek en iyi yerin seçimi yeni müzecilikte artık üzerinde yeterince deneyim kazanılmış bir konudur. Ancak ülkemizde bu deneyimlerden yararlanmak, bütçe olanakları ve bürokrasi gelenekleri dolayısıyla çoğu zaman mümkün olamamaktadır. Yeni müzecilik anlayışı ile yola çıkma hedefindeki bir müze için kentin ulaşımı en kolay ve çeşitli açılardan çekim merkezi olan bir bölgesinde bulunması, hedeflerine ulaşabilmesi bakımından önemlidir. Böylelikle özel organizasyonlar ile müzeye getirilecek olan öğrenci vb. grupların dışındaki kitlelerin müzeye gelmeleri kolaylaşacaktır. Dünyanın birçok büyük kentinde[1080] olduğu gibi Antalya'da da kent sakinleri günümüzde kentin yalnızca belli bölgelerini; kendi sosyal çevreleri diyebileceğimiz iş ve özel yaşam alanlarını kullanmakta, zorunlu kalmadıkça diğer bölgelerini hiç tanımadan yaşamlarını

[1080] Antalya'yı 2018 yılı nüfusuyla Avrupa kentleri nüfus sıralamasına soktuğumuzda 11. sıraya yerleşmektedir. Münih, Milano, Prag, gibi önemli kentleri geride bırakan Antalya, Liverpool, Selanik, Kopenhag gibi önemli şehirleri de nüfusuyla üçe katlamaktadır.

sürdürmektedirler. Dolayısıyla hangi kentte olursa olsun, bir müzenin bulunduğu yer kitleler üzerinde özel bir çekim gücüne sahip değilse, müzeyi bulunduğu semtin ya da mahallenin doğal bir parçasıymışçasına genelden koparma tehlikesi ortaya koyar. Bunun yanında kimi Batı toplumlarında müzeler hem içerikleri hem de sahip oldukları tarihsel yapılarıyla bulundukları yere insanları çekebilecek konumdadırlar. Bu konumun bir başka sağlayıcısı da Batı toplumlarının kültürel alışkanlıklarıdır. Avrupalı toplumlardan farklı ekonomik, siyasal ve kültürel koşullara sahip olan Türkiye halkı için bu ölçütlerin geçerli olacağı söylenemez. Bu kapsamda Antalya'yı ele alacak olursak kentte Kaleiçi'ne ömrü boyunca birkaç kez girmiş, Lara sahillerini ancak uzaktan görmüş, Varsak bit pazarının varlığından habersiz, kimi mahallelerin adını hiç duymamış çeşitli kitlelerle karşılaşırız. Birbirinden çok farklı semtlerde oturan, farklı gelir ve eğitim düzeylerindeki bu kitlelerin yoğunlukta bulunduğu hangi bölge ele alınırsa alınsın, burada oluşturulacak bir müze diğer bölgelerin kitlelerine doğal yollardan kapalı kalacaktır. Bu da müzenin hedef ve işlevlerine daha en başından ket vuracak bir durum ortaya koymakla birlikte çözüm arayışlarını da başından tıkayacaktır. Bu anlamda BME'nin yer ve mekân deneyimi çarpıcı bir örnek olabilir[1081]. Ancak bu saptamalar bir kentsel bölgenin toplumsal ve kültürel kimliği üzerinde asla değişiklik yapılamayacağı anlamına da gelmez. Buna karşılık söz konusu değişikliğin tek sağlayıcısı da bir müze olamaz. Dolayısıyla bir kentsel bölgede oluşturulacak kimi olumlu değişiklikler[1082] bir yana müzenin hedeflerine ulaşabilmesinin de temel ölçütlerinden biri olan doğru yer seçimi konusunda karşımıza birden fazla seçenek çıkabilir.

Bu çerçevede turist güzergâhlarını, kentin tarihsel dokusunu, eğlence mekânlarını ve günlük yaya akışını da göz önüne alarak bir yer belirlemesi yapmak akla yakın seçeneklerdendir. Bu yaklaşımı Çevik'in konuya ilişkin birkaç tümcesiyle somutlamak yerinde olacaktır.

> "Müzeler eğitsel, sosyal, kültürel ve ekonomik açılardan yerel ve evrensel buluşma odaklarıdır. Turistlerin de asal uğraklarıdır. Ve tüm bu nedenlerle kentin organik ve ayrılmaz parçalarıdır. Kentle iç içedirler. Çünkü o kentin tarihsel ve kültürel hafıza galerileridirler. İçerdeki her obje dışarıda yaşayanlara ve geçmişlerine aittir. Kentten de halktan da ayrılamazlar.[1083]"

Antalya yereli düşünüldüğünde bu doğrultuda ilk akla gelen bölge Kaleiçi olsa da, bu alan kent sakinlerinin genelinin sıklıkla bulunmadığı, yerli halktan kimi yönleriyle kopuk bir alan olduğundan müzenin görülebilmesi, ulaşılabilmesi için çok doğru bir yer olarak

[1081] bk. Bölüm 1.3.2.3.
[1082] bk. Çevik, 2017: 21; Çevik, 2019b.
[1083] Çevik, 2019b.

görülmemektedir. Kaleiçi dışında diğer kentsel bölgeler ele alındığındaysa, kültürel ve ekonomik yapı, denize yakınlık gibi özellikler bir yana, yerleşim özellikleri, kentsel doku vb. açılardan birbirine benzeyen bölgelerle karşılaşılır. Bu durum da bir müze yeri için başka özellikler aramayı zorunlu kılar. Bu kapsamdaki arayış da bizi müzenin yalnız olmadığı, başka kurumlarla dayanışma kurabileceği, müze dışında başka unsurlarla çekim merkezi olabilen bir yere götürür ki bu bakımdan kentin en uygun yerinin de Dokuma Park olduğu düşünülmektedir. Kent tarihinin bir parçası ve önemli simgelerinden biri olan eski Dokuma Fabrikası'nın alanının Kepez Belediyesi tarafından ve Nevzat Çevik küratörlüğünde yeniden düzenlenmesiyle elde edilen Antalya Dokuma Park; Anadolu Oyuncak Müzesi, Kent Müzesi, Nostaljik Araç Müzesi, Bilim ve Teknoloji Merkezi, Zeytinyağı Müzesi, Dokuma Müzesi, Modern Sanatlar Galerisi gibi 12 müzenin yer aldığı bir müzeler adası olarak yeşil alanları, kafeleri, sanatsal ve kültürel etkinlikleri ve hızla yaşam bulan yeni projeleriyle, kentte önemli bir çekim merkezi olmuş, özellikle müzenin hedef kitlelerinin başında gelen kent halkıyla iyi ilişkiler geliştirmiştir. Böylesi bir yapı, sahip olacağı bir müzik müzesiyle hem kendisini geliştirecek hem de müzeyi yaşatacak bir potansiyele sahiptir. Dokuma Park'ın toplu ulaşım ağına bağlı oluşu ve park yeri gibi sorunlarının olmaması, daha da önemlisi kent merkezinde, yürüyerek ulaşılabilen bir konumda bulunması büyük bir müzecilik avantajı sunmaktadır.

Müzenin bulunacağı yerin önemi ortadadır ancak başarılı bir müze için gerekli olan bir başka yaşamsal unsur da mekândır. Müzelerin yer seçimlerinde olduğu gibi mekân belirlemelerinde de günümüzde yeterince deneyim elde edilmiştir. Buna göre bir müze için en uygun mekân, o müzenin kimliğine uygun tasarlanmış özel bir mekân olmalıdır[1084]. Mimari tasarım da *ne, kimin için, ne amaçla, ne ile* ve *nasıl* sorularının karşılıklarına göre yolunu belirlemelidir[1085]. Dolayısıyla bir müze mekânı oluşturmadan önce müzenin kurgusu yapılmalı[1086], amaç ve işlevleri açıkça ortaya konmalıdır[1087] ki ona en uygun mekân tasarımı yapılabilsin. Başka bir deyişle müzenin kurgusu ya da senaryosu, müzenin mesajlarını en iyi verebilecek biçimde oluşturulmalı ve bu tasarım, mekânsal tasarımı da biçimlendiren bir yapı ortaya koymalıdır. Kurgunun mekânı biçimlendirmediği bir durumda müze, mekânı ile uyum sağlayamayacak, nesnelerin sergilenmesinde, saklanmasında, korunmasında ciddi sorunlarla

[1084] Eldem, 2001: 124.
[1085] Eldem, 2001: 125.
[1086] Eldem, 2001: 124.
[1087] Tek örnekliği, özgünlüğü ile ayrı bir değer taşıyan, çeşitli çağdaş uygulamalar ortaya koyan Lykia Uygarlıkları Müzesi kuruluşunun daha ilk düşünsel adımlarında amaç ve işlevlerinin belirlenmesiyle konuya özel bir örnek oluşturur. bk. Çevik, 2017: 19.

karşılaşılacak, müzenin diğer işlevleri aksayacaktır. Kurgunun mekânı biçimlendirdiği bu yaklaşım Berlin ve Paris örneklerinde en somut biçimiyle görülebilir. Özellikle CMPP[1088] yalnızca mekânsal kurgusuyla değil, içinde bulunduğu kompleks ile müze yeri belirleme konusunda da alanında zirvede durmaktadır ki söz konusu özelliğiyle bu çalışmanın önerisini getirdiği yer seçimiyle de benzerlikler ortaya koymaktadır. Çeşitli kültürel, sanatsal alanların park, yiyecek-içecek işletmeleri gibi toplumsal alanlarla bütünleştirildiği ve böylece halkın birçok gereksinimini aynı anda karşılayabilen CMPP, her ne kadar çok büyük bütçeye sahip bir kompleks ise de ortaya koyduğu deneyimle bu çalışma içinde de özenle ele alınmıştır. Kent merkezlerinde küçük bir yapıya sahip olarak yaşamını sürdüren müzelerin değerlerine gölge düşürmeksizin, CMPP benzeri projelerin günümüz toplumsal yapısı içindeki başarılarından dersler çıkarmak önemlidir. Geniş alanlara yayılmış ve çeşitli olanaklar barındıran bir müzenin/müzeler adasının günümüzdeki gerekliliği ve işlevselliği yalnızca Türkiye için değil Antalya yerelinde de değerlendirilmesi gereken bir uygulamadır. Bu bakımdan sahip oldukları ve yeni projeleriyle Dokuma Park ayrı bir önem kazanır. Çevik'in son yıllarda hızla gerçekleşen müze projelerinin[1089] yanında konuya ilişkin değerlendirmeleri[1090], böylesi uygulamaların başarılarını göstermesi bakımından önemlidir.

Her şeye karşın müze için kurgulanmamış mekânların da müze olarak işlevlendirilmesinde oldukça başarılı örnekler görülmektedir. Bunun en temel örnekleri bir müze mekânı oluşturmanın yöntemlerinden biri olan, kültür varlığı konumundaki ya da işlevini yitirmiş bir yapının yeniden işlevlendirilmesiyle elde edilen müzelerdir. Bu yöntemin en önemli kazançlarından biri de bu yolla kültür varlığı olan yapının korunmasının da sağlanmasıdır. Ancak özellikle Türkiye'de eski bir yapının yeniden işlevlendirilmesi konusunda çok başarılı proje ve uygulamaların[1091] yanında sayısız başarısız örnek de vardır. Dahası ülkede müze oluşturulacağı zaman akla ilk böylesi yapıların gelmesine yönelik bir gelenek oluşmuştur[1092]. Tarihsel miras niteliği taşıyan bir yapının müze olarak değerlendirilmesi her ne kadar önemli ve etkili bir çözüm olsa da müzenin gereksinimleri ve niteliğine uygunluğunun araştırılması[1093] da o denli önemlidir.

[1088] bk. Bölüm 1.3.2.1.
[1089] Dokuma Park Anadolu Oyuncak Müzesi.
[1090] Çevik, sözü edilen yapının -olanaklar dâhilinde- Yeni Antalya Müzesi ve Antalya EXPO alanında oluşturulacak bir müze için ne denli yararlı olduğunu çeşitli düzlemlerde ifade etmektedir. bk. Çevik, 2019b.
[1091] Kültür varlıklarının müze olarak yeniden işlevlendirilmesine en güzel örnek, bu çalışmaya da danışmanlık yapan Prof. Dr. N. Çevik'in ve değerli ekibinin çalışmalarıyla kurulan Lykia Uygarlıkları Müzesidir. Müze, Demre'deki Antik Andriake Limanı'nda bulunan "*Granarium*" yapısının düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. bk. Çevik, 2017.
[1092] Eldem, 2001: 126.
[1093] E. Madran, 2001: 110.

Bu uygulamalarda koruma/kullanma ve yapı/işlev dengeleri[1094] öncelikli olarak ele alınmalıdır. Birçok uygulamada yapının özgünlüğü yeni işlev için bozulduğu gibi[1095], müze için de uygun bir mekân elde edilememiştir.

Ortaya konan bu değerlendirmelerden ve çağdaş ilkelerden yola çıkarak DOPAMM için bu çalışmada oluşturulmaya çalışılan kurguya uygun bir mekân tasarımının en doğru mekânı oluşturacağını söylemek gerekir. Elbette bu tasarım Dokuma Park'ın somut olanakları içinde gerçekleştirilecek bir tasarımdır. Kentteki konumu, büyüklüğü ve geçmişten gelen kimliğiyle bu özel, toplumsal alanın sahip olduğu potansiyel, böylesi bir tasarıma fazlasıyla olanak tanımaktadır. Nitekim Dokuma Fabrikası'nın misafirhanesinin salonu Müzik Müzesi için ayrılmıştır. Bu mekân sözü edilen ilkeler doğrultusunda amacına uygun bir tasarımla DOPAMM'a ev sahipliği yapacaktır. Ayrıca DOPAMM, Dokuma Park'ın kentte hedeflediği yeni konumuna ulaşması için de ayrı bir değer oluşturacaktır. Bunun yanında Park, DOPAMM'ın işlevlerini yerine getirmede; atölye çalışmalarında, eğitimlerinde, en önemlisi de konser, dinleti, festival, yarışma vb. etkinliklerinde bulunmaz bir alan olarak ortada durmaktadır. Bu yolla müzenin temel hedeflerine ulaşma bakımından çok büyük avantajlar elde edilmiş olacak, geniş toplum kesimleriyle iletişim kurularak önemli eğitim süreçleri ortaya konacaktır. Öte yandan müziğin insanlar üzerindeki büyüleyici etkisi, Müze'nin kendisi ve etkinlikleriyle Park'a ayrı bir çekicilik kazandıracaktır.

3.6. Müzenin İçeriği

3.6.1. Müzik Kültürü Belleği ve Araştırma Birimi

Yukarıda ele alınan müzik müzelerine bakıldığında iki temel birim üzerine kurgulandıkları görülebilir. Bunlardan birincisi müzenin vazgeçilmez unsuru olan koleksiyon ve sergiler ise ikincisi de müzeyi çağdaş bir enstitü konumuna getiren araştırma-uygulama birimleri ve arşivleridir. Araştırma birimi başta müzenin temasını oluşturan kent ve yakın çevresinin müzik kültürünü, tür ve köken ayırt etmeksizin kendisine konu edinecektir. Bunun içine geleneksel müzik tarihi ve yapısı, çalgılar ve evrimleri, uygulaması bitmiş/tarihte karışmış/artık kullanılmayan türler, kentin tarihsel süreç içinde popüler müzik yönelimleri, dış etkiler gibi birbirinden farklı dallar girebilecektir. Dolayısıyla konuya ilişkin var olan çalışmaların derlenmesi, konuyla ilgili kaynakların saptanarak edinilmesi, araştırma sonuçlarından yeni

[1094] E. Madran, 2001: 110.
[1095] E. Madran, 2001: 109.

kaynakların oluşturulması, sözlü tarih çalışmaları, halk ezgilerinin kayıt altına alınması, çalgıların doğru kullanımı ile ilgili tekniklerin belirlenerek yayımlanması, çalgıların seslerinin tanıtım amacına uygun bir biçimde kaydedilerek ziyaretçiye sunulması gibi başlıklar birimin temel görevleri arasında tutulmalıdır.

Müzede bulunacak etnik müzik çalgılarının gelişimleri, başka çalgılarla olan etkileşimleri araştırma birimi ve müze için özel bir yere sahip olmalıdır. Bu çalgılar üzerinde yapılacak denemeler, çalgılar ve müzikleri için yeni olanaklar doğurabilecektir. Bugün dünyanın popüler çalgılarına baktığımızda çoğunun son üç dört yüz yılda başka biçimlerden evrilerek oluştuğunu görürüz. Üstelik bu evrilmelerin çoğu da doğal yollardan değil kişisel ya da kurumsal denemeler sonucunda ortaya çıkmıştır. Santurdan piyanoya giden evrim beş yüz yıl kadar sürmüş olsa da bugün her on yılda neredeyse eski çalgıların yeni türevlerinden birini görebiliyoruz. Günümüzün bütün klasik müzik çalgılarının bir zamanlar halk müziği çalgısı olan atalarından türetildiği de bir gerçektir. Batı müziği formlarının çalınabildiği evrimleşmiş bağlama olan buzuki ve Anadolu ezgilerinin en içli olanlarının bile seslendirilebildiği perdesiz gitar konuya ilginç örnekler oluştururlar. Kendi halk müziği çalgı ve formalarını özgün halleriyle koruyup kayıt altına almayı başaran toplumlar artık bunların geliştirilmesiyle ilgilenmektedir. Özetle araştırma biriminin en özel konularından bir tanesi de çalgı ve formlar üzerindeki bu gelişime yönelik denemeler olmalıdır.

Bunun yanında araştırma birimi elde ettiği ve oluşturduğu bilgi ve belgelerle önemli bir müzik kültürü belleği niteliği taşıyacaktır. Müzelerin yalnızca geçmişin kaydını tutan değil, bugünü de biriktirerek geleceğe aktaran kurumlar olma görevinin[1096] gerçekleştirildiği yer olarak araştırma biriminin önemli bir görevi de güncel müzik kültürünün hafızasını oluşturmaktır. Bunun anlamı güncel müzik kültürünün bütün unsurlarının bilimsel yöntemlerle belgelenerek kayıt altına alınmasıdır. Günümüz teknolojisinin fazlasıyla olanak tanıyacağı bu çalışmalar kentin, müzik özelinde, genel toplumsal ve kültürel yapısına ışık tutacak çok önemli veriler oluşturulmasını sağlayacaktır. Bu verilere kentteki her tür müzikal etkinlik, eğilim ve değişim gibi, popülerliği sorgulanmadan müzisyenlerin kaydedilmesi gibi konular da dâhil edilmelidir. Bu ve benzeri çalışmalar, demografik yapının kültürel ve sanatsal açıdan değerlendirilebilmesini kolaylaştıracak istatistiksel veriler de ortaya çıkaracaktır.

Oluşturulacak bellek, içeriğindeki kitap, cd, süreli yayın, belge, fotoğraf ve kayıtlar gibi materyallerle aynı zamanda özel araştırmaların yapılabileceği bir kütüphane işlevi de görecektir.

[1096] Atagök, 2001: 188.

Böylelikle arşiv ve belgeleme konusunda var olan büyük boşluk belli oranda ve alanda doldurulmaya çalışılacaktır ki bu da müzenin en temel var oluş kaygılarındandır.

3.6.2. Antalya Müzik Kültürü Süreli Yayını

Müzenin bir süreli yayınının olması, yapılan araştırmaların ve edinilen birikimin yaygınlaştırılabilmesi bakımından önemli bir gereklilik olarak görülmektedir. Dört ya da altı aylık zaman dilimlerinde yayımlanması önerilen bu yayının içeriği iki temel başlıkta ele alınabilir. Birincisi müzenin araştırma sonuçlarından seçilecek veriler ve müze ile ilgili haberlerdir. İkincisi ise kentin müzik yaşamı ile ilgili incelemeler, araştırmalar ve haberler olacaktır. Böylelikle bir süreli yayın aracılığı ile kentin müzikal yaşamı bir ölçüde de olsa kayıt altına alınmış olacak ve müzelerin yalnızca geçmişi değil günü de biriktiren işlevine[1097] katkı sağlanacaktır. Müzenin sürekliliği içinde yerini alacak olan bu yayın kentin müzik kültürüne ilişkin önemli bir arşiv niteliği taşıyacaktır. Aşağıda atölyelerin işleyişiyle ilgili önerilecek olan müzenin organizatörlük rolü bu yayın için de geçerli bir model olabilir. Müzenin yönlendirmesinde ve danışmanlığında, müze personelinin dışındaki kişilerden oluşturulabilecek yayın kadrosu, müzik kurumlarından alınacak destekler ve bağımsız kişilerin kuruma bu kapsamda dâhil edilmeleri, hem müzenin toplumsal ilişkilerini geliştirecek hem de yayının sürekliliğini sağlayacaktır.

3.6.3. Sergiler

3.6.3.1. Sergileme ile İlgili Öneriler

Müzenin dili ya da en güçlü iletişim aracı olarak özetlenebilecek *sergi*ler ve bu sergilerin eylemselliğini ifade eden *sergileme,* kuşkusuz müzeciliğin tarihinde izlenebilecek ve onunla daha iyi açıklanabilecek bir olgudur. Bu haliyle ve günümüzün felsefi, siyasi, ekonomik yaklaşımları ile teknolojik gelişmelerinden edindiği yeni biçimleriyle sergileme başlı başına bir çalışma konusudur. Burada sergilemenin tarihsel gelişimini, sınıflandırmasını ve işlevlerini ele almak bu çalışmanın amacını fazlasıyla aşacaktır. Ancak teknolojinin uygulamalara sunduğu olanakların konsept önerisi yapılan müze sergileriyle ilişkilendirilmesine ve bu sergilerin kurumun temasına yönelik niteliklerine, bu çalışmada getirilen öneriler doğrultusunda değinme gerekliliği duyulmuştur.

[1097] Atagök, 2001: 188.

Zaman içinde sergileme yöntemlerinin değişimini etkileyen, giderek de belirleyen birtakım unsurlar bulunmaktadır. Bunlardan ilki sergilenecek nesnenin kendisidir. Bir nesnenin sergide nasıl duracağı, hangi yardımcı materyallerle destekleneceği, nasıl bir iklimlendirme gerektireceği, nasıl aydınlatılacağı tümüyle o nesnenin özellikleriyle ilgilidir. Buna karşılık mekân, bu sergilerin gerçekleştirilebilmesine olanak tanıyan en önemli belirleyicidir. Bu iki unsurun ilişkisinde sergi, "bir yandan nesnenin anlattığının okunurluğunu ve etkisini artırmak, öte yandan nesnenin buradaki çekiciliğini, onu mekândan soyutlayarak vurgulamak zorundadır[1098]." Üçüncü unsur olarak da teknoloji gösterilmelidir. Günümüzde teknolojinin özellikle etkileşimli sergilerin ve sanal sergilerin oluşturulabilmesinin tek koşulu olduğunu açıklamak gereksizdir. Sergileme yöntemlerini etkileyen bir başka unsur da serginin amacıdır. Bu, koleksiyonun belirlenmesi, elenmesi, nesne ya da kavramların; öne çıkarılması, belli özellikleriyle vurgulanması, bütünsel bir tema içine yerleştirilmesi gibi konularla ilgilidir. Buradan bakıldığında, nesne, mekân, teknoloji ve amaç sergileri belirleyen temel unsurlar olarak karşımızda belirir. Ancak yeni müzecilik kapsamında, sergileme yöntemlerini tümüyle değiştiren bir başka unsur vardır ki o da ziyaretçidir[1099]. Artık yukarıda sayılan dört temel etkenin yanında, belki hepsinden daha belirleyici olan, ziyaretçinin araştırılmasıyla[1100] elde edilen, ona ulaşmayı, onunla iletişim kurmayı, onu odak alarak gerçekleştirmeye çalışan düşüncedir. Dolayısıyla bir müzede uygulanacak sergilemenin niteliğini, bu beş öncelikli unsurun belirleyeceğini söylemek ve bu unsurları da müzenin kimliğiyle ilişkilendirmek yanlış olmasa gerektir. Başka bir deyişle, müzenin kimliği bu beş unsuru belirleyen konumuyla sergilemenin niteliğini de belirleyen en temel unsurdur. Öte yandan bu kimlikte kendisini belirleyen unsurların etkisiyle bir yerellik kavramı belirir ki bu da müzenin toplumsal sahiplenilişi bakımından gereklidir[1101]. Sözü edilen yerellik müzeyi eksik kılacak bir olgu olmayıp, izleyiciye/ziyaretçiye aitlik duygusu kazandıran bir özelliktir. Sunduğu kültürel - sanatsal geçmiş, nesneler ve kavramlar ziyaretçi için görülebilir, anlaşılabilir, benimsenebilir biçimler[1102] içermelidir ki bu da doğru sergileme yöntemleriyle sağlanabilir. Böylesi bir sergilemenin başarısı Nalçaoğlu'nun "müzeler aslında içinde sergilenen

[1098] Eldem, 2001: 125.
[1099] Atagök, 2013: 169.
[1100] Çevik'in Lykia Uygarlıkları Müzesinde tüm ziyaretçilerin birer engelli gibi ele alınarak ayrı ayrı düzenlemeleri gereksiz kılan uygulaması konuyla ilgili çarpıcı bir örnektir. bk. Çevik, 2017: 22.
[1101] bk. Nalçaoğlu, 2003.
[1102] Nalçaoğlu bu kavramları "demistifikasyon" olarak terimleştirir. bk. Nalçaoğlu, 2003.

nesneler ve bu nesnelerin anlattıkları öyküler için olduğu kadar, sergileme ediniminin kendisi, sergilemenin büyüsü için de ziyaret edilirler[1103]" tümcesiyle açıkça ifade edilebilir.

Bu bakış açısı bir müzik müzesinde sergilenecek nesne ve kavramlar üzerine tarihsel, işlevsel, üretimsel ve tüketimsel yaklaşımlar geliştirme gerekliliği doğurur. Bu yaklaşımlar nesne ve kavramların daha iyi anlatılabilmesinin yanında, onların izleyici/ziyaretçi gözünde bir yere ait olduklarına ilişkin ipuçları verir, dahası müzenin içinde bulunduğu toplum tarafından daha çok benimsenmesini sağlar. Bir kabak kemanenin, herhangi bir sergide, köklerine ilişkin bilgilerin verilmesi, tarihsel gelişiminin aktarılması beklenen ve örnekleri görülen uygulamalar arasındadır[1104]. Ancak bunların yanında onun üretimini sağlayan fiziksel, toplumsal koşulların da ele alınması gerekir. Bunun için ekonomik yapı, coğrafi olanaklar ve toplumun kültürel özellikleri temel belirleyicilerdir. Bir kabak kemanenin Doğu Anadolu'da değil de Batı Anadolu'da üretilerek yaygınlaşmasının kuşkusuz çok değişik nedenleri vardır. Bu coğrafi, fiziksel, toplumsal ve kültürel özellikler, nesnenin anlatılmasında temel ölçütler ve ilişkiler olarak önceliklendirilmelidirler.

Kültürün hemen her ögesinde olduğu gibi halk müziğinde de araçları ortaya çıkaran etkenler onu üretenlerin en genel anlamda kültürel özellikleridir ve bu araçlarla üretilen müzik kültürü de o araçların olanaklarıyla biçimlenir. Başka bir deyişle kültürün üretenleri ve kullananları arasında karşılıklı bir etkileme – belirleme döngüsü yaşanır. Bu kapsamda, başka kültürel unsurlar gibi müzik kültürüne ilişkin her tür değeri de bu döngü içinde ele almak gerekir. Daha açık ifade etmek gerekirse, bir sergide gördüğü, artık kullanılmayan ve kendi bilişsel ve kültürel dünyasında yeri olmayan bir nesneyi algılamadan geçecek bir ziyaretçiye, o nesnenin kendi kültürel sınırları içinde kalacak üretim gerekçelerini, işlevlerini ve sonuçlarını aktararak, algılamadan geçeceği nesne ya da kavramla ilişkili bir bağ kurması ve onu anlamlandırarak, kendi dünyasında bir yere oturtabilmesi sağlanır. Bunu en iyi gösteren ilişki belki de tüketim ilişkisidir. Müzik hemen her toplumda ve zaman diliminde benzer işlevler için kullanıldığına/tüketildiğine göre, tüketim amacına göre kişide oluşturduğu coşku, sevinç, hüzün, acı gibi duygu durumları ele alınarak, ziyaretçinin kendi zaman diliminde yaşadığı benzer duygu durumlarıyla koşutluklar oluşturularak, artık gündelik yaşamda yeri kalmamış müzik kültürüne ilişkin ögeler, anlamlı kılınabilir, kişi ve toplum üzerindeki yerlerine oturtulabilir. Böylelikle

[1103] Nalçaoğlu, 2003: 46.

[1104] Kabak kemane örnek bir yerel çalgı, Müzenin hedef çalgılarından biri olarak ele alınmış, bununla ilgili sergi açıklamaları örnekleri herhangi bir müzede (İsfahan'dakiler başka tür kemanelerdir)bulunmamakta olup, metindeki yargı benzer başka etnik çalgılar üzerinde yapılan uygulamalardan çıkarımlanmıştır.

konuşulanın duyulamadığı, ritimden başka hiçbir şeyin seçilemediği, melodik yapısından dahi söz edilemeyecek yalnız gürültü amaçlı üretilmişliği akla getiren seslerin çalındığı bir ortamı seven kişilere, çoğu zaman detone, çatlak ve yüksek sesiyle bir sipsinin ne işe yaradığı daha kolay anlatılabilecektir. Yine aynı yolla, bir arabesk şarkıyla karamsarlaşan, naif bir popüler şarkıyla hüzünlenen, bir Amerikan ya da Uzak Doğu tekno-müzik parçasıyla hoplayıp zıplayan kişilere, benzer işlevleri ve tüketim gerekçeleri açıklanan bambaşka türler olan teke zortlaması, zeybek, gurbet, uzun hava gibi formların nasıl benzer duygu durumlarıyla kullanıldığı açıklanabilir.

Burada dikkat çekecek başka bir konu da ister halk müziği olsun, ister kent kültürüne girip çıkan popüler ya da yabancı formlar olsun, müzik türlerinin toplum kesimleriyle olan ilişkisinin doğru ve yeterli yansıtılmasıdır. Yansıtılacak bu ilişki hem üretim gerekçeleri ve koşulları hem de tüketim alışkanlıklarını içermelidir. Anadolu'nun genelinde olduğu gibi halk müziğinde, toplumun genel yapısının bir parçası olmuş ağıt, oyun havası, isyan türküleri vb. formları doğal toplumsal yapılarıyla, etnografik özellikleriyle anlatmak, başka deneyimlerden yola çıkılarak geliştirilebilecek bir tutumdur. Ancak kent kültürü içinde, tüketimi saptanan türlerin, toplumsal katmanlarca benimsenme derece ve biçimleri de aynı dikkatle ele alınmalıdır. Bu da ister istemez kent merkezinde artık bulunmayan ya da zamanla eriyerek kaybolmuş başka etnik topluluklardan göçmenlere, meslek gruplarından toplumsal sınıflara kadar birçok farklı yapının ele alınarak müzik kültürüyle ilişkilendirilmelerini gerektirecektir.

Böylesi bir bakış açısı, başlangıçta, istenilenin sergileri olanaksız kılacak bir zorluk barındırdığını düşündürebilir. Ancak teknoloji bu yolda gereksinimlerin karşılanması bakımından temel başvuru aracı olmalıdır. Sergilemedeki tüm başarısızlıklar zamanla aşılabilir olmakla birlikte, yukarıda vurgusu yapılan sergileme yaklaşımları, başlangıç aşamasında sanal ortamda kolaylıkla denenebilecektir. Somut bir sergide anlatılması zor olan birçok tarihsel olayı, toplum kesimini, üretim ve tüketim ilişkilerini sanal ortamda anlatmak kolaylıkla mümkün olacaktır.

Günümüzün sergileme uygulamalında teknolojinin kullanımı, sorunların çözümü ve etkili bir anlatım yaratılabilmesi bakımından bütün müze türleri için vazgeçilmez bir gerekliliktir. Yerleştirme, aydınlatma, iklimlendirme, anlatım olanakları, etkileşimli sergiler, multimedya uygulamaları, yeni materyal oluşturma vb. konularda teknolojik gelişmeler müzelere yeri doldurulamaz olanaklar sunarlar. Ancak bir müzik müzesi için teknoloji tüm bu olanaklardan daha fazlasını ortaya koyar. Müzik zaman içinde aktarılabilir olmasını ve yaygınlığını, tüketim olanaklarını bu gelişmelere borçludur. Dolayısıyla bir müzik müzesinde, ziyaretçiye ulaşmanın

en kısa yolu müzik kayıtlarının, sergi küratörlüğünün gerektirdikleri doğrultusunda sunulmasıdır. Bu çalışmada ele alınan ve alınmayan birçok müzik müzesinde sesli rehber cihazları aracılığıyla, seçimli dinleme kabinlerinde, müzede sergilenen çalgıların doğru ses kayıtlarının ya da müzik parçalarının ziyaretçiye kolaylıkla ulaşması sağlanmaktadır. Salondaki ziyaretçi, nesne ya da kavrama ilişkin kodu cihaza girerek, istediği kaydı kolaylıkla dinleyebilmektedir. Bu da sergi malzemesiyle ilişki kurması bakımından çok değerli sonuçlar ortaya koymaktadır. Teknoloji yalnızca ses kayıtlarının dinlenebilmesi için değil, müzik gibi soyut bir alanın, etkili ve verimli anlatılabilmesi için de son derece özel olanaklar oluşturacaktır. Müzik kültürüne ilişkin yapılacak canlandırmaların filmleri anında izlenebilecek, konuya dolaylı etki yapan başka kültürel, tarihsel, siyasal unsurlar bu yolla kısa zamanda anlamlı bir ilişki içinde ifade edilebilecektir. Çubukbeli türküsünün, Çubukbeli'nin yüzyıllardır yarattığı ulaşım güçlükleriyle birlikte anlatılabilmesi, klarnetin Büyük Mübadele ile gelen Rumelili göçmenlerle yaygınlaşma öyküsü, darbukanın hamam eğlenceleri canlandırması içinde verilebilmesi bu olanaklara küçük örnekler oluştururlar.

Sergilemenin tümüyle ziyaretçiye göre düzenlenmesi, iletilerin ziyaretçi profillerinin kültür düzeyleri ölçüt alınarak gerçekleştirilmesi, ortaya koyduğu yeni üslup ve yöntemlerle birtakım düzeysizlikler de yaratabilecek, sergiyi niteliksizleştirebilecek bir olgudur. Bu durum, postmodern ya da yeni müzecilik denemelerinde müzenin genelinde de sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Aşağıda daha ayrıntılı değinileceği üzere, özellikle finansal sorunları giderebilmek için müzelerin saygınlıklarından ödün vererek, bir ticari kuruluşa doğru evrildikleri, toplumsal ilişkilerinin geliştirebilmek için popülist tutumlar geliştirdikleri gözlenmektedir. Sergi uygulamaları için de önemli bir tehlike olan bu durum üzerine dikkatle eğilerek, iletişim sağlama amacıyla yola çıkıp, müzenin temel değerlerinden ve işlevlerinden ödün verilen bir noktaya savrulunmamalıdır. Sergileri özellikle görsel ve yazılı açıklama kısımlarıyla katmanlaştırmak, çeşitli biçimlerde boyutlandırmak konuya belli ölçülerde çözümler getirebilir. Daha açıklayıcı olmak gerekirse, her türden ziyaretçinin kendine göre bir şey görebileceği bir sergi tasarımı, kendi inisiyatifi ile ulaşabileceği alanlar yaratmak mümkündür. Çocuklara yönelik büyük karakterli, renkli özet açıklamalar öne çıkarılırken ya da sıradan bir ziyaretçinin ilk bakışta görebileceği biçimde net bilgilerin öne çıktığı düzenlemeler uygulanırken, konuyla ilgili kişilerin kendi seçimleriyle serginin derinine inebilmesini sağlayacak alternatifli uygulamalar üzerinde çalışılmalıdır. Böylelikle sıradan ya da tesadüfen müzeye gelen ziyaretçi ile ilk ilişki kurulmuş olacak, bunun dışında kalan çeşitli bilinç düzeylerindeki kitle de popülist yaklaşımlarla müzeden

soğutulmayacaktır. Bir müzenin toplum kesimlerinin tümünü hedef alması gerekliliği daha önce vurgulanmış olup, bunun ödün verilmemesi gereken nitelikler arasında olduğu belirtilmiştir.

Ziyaretçi ile ilgili dikkat çekilmesi gereken bir başka nokta da müzede kullanılan teknolojik uygulamaların onlar tarafından kullanılabilir olmasıdır. Günümüzde hızla gelişen teknoloji, onu takip etme noktasında bir anlık duraksama içinde bulunan bireyleri ansızın gerisinde bırakabilecek bir yapıya sahip olmuştur. Bu nedenle birçok müzede, özellikle müze teknolojilerini kullanmaya yardımcı olan –elbette sergi anlatımları için de- rehberler görevlendirilmektedir. Pahalı bir uygulama olan bu yöntem belli gruplar için, planlanarak, belli sürelerde uygulanabilir. Ancak başarılı bir sergileme, müzeye ilk kez gelen birinin kendi kendine de yolunu bulabileceği, kolay anlaşılabilir yönlendirmeler içermelidir. Bu kapsamda ziyaretçilerin gerek çalgı deneyimleriyle gerekse karaoke tekniğiyle kendi kayıtlarını oluşturabilmeleri, ortaya çıkan kayıtları kendi e-posta adreslerine gönderebilmeleri ve müze web sitesinden –istenirse- bu kayıtların yayımlanması etkili/önemli uygulamalar olacaktır. Böylece ziyaretçi yerini alması beklenen ve modern bir kavram olan *müze kullanıcısı* da bu yüksek paydaşlıkla hayata geçirilmiş olacaktır.

Müze içi kalıcı sergi uygulamalarında belli aralıklarla değişiklikler, farklı küratöryal denemeler, sergilemeye bir canlılık, dinamiklik getirecektir. Elbette bu uygulamalar mekânın olanaklarıyla sınırlıdırlar. Ancak yeni edinilen koleksiyon malzemeleri, yeni bulgular doğrultusunda oluşturulacak malzemeler ve teknolojik gelişmeler, kalıcı sergilerin temel değerlerinden ödün vermeden birtakım değişiklikler yapılmasına neden olabilecektir ve bu değişiklikler özellikle müzenin sürekli ziyaretçileri için müzeyi daha çekici kılacaktır.

Müze için sergileme önerilerinden biri de müze dışında gerçekleştirilecek, üretilmiş görsel ve yazılı malzemelerden oluşan uzun süreli ya da kalıcı sergilerdir. Bu sergiler kentin müzik kültürü ile doğrudan ilişkili konular üzerine düzenlenmiş ve her tür yaratıcı yöntemi kullanan sergiler olarak kurgulanmaktadır. Kentin çeşitli alanları; parklar, yürüyüş yolları, otobüs durakları, kamu kurumları bu sergilere mekân olarak seçilebilir. Bunlar arasında şehir içi halk otobüslerinin dijital ekran uygulamalarının geliştirilerek kullanılması özel bir yer tutmalıdır. Her gün yüzlerce yolcu taşıyan bu otobüslerdeki ekranlar aracılığıyla, kısa süreli yayınlarla bir sanal müze kesiti kişiler ulaştırılabilir, bu yolla hiç değilse müzenin tanıtımı yapılabilir. Bunlara ek olarak alışılagelmiş müze broşürlerinin geliştirilerek bir rehbere dönüştürülmesi ve basılan bu rehberlerin de birer sergi kapsamında değerlendirilerek, sergileme ilkeleriyle düzenlenmesi

vurgulanması gereken başka bir uygulamadır. Bu yolla müzenin sanal ortamla birlikte kendi mekânının dışına çıkabilmesine katkı sunulacaktır.

3.6.3.2. Müzik Tarihi Sergisi

Müziğin, müzik yazısı ile kaydedilme çabaları Antik dönemde başlayan ancak Rönesans sonrasına değin sağlıklı bir yazı sistemi oluşturulamaması[1105] nedeniyle başarılı olamayan bir olgudur. Ses kayıtları ise çok daha yeni bir teknolojidir. Dolayısıyla müzik tarihi denildiğinde, resim, heykel, edebiyat gibi alanlardaki çok eski örnekleri bulmak ve bunları genel ya da bir bölgeye özgü gelişim evreleri içinde anlatmak olanak dâhilinde değildir. Ancak müzikolojinin de konu edindiği çalgılar, müzikle ilgili plastik eserler, yazılar ve sözlü geleneklere ilişkin önemli ve ilgi çekici bazı veriler bu serginin konusunu oluşturacaktır. Başlı başına bir müze konusu olan müzik tarihini, baştan sona ayrıntılarıyla ele almak serginin temel amacı değildir. Genel müzik tarihi ile ilgili merak ve ilgi uyandırmak, bu tarih içinde yereli konumlandırmak ve yerel müzik tarihine dikkat çekmek serginin esas hedefidir. Bu çerçevede yukarıda kısaca değinilen sergileme yöntemlerinin uygulanacağı sergide yer verilmesi düşünülen konu başlıkları aşağıda sıralanacaktır. Serginin amacına ulaşması için sıklıkla bilgisayar teknolojilerine gereksinim duyulacak, resimli panolar tamamlayıcı unsurlar olarak kullanılacaktır. Her bir konu resimli ve yazılı panolar ile anlatılacak, sergi sonunda da multimedya olanaklarıyla anlatım güçlendirilecektir. İlerleyen aşamalarda özellikle üretilecek çalgı kopyaları değerli sergi materyalleri olacaktır.

Tarih Öncesinde Müzik: 1. bölümde anlatılanların ışığında tarih öncesi dönemlerdeki müzik kültürü, başta çalgılarıyla ve müziğin toplumsal işlevleriyle burada anlatılmaya çalışılacaktır. Anlatım için Antalya yereline ilişkin veri aranmakla birlikte bu veriler serginin varlık nedeni sayılmayacak, dünya genelindeki veriler de kullanılacaktır. Özellikle kemik üflemeliler ve vurmalılar bu temanın temel materyallerini oluşturacak, müziğin tarih öncesi insandaki yeri anlatılmaya çalışılacaktır.

Antik Çağda Müzik: Antalya'nın sahip olduğu Antik dönem kültürel mirasının değeri ve eşsizliği üzerine söz söylemeye gerek yoktur. Ancak bir müzik müzesinde de olsa bu mirasın vurgulanmasını önermek gerekli görülmektedir. Günümüz Batı uygarlığının ve klasik müziğinin köklendiği bu kültürel miras bu vurguyu fazlasıyla hak etmektedir. Bu çerçevede mekânın

[1105] Mimaroğlu, 2006: 20.

elverdiği ölçülerde –ki 50 x 70 cm'lik panolar bile değerlendirilebilir- Antik müzik kültürü ile ilgili bazı başlıklar aşağıdaki gibidir:

Apollon: Klasik mitolojinin en önemli figürlerinden bir olan Tanrı Apollon müzikle ilişkisi bakımından ve tarih öncesi Anadolu topluluklarının kültürel izlerini Antik döneme taşıyan bir kavram olarak ele alınması gereken öncelikli konulardandır. Geleceği bilen ışığın tanrısı Apollon aynı zamanda müziğin, şiirin ve güzel sanatların da tanrısıdır[1106]. Doğumu ile ilgili ileri sürülen birçok söylence arasında ikiz kardeşi Artemis ile birlikte anneleri Leto tarafından Lykia'da bulunan Letoon'da dünyaya getirildiği bilgisi de vardır[1107]. Bu da onu yalnızca müziğin mitolojideki tanrısal yansıması olarak değil aynı zamanda Antalya yereliyle ilişkisi içinde müzeye sokar. Sergide Apollon ile ilgili kısa bir bilgilendirme yapılması yeterli olup, Apollon'un müzik ve Lykia ile olan ilişkisi vurgulanmalıdır. Bu vurgular lyra çalan Apollon heykelleri ve bölgedeki Apollon tapınakları ile güçlü bir biçimde yapılabilir. Side Apollon Tapınağı, Apollonia kentinin ismi, Apollon Patroos lakabı, Sura bilicilik merkezi bölgedeki Apollon kültünü ortaya koyan yalnızca birkaç örnektir.

Apollon'un müzikle ilişkisi çağdaş müzecilik yöntemleriyle çarpıcı biçimlerde işlenebilir. Bunun en güzel örneklerden biri, ışığın tanrısının girdiği bir müzik yarışmasının canlandırması olabilir. Apollon lyrasını Marsyas ise kavalını çalarak birbirlerine meydan okumuşlar, bu mitolojik öyküye tarihsel bir kişilik olan Kral Midas hakemlik etmiştir[1108]. Böylesi bir öykü yalnızca bir canlandırma olarak değil müze dramalarında da kullanılabilecek bir konu olarak ele alınmalıdır.

Mousalar: Mitolojide güzel sanatların esin periler olan bu tanrısal varlıklar[1109], başta müzik ile ilişkileri içerisinde müzede yer alması önerilen konular arasındadır.

Tiyatrolar: Bugün dünyanın en iyi korunmuş Antik tiyatrolarına Antalya'dakiler öncülük ederler. Hâlâ kullanılabilecek durumda olan bu tiyatrolar, Antik dönemlerde müziğin birçok yönüyle bulunduğu[1110] çok özel yapılardır. Modern tiyatronun mimarlık ve içerik bakımından köklendiği bu yapılar, bu sergide müzik tarihindeki öne çıkan yeriyle mutlaka bulunmalıdır. Bugün orkestra, koro gibi pek çok terimin kaynağı olan bu yapıların Antalya'daki örnekleri, yerel müzik tarihi açısından son derece önemlidir.

[1106] Çevik, 2015a: 76.
[1107] Çevik, 2015a: 76.
[1108] Erhat, 1989: 218.
[1109] Erhat, 1989: 227.
[1110] Nutku, 1985: 32 -35.

Odeonlar: Küçük bir tiyatroya benzetildikleri için genellikle tiyatrolarla karıştırılan odeon yapıları Antik Çağ'da tiyatrolardan ayrı işlevlere sahiptirler. Antik Çağ kültürünün ortaya çıkardığı bu küçük ama seçkin yapılar müziğin başat olduğu bir dizi etkinliğe ev sahipliği yapmıştır. Genellikle kapalı bir mekân olan odeonların en güzel örneklerini de Antalya'nın Antik kentlerinde görmek olanaklıdır.

Symposion: Antik Çağ'ın en önemli eğlenme ve sosyalleşme araçlarından biri olan *symposion*lar, politikadan aşka her türden sohbetin yapıldığı, birlikte yeme içme[1111] anlamındaki şarkılı, şiirli toplantılardır. Her ne kadar en belirgin şekli Atina kültürü ile özdeşleştirilse[1112] de Antik Çağ'ın vazgeçilmez eğlencelerinden biri olarak hemen her yerde uygulandığı bilinmektedir. Elit bir eğlence olan *symposion*lar, aoulos, lyra gibi çalgıların kullanıldığı ve bolca şarkının söylendiği[1113], izleri günümüze değin süren toplantılardır.

Yarışmalar: Antik müzik yarışmaları, 1. Bölümde değinildiği üzere, dönemin toplumsal yaşamında önemli bir yer tutar[1114]. Bunlar yanında birçok başka spor yarışmalarında müziğin kullanıldığı da ilgili bölümde belirtilmişti. Bu yarışmaların sergi içinde yer alması müziğin toplumsal işlevlerini ve toplumdaki yerini göstermesi bakımından yerinde olacağı düşünülmektedir.

Antik Filozoflar: Müzik tarihinin ve müzik biliminin gelişimini göstermesi bakımından bazı filozofların müzikle ilgili düşünce ve deneylerinin kısa açıklamalı görsellerle sergide yer alması eğitici ve ilgi çekici olsa gerektir. Ayrıca Lykia Uygarlıkları Müzesindeki ziyaretçilerle konuşan Aya Nikolaos uygulamasının[1115] farklı uyarlamaları bu sergi için de son derece ilgi çekici ve etkileyici bir yöntem olacaktır.

Thales (M.Ö. 624- 546), "gerilmiş olan bir telin titreşim sayısının ölçülmesi, tel uzunluğunun bölünmesi halinde seslerin değişikliği olgusunun matematiksel ifadeyle belirlenmesi ve bu yoldan aralıkların saptanması[1116]" konusuna çalışırken müzede yerini almalıdır. Pythagoras (M.Ö. 570-495) da "sayı kuramlarını müziğe uygulayarak ses aralıkları ölçülerindeki orantıları belirlerken[1117]"… Aristoteles ve Platon ise müziğin anlamı, niteliği,

[1111] Çoraklı, 2014: 9.
[1112] Çoraklı, 2014: 9.
[1113] Kınacı, 2012: 15.
[1114] Kınacı, 2012: 13; Nutku, 1985: 32.
[1115] Çevik, 2017: 22.
[1116] Say, 1997: 50.
[1117] Mimaroğlu, 2006: 187.

toplumdaki ve eğitim sistemindeki yeri ve erdemleri üzerine söylevlerini doğrudan ziyaretçiye yöneltebilmelidir.

İleri aşamalarda, yapılacak olan araştırma sonuçlarına göre Antik dönemde bölgede kullanıldığı saptanan çalgıların kopyalarının yapılmasına yönelik denemeler müze atölyelerinin amaçları arasında tutulmuştur. Ortaya çıkarılacak bu kopya çalgılar doğru bir sunumla ve ziyaretçinin deneyimlemesine açık bulunuşlarıyla bu sergiye ve müzeye büyük değer katacaktır. Böylesi bir uygulamanın henüz gerçekleştirilmediği düşünülürse bu değer daha iyi anlaşılacaktır. Ayrıca dünyanın pek az yerinde böyle deneyler sonucu ortaya çıkacak çalgıların bulunduğu coğrafyaya aidiyetlerinin sağlanabileceği de unutulmamalıdır. Bu kapsamda Antik çalgıların bu bölümde en azından açıklamalı çizimleriyle yer almasının gerekliliği vurgulanmalıdır.

Notalama: Notaların müziğin evrensel yazım dili olarak gelişiminin ve bugünkü haline nasıl geldiğinin anlatılması serginin hedefleri arasındadır. Hemen herkesin ilkokul sıralarında karşılaştığı notalar, insanın yarattığı sessel estetik değerleri kayıt altına alma çabaları sonucu çok uzun bir zamanda oluşturulmuş işaretlerdir. Bunun için Tunç Çağı'ndan başlayarak çok değişik denemeler yapılmıştır. Mezopotamya'da çivi yazısıyla yapılan denemeler ve Antik Çağ'daki Neuma[1118] adı verilen seslerin yalnızca iniş ve çıkışlarını gösteren, yükseklik ve aralıklarını belirtmeyen[1119], dolayısıyla yalnızca besteyi bilenlerin hatırlamasına yarayan, noktalar, eğriler, çizgiler, bağlar vb. işaretlerden oluşan yazılar bunların ilkidir. Boethius'un (480- 524) notaları bugün birçok Kuzey Avrupa ülkesinin kullanmaya devam ettiği A, B, C, D, E, F, G harfleriyle simgelediği sistem bu çabaların küçük bir parçasıdır. Arezzo'lu Guido'nun (955 – 1050) nota sistemine katkıları da oldukça ilginçtir. Guido "çocuklardan oluşan bir koroya duaları ezberletmek için her yeni sesin bir öncekinden daha yüksek başladığı bir halk ezgisi öğretir.[1120]" Sonra buna Latince "Aziz Johannes Battista" ilahisindeki mısraları[1121] yerleştirir. Ardından notaların bulundukları basamakları adlandırmak için bu ilahinin her satırının ilk hecelerini kullanır[1122]. Böylelikle ortaya bugünkü nota adları çıkmış olur.

[1118] Neuma sözcüğü "neumatique" adlı notalama sistemine kaynaklık etmekte olup, E. Yun. işaret, im anlamına gelen *νεῦμα(neuma*) ya da soluk, nefes anlamındaki *πνεῦμα(pneuma*) sözcüklerinden gelmektedir.
[1119] Say, 1997: 79.
[1120] Güngör, 2015: 85.
[1121] Güngör, 2015: 85.
[1122] Mimaroğlu, 2006: 20; Say, 1997: 79.

Guido Arrezzo'nun Latince Ses Dizisi[1123]

Latince	Türkçeye Çevirisi
Ut[1124] queant laxis	Kullanın
Re sonare fibris	Harikulade başarılarını
Mi ra gestorum	Bağıra bağıra duyurabilmeleri
Fa muli tuorum	İçin onların dudaklarında
Sol ve polluti	Her türlü pislik
La bii reatum	İthamını siliver
Sa ncte Joannes (sonradan Si olacaktır)	Ey Aziz Yohanna

Notalama sürecinin anlatılmasında iki önemli örneğin kullanılması, bu örneklerin kendi türlerindeki tekil örnekler olmaları dolayısıyla önemlidir. Bunlardan birincisi bugünkü adı Ras Şamra olan Suriye'deki Ugarit kentinden ele geçmiş bir ilahidir. İÖ 1400'lerden kalma, Hurri Uygarlığı'na ait olan bu beste, Tanrıça Nikkal için, kil tablet (Lev. 251a, 251b) üzerine sözleri ile birlikte yazılmış bir ilahidir[1125]. Dünyanın bilinen ilk müzik eseri olan[1126] bu beste dönemin arpi için yazılmış da olsa bugün farklı biçimlerde seslendirilmektedir. Bunlar arasında Michael Levy tarafından lyra ile seslendirilen örneği aslına en uygun olanı kabul edilmektedir[1127].

İkinci örnek ise Anadolu'nun bilinen en eski ezgisi olan Seikilos Ağıtı'dır. Aydın'da 19. yy. sonlarında bulunmuş silindir biçimindeki mezar taşına (Lev. 252a, 252b) kazınmış yazı, Bizans dönemine değin değişerek de olsa kullanılmış en erken Antik Yunan nota örneğidir[1128]. Araştırmalar Seikilos'un yazdırdığı bu yazıtın eşi için mi babası için mi olduğu konusuna tam olarak açıklık getirememiştir[1129]. Bugün çeşitli müzisyenlerce seslendirilmiş örnekleri bulunmakta olan Seikilos Ağıtı'nın üzerinde bulunduğu mezar taşı bugün Kopenhag'da bulunmaktadır.

Müzik tarihi sergisi, müziğin genel gelişiminin –yerele etkisi ölçeğinde ayrıca önemsenerek- önemli dönüm noktalarına vurgu yaparken kuşkusuz müzikle ilgili Antalya'da bulunan tüm Antik belgeleri de içermelidir. İlgili bölümde ele alınan çeşitli kabartma, resim ve

[1123] Güngör, 2015: 86.
[1124] "Ut" adı daha sonra G. M. Bononcini (1642 – 1678) tarafından "do" olarak değiştirilecektir.
[1125] Gibson, 2004: 30.
[1126] Aktaş, 2012: 47.
[1127] Michael Levy'in icrasını dinlemek için bk. https://www.youtube.com/watch?v=Tx6v0t5I5SM (erişim tarihi: 02.03.2018).
[1128] Civelek, 2012: 156.
[1129] Civelek, 2012: 156.

nesnelerin bilgileri ya da kopyaları serginin zenginlik kaynaklarından yalnızca biridir. Bunun yanında müzikal veriler tarihsel süreç içinde –her ne kadar teknik özellikleri fazlaca bilinmese de- Müzenin temel felsefesine uygun olarak toplumsal bağları içinde ele alınmalıdır. Bu da müziğin diğer sergi konuları dışında kalan sürecindeki işlevlerini öne çıkartır. Örnek vermek gerekirse; muhteşem tiyatrolardaki, tapınaklardaki müziğin varlığı ve işlevleri yanında, tarlada çalışan işçilerin hep bir ağızdan söyledikleri türküler[1130], bir triremedeki kürekçilerin ritmik tekrarları sergide ilgi çeken temalar olacağı gibi aynı zamanda günümüz insanına, yabancısı olmadığı bu işlevlerin kendisiyle bağı olmadığını düşündüğü birkaç bin yıl öncesi halklarının da alışkanlıklarıyla biçimlendiğini göstermesi bakımından önemle ele alınmalıdır.

Müziğin oluşum, icra ve tüketim süreçlerindeki etkileşimleri, gereklilik ve işlevleri bir yana, bu sanatın diğer alanlarla olan ilişkileri de ziyaretçiye özel iletiler verebilecektir. Anadolu'da kimi kesimlerce -özellikle eğlence müziğinin horlanmasıyla- müziğe karşı oluşturulmuş olumsuz yargıların, müziğin doğru anlatılması, toplumsal konumunun vurgulanması, tarihsel süreç içindeki yerinin belirlenmesi gibi nitelikli müzecilik uygulamalarıyla değiştirilebileceği, bunun yanında müziğin felsefe, bilim, edebiyat gibi üst düzey alanlarla olan ilişkisinin vurgulanmasının da bu olumsuzlukları dağıtabileceği unutulmamalıdır. Bilim adamlarından filozoflara, edebiyatçılardan din adamlarına kadar farklı kültürlerden ve zaman dilimlerinden günümüze ulaşan çok sayıdaki müzik üzerine yazılmış aforizmanın yer alması, sergiyi bu hedefe ulaştıracak araçlar arasında değerlendirilmelidir.

Müzik tarihine ilişkin bu değinmeler süreç içerisinde geliştirilerek artırılabilir. Mekânın ve bütçenin olanaklarına göre de bunların işlenişi değiştirilebilir. Yapılacak araştırmalarla yerele ilişkin bulunacak yeni veriler bu alanın gelişimini sağlayacaktır.

3.6.3.3. Halk Müziği Sergisi

Nesnelerden çok müziğin özellikleri ve kültürünün çeşitli teknolojik olanaklarla yer alacağı bu sergi DOPAMM'ın temel sergilerinden biridir. Genel olarak THM'nin özelliklerine vurgu yapan sergi içeriği özelde Antalya yöresi halk müziğinin özelliklerini yansıtmak üzere planlanmalıdır. Buna göre de müziğin formlarının, makamsal ve ritmik özelliklerinin yanında, bu müziği ortaya çıkaran insanlar ve onların kültürlerinin de serginin konuları arasında yer alması doğru olacaktır. Dolayısıyla sergide teke zortlamasının ne olduğu anlatılırken bu türün yöredeki

[1130] "Türkü" sözcüğü burada halka ait, anonim müzik eserleri yerine kullanılmış olup, Türk etnisitesiyle ilgili bir çağrışım barındırmamaktadır.

oluşumuna olanak tanıyan özgün koşullar da bulunacaktır. Nitekim boğaz havası çalan bir genç Yörük kızının bu eyleminin, ıssız tepeler, insanlar arsında uzanan yalnız düzlükler, doğada yalnız başına geçirilen saatler olmadan etkili bir biçimde anlatılamayacağı düşünülmektedir. Bunun için de yöre insanının karakterini de biçimlendiren yaşam koşulları, geleneksel yapıları temel hatlarıyla ve en önemlisi müzikle etkileşimleri içinde sergide esas alınmalıdır.

HM sergisinin amacına ulaşması için göz önüne alınması gereken en önemli noktalardan biri, müziğin halk kültüründeki yeri ve işlevleridir. Buna göre ziyaretçi müziği düğünde, cenazede, kahvehanede, meydanda özgün toplumsal bağları içinde görebilmelidir. Günümüz teknolojisi bu tip anlatımları küçük alanlarda oldukça etkili bir biçimde gerçekleştirmek için çok farklı olanaklar sunmaktadır.

Söz konusu yaklaşımın müze içinde ya da dışında, kalıcı ve geçici düzenlemelerle işlenmesinin kuşkusuz sayısız yolu vardır. Bunlardan bir tanesi de DOPAMM'ın konusuna yakın içerikleri olan başka kurumlarla ortaklaşa yapılacak kurgulardır. Antalya Kadın Müzesi bünyesinde, Çevik küratörlüğünde gerçekleşen "Yörük Gelini Sergisi[1131]" –özel bir örnek olarak- HM sergisinin anlatım olanaklarını geliştirmek, yeni düzenlemelerin maliyetlerinden ve emeğinden tasarruf etmek için bulunmaz fırsatlardan biridir. Bu ve benzeri sergilere müzikal olarak dâhil olmak DOPAMM için sözü edilen tasarrufların yanında en önemlisi hedeflerine ulaşmak bakımından yaşamsal önem taşımaktadır. Müziği ait olduğu kültürün ayrılmaz bir parçası, bütün etkileşimleri, toplumsal karşılıkları ve işlevleriyle birlikte ele alma çabasındaki DOPAMM için "Yörük Gelini Sergisi" -ve gerçekleştirilecek buna benzer sergiler- bu çabaların hayata geçirildiği çok değerli somut düzlemleri oluşturacaktır. Artık yapılacak tek şey, Yörüklerin geleneklerinin, ekonomik ve toplumsal yapısının, duygu dünyalarının somutlandığı[1132] bu düzleme bir sonuç olarak ve elde edilen bu somut düzlemi soyut kültürel unsurlarla tümleyecek biçimde müzik eklemek olacaktır. Çevik önderliğinde kentte hızla gelişen müzeleşme kapsamındaki kurumlar ve etkinlikler zaman içinde buna benzer pek çok ortaklığa olanak tanıyacaktır.

HM sergisinin en dikkat çekici içeriklerinden biri kuşkusuz yöreye ait sözlü ve sözsüz eserlerdir. Ziyaretçilerin kendi seçimleri doğrultusunda dinleme olanaklarının bulunacağı bu HM eserlerinin kayıtları müzenin en değerli materyalleri arasında değerlendirilmelidir.

[1131] bk. Çevik, 2016b.
[1132] bk. Çevik, 2016b.

3.6.3.4. Kent ve Müzik Sergisi

Çağdaş sergileme yöntemleri ve teknolojik olanaklarla biçimlenen bu sergi HM Sergisi ile birlikte DOPAMM'ın en önemli sergisidir. Herhangi bir müzik müzesinde görülebilecek çalgı, müzik teknolojileri vb. sergiler yöresel ve kültürel aidiyetleri bir yana bırakılırsa tahmin edilebilir ve beklenen sergilerdir. Ancak "kent ve müzik sergisi" tümüyle Antalya'ya özgü verilerin bulunacağı, yerel müzik kültürünün kentli dokusunun işlendiği bir sergi olarak özgün bir kimliğe sahip olacaktır. Dolayısıyla müziğin kentli unsurları, yerel bir çerçeve içinde özenle bu sergide yer almalıdır.

Buradan yola çıkarak müziğin her şeyden önce zaman içinde kentteki varlığı serginin hedefleri arasına alınmalıdır. Ancak bu çalışma kapsamında da –dayanakları belirtilerek- değinildiği gibi, GM'nin özgün bir kimliğe sahip olmaya başladığı süreç bu serginin zaman sınırını oluşturmalıdır. Başka bir deyişle bu sergi Osmanlı Antalya'sından başlayarak günümüze doğru artan müzikal verilerin bulunduğu bir sergi olacaktır. Kentin daha önceki dönemlerindeki müzik kültürü hakkındaki sınırlı bilgiler ve bu kültürlerin GM'ye olan etkilerinin müzikal teknikler bakımından kesin olarak saptanamaması böylesi bir ayrımı ortaya çıkaran en başat nedendir. Ayrıca "müzik tarihi sergisi" her ne kadar müziğin genel gelişimiyle ilgili veriler içerse de kentin Osmanlı dönemi öncesine yönelik müzikal verilerini, herhangi bir zaman sınırı gözetmeksizin fazlasıyla barındıracaktır. Denilebilir ki bu sergi müziğin Osmanlı döneminde edindiği kimlikle günümüze doğru gelişinin kentsel öyküsüdür. Doğal olarak da bu süreçteki her türü bütün mekân ve işlevleriyle ayrıntılı olarak ele alınmalıdır.

Buna göre Antalya'nın başta tekkeleri, kahvehaneleri, meyhaneleri, hamamları, kimi zaman Paskalya şenlikleriyle coşan kimi zaman da ramazan davulcularıyla çınlayan sokakları kendi müzikal kültürleriyle birlikte bu sergide yer alacaktır. Bunların yanında kentte müziğin var olduğu tüm alanlar birer müzik mekânı olarak, müziği barındırma biçimleriyle birlikte ele alınmalıdır. Burada önemle vurgulanması gereken bir konu da müziğin kentteki işlevleri ve buna bağlı olarak gelişen, çeşitlenen türleridir. Mekânlar her ne kadar müzikal işlevleri açıklayacak olsa da somut mekânı bulunmayan müzikal işlevler bu açıklayıcı anlatımın dışında bırakılmamalıdır. Bu yaklaşım beraberinde, yine mekân ve işlevlerle bağlantılı olarak müziğin yereldeki türlerine de dikkat çekmeyi getirecektir. Dolayısıyla kent Antalya'da askeri müzik, HM, KTM, KBM, pop müzik gibi türlerden hangilerinin, hangi mekânlarda, nasıl bulunduklarına ilişkin soruların, teknoloji ve çağdaş sergileme yöntemleriyle biçimlendirilmiş yanıtları, bu serginin öne çıkan araçları olmalıdır. Bunun için ele alınan uzun süreç, baskın müzikal unsurlarla

ya da öne çıkan müzikal özelliklerine göre dilimlere ayrılarak vurgulanabilir. “Tekkelerin sesi”, “incesaz”, “çalgılı kahvehaneler”, “kumpanyalar ve konserler”, “Bandolu yıllar”, “Halkevi’nde müzik var”, “aranjman” gibi müzik kültüründe öne çıkan pek çok unsur, sergi içi uygulamalara birer başlık olabilecek niteliktedir.

Serginin başarılı olabilmesi için müzik, tüm toplumsal özelliklerinden soyutlanmış bir sanat olarak değil, HM sergisinde olduğu gibi ilişki ve etkileşim içinde olduğu tüm unsurlarıyla ele alınmalıdır. Böylelikle onun yerel bir kültür parçası olduğu anlatılabilir. Örneğin Bektaşi tekkelerinin Osmanlı askeri örgütlenmesinin bir uzantısı olarak destek aldıkları, buna karşılık 19. yy. başında ortadan kaldırıldıkları bilgisi olmadan buralarda yapılan müziklerin yaygınlığı ya da yaşadığı gelişmelerden nasıl etkilendiği doğru bir biçimde anlatılamaz. Yine Osmanlı toplumsal yapısına çok yabancı olan günümüz insanına, Osmanlı döneminde gayrimüslimlerin GM içinde üretim-icra-tüketim üçgeninde bulunmuşluklarını, yaygın olan yüzeysel, popülist iddialardaki gibi, Türk müziğinin üstün özellikleri ya da bu kimselerin Türk hayranı olmalarıyla açıklamak yerine, bunun yüzyıllardır büyük değişimler yaşamamış Osmanlı toplumsal yapısının –özellikle gayrimüslimlerin ticari ve kentli konumları gözetilerek- doğal sonucunda ortaya çıkan kültürel bir tutum olduğu, gerekçeleriyle anlatılabilmelidir. Başka bir deyişle toplumsal bağlarından ve siyasal etkilerden arındırılmış bir müzik kültürü, Aksu Köy Enstitüsündeki yoksul köylü çocuklarının bir anda keman, viyola gibi çalgılara heves edip öğrendiklerine ilişkin, tuhaf algılar ortaya koyabilecektir.

Özetle bu sergi kültürün doğal bir parçası olan müziği ait olduğu bütünden koparmadan, onunla etkileşimleri içinde, kentsel ölçekte ele alan bir sergidir. Dolayısıyla da birçok sergiden daha zor, daha özenli bir kurgu ve oluşum süreci gerektirir. Bunun yanında HM ve müzik tarihi sergileriyle birlikte, Müzenin amaçlarına ulaşmadaki en etkili ve önemli araçları arasındadır.

3.6.3.5. Genel Çalgı Koleksiyonu Sergisi

Zamanla oluşturulacak çalgı koleksiyonun içinde yerel halk müziği çalgılarının dışında, müzeye girmeye değer başka çalgılar da olacaktır. Başka bir deyişle her türden müzik aleti müzenin koleksiyon ve sergilerinin kapsamına girer. Müzenin Antalya yerelinin müzik kültürünü temel hedef aldığını ancak bunun yanında müzikle ilgili genel bir birikim oluşturarak bu birikimle ilgili iletiler oluşturma hedefleri göz önüne alındığında bu koleksiyon bir gereklilik haline gelecektir. Çalgıların özelliklerinin de belirleyici olacağı bu sergi, müzenin değerini artıracağı gibi, müzeye yönelik ilgiyi de artıracaktır. Mekânın olanakları çerçevesinde çağdaş

sergileme tekniklerinin kullanılması gereken sergide, çalgıların tarihsel öyküleri, özellikleri, müzeye kazandırılma öyküleri yer almalı, örnek kayıtları sesli rehber cihazları ya da benzer teknolojiler yardımıyla dinlenilebilir kılınmalıdır.

Bu serginin başka bir gerekliliği de Antalya ve yakın çevresinde halk müziği çalgıları dışındaki birtakım çalgıların da zaman içinde kullanılmış olmasından gelmektedir. Özellikle son birkaç yüz yılda çok sayıda, halk müziğinin dışında kalan çalgının kullanıldığına daha önce değinilmişti. Bu kapsamda kentin yakın dönem müzik kültürünü yansıtması bakımından bu koleksiyon daha bir önem kazanmaktadır. Bu önem çalgıların kent ile ilişki kurularak anlatılmasıyla daha iyi vurgulanabilir. 19. yy.ın kentsel yapısı içinde, bugün halk müziği içinde yer almayan çok sayıda farklı çalgının kullanıldığı bilinmektedir. Bu çalgıların kullanıldığı müzik türleri ve ilişkide olduğu toplum kesimleri ve ortaya çıkan müzik kültürleri başka bir sergide anlatılacak olmasına karşılık, çalgının bulunduğu sergide de bu ilişkilere gerekli göndermeler yapılmalıdır. Örneğin ud, kanun ya da keman gibi çalgıların KTM ya da KBMçalgıları olmalarının yanında bambaşka teknikler ve amaçlarla 19. yy. hamamlarında, HM'nin çeşitli icralarında kullanıldığının da belirtilmesi gerekir. Böylelikle bu çalgıların, başka sergilerde anlatılan kentin müzik kültürü içindeki yerlerine vurgu yapılmış olacaktır. Tersi bir durumda, müzik tarihi ve yerel müzik kültürlerinden pek de haberdar olmayan bir ziyaretçi için –ki günümüzde bu kategoriye giren pek çok kişi bulunmaktadır- 19. yy.da Antalya'da KBM'nin yaygınlığı ya da İstanbul'a yakın bir KTM kültürünün varlığına dair çağrışımlar hasıl olabilecektir. Buna karşılık sözü edilen vurgular ve ilişkilendirmeler sergiler arasında bütünlük sağlayacağı gibi bugün için var olmayan müzik tür ve kültürlerinin daha doğru olarak anlatılmasını sağlayacaktır.

Çalgılar arasında özellikle yöreye özgü olanlar ayrıcalıklı olarak ele alınmalı, müzik ve coğrafyayla ilişkileri içinde anlatılmalıdır. Örneğin kabak kemane ya da sipsinin temel malzemeleri ve üretim teknikleri, yerel coğrafi ve kültürel özelliklerden bağımsız düşünülemez. Bu çalgıların anlatımı, bunları yapanlar ve kullananlara ilişkin bilgilerle de desteklenmelidir.

3.6.3.6. Müzik Teknolojileri Sergisi

Teknolojinin gelişmesi, müziğin yalnız nota ile değil tüm özelliklerinin saklanabildiği ses kayıtlarıyla saklanması olanağını yaratmıştır. Bu da kısa zaman içinde bu kayıtların sanatsal gereksinimlerle, eğlence amaçlı ve ticari bir içerikle yaygınlaşmasıyla sonuçlanmıştır. Sıradan bir kişi için nota yoluyla kaydedilmiş bir müzik parçası hiçbir şey ifade etmezken, müziğin

saklanması ilkesiyle geliştirilmiş ses kayıtları çok anlamlı bir gerekliliğe dönüşmüştür. İlk kayıt teknolojilerinden kısa bir süre sonra küçük geliştirmelerle bu teknoloji ucuzlaştırılmış ve kişilerin özel kullanımına sunulmuştur.

Yukarıda kurulan bu birkaç tümce hemen herkesin bilebileceği ya da kolayca bulabileceği bilgiler içermekle birlikte, ilk bakışta kolayca sezilemeyen, müzik ile toplum arasındaki ilişkiyi tarihin hiçbir döneminde görülmemişçesine değiştirdiği bilgisini de gizlemektedir. Konuyu daha iyi ifade edebilmek için Say'ın, müziğin yaygınlaşması üzerine "insanlığın tırmandığı basamaklar[1133]" olarak nitelediği evreleri buraya almakta yarar görülmüştür.

> "1-Müzik yazısının(notanın) icat edilmediği çağlar: bu dönemlerde besteciyle seslen-dirici'ler aynı kişi ya da kişilerdi. Seslendirilen müzik tıpatıp yinelenemezdi ve müziksel gelenekler sağlıklı değildi.
> 2- Müzik yazısının(notasyonun) kullanımı: Bu dönemde besteci, seslendiriciden ayrılmıştır. Müzik yapıtları sınırlı sayıda yayılabilmiş ve saklanabilmiştir.
> 3- Nota basımı: Yapıtların tanınması ve yaygınlaşması olanağı artmış, birden fazla notanın saklanabilmesi sağlanmıştır.
> 4- Ses kaydının yapılabildiği dönem: Gramofonun icadı ve daha sonraki teknolojik gelişmeler, müziğin yayılma gücünü olağanüstü oranda artırmıştır.[1134]"

Görülüyor ki 19. yy. ortalarında gerçekleşen ilk ses kaydı denemeleri ve sonrasındaki gelişmeler, müziği toplumlarda yepyeni bir yere taşımıştır. Müzisyen olmayan biri için müzikle tanışmanın, konserler, tiyatrolar, törenler, düğünler vb. etkinliklerle sınırlı olduğu bir dünyadan, küçük ücretlerle (bu günümüzle karşılaştırılmamalı, o günün koşullarında değerlendirilmeli) ev içlerine müziğin taşındığı bir dünyaya geçilmiştir. Bu yalnızca toplumların bir sanat dalı ile olan yakınlaşması değil müziğin gelişimi için de çok başka değişkenler ortaya koymuştur. Müzik üzerindeki yerel belirleyici unsurlar yüz yıllardır çok küçük değişikliklerle egemenliklerini sürdürürlerken bir anda uzak coğrafyaların müzikleri birer etki olarak başka müzikler üzerinde belirmeye başlamıştır. Bunun sonucunda, kıtalararası müziksel etkileşimlerden söz etme olanağı doğmuştur. Arjantin tangoları, Amerikan blues ve caz melodileri, İngiliz 'beat'ları, İtalyan Napolitan ezgileri, Fransız pop şarkıları, Arap müziksel tavırları gibi pek çok müzikal unsur değişik zamanlarda, değişik coğrafyalarda birer etki ve tercih olarak var olmaya başlamıştır. Bu hem müziksel bir gelişmeyi, çeşitlenmeyi sağlamış hem de etnik müziklerin giderek yok olmasına neden olmuş bir olgudur. Ayrıca ekonomik ve siyasal açıdan güçlü devletler bu yolla

[1133] Say, 1997: 507.
[1134] Say, 1997: 507.

kendi kültürlerini yaymanın da bir yolunu bulmuşlardır. Bu yayılım yalnızca müzik kültürü ile sınırlı olmamış, popülerlik gücüyle müzik bir araç olarak kullanılmış, yaşam biçimleri ve tüketim alışkanlıkları kolayca başka toplumlara empoze edilmiştir. Ülkemizdeki 40'lı yılların tangoseverliği, 60'lar ve 70'lerin rock&roll tutkusu, 80'lerin arabesk rüzgârları, bugünkü İngilizce söz yazan müzik grupları ve daha birçok benzer tutum, tek başına olmasa da, müziğin bu teknolojik altyapıya oturmasıyla ilişkilidir. Oysaki dünyanın hemen her bölgesinde insanlar yüz yıllar boyunca, kendilerine ait aynı ezgi ve sözleri, küçük değişiklikler ve yorum farklarıyla, aynı çalgılarla çalıp söyleyerek kuşaktan kuşağa aktarmışlardır.

Teknolojinin müzik üzerindeki bu etkileri, her biri başka müzikolojik ve sosyolojik araştırma konusu olarak ele alınabilecek boyuttadır. Ancak bu çalışmanın bu konuları söz konusu disiplinler boyutunda ele alma amacı bulunmamaktadır. Buna karşılık bir müzik teknolojileri sergisi yapılacaksa her bir teknolojik nesne bu öykü ve etkileri yansıtacak bir kurgu içinde ele alınmalıdır. Değilse müzede görülecek bir gramofon ya da taş plak, herhangi bir kafenin duvarına rasgele asılmış bir plaktan, bir hediyelik eşya dükkânındaki taklit gramofondan daha etkili olmayacak ve bu sıradanlık müzenin işlevlerini yerine getirmesine engel olacağı gibi, müzenin toplumsal algısında bir önemsizlik duygusu yaratacaktır.

Sözü edilen etkiyi yaratmanın yöntemlerinden biri olarak, teknolojik gelişmeleri ve araç gereçleri tarihsel süreci içinde (ortaya çıkışlarını, kullanılma biçimlerini) bölgeyle ve toplum kesimleriyle ilişkilendirmek seçilebilir. Örneğin fonografın ne olduğu ve nerede, ne amaçla icat edildiği, kimler tarafından ve ne kadar kullanıldığı, karşılıkları çok önemli sorulardır. Daha açık bir deyişle Antalya'da 20. yy. başında gramofon satan bir dükkânın görsellerle desteklenmiş bilgisi, yine 20. yy. ortalarında transistörlü radyo dinleyen ev ahalisinin fotoğrafı, teknoloji –müzik –toplum ilişkilerini çok doğru biçimde ilişkilendirecektir. Bu bilgilere ilişkin bulunacak teknolojik bir araç da konuyu çok iyi bütünleyecektir. Sergide kullanılacak materyallere ve bunların kullanılma biçimlerine ilişkin daha somut bir algı oluşturmak bakımından, müzik teknolojileriyle ilgili birkaç gelişmeye değinmekte yarar görülmektedir.

Çok uzun yıllar (2008'e değin) dünyada ilk ses kaydının 1877 yılında, Thomas Edison tarafından yapıldığı sanılmaktaydı. Bu kayıt, Edison'nun telgraf vericisi üzerine yaptığı çalışmalar sırasında tesadüfen keşfettiği bir özellik sayesinde geliştirilmişti. *Phonograph* (Lev. 253a) adı verilen bu icat, silindir biçimindeki teneke folyo üzerine iğne yardımıyla seslerin izlerini çıkarma esasına ve başka bir iğne ile bu izlerin üzerinde hızlıca gezinerek ses oluşturma esasına göre çalışmaktaydı. Ancak son yıllarda yapılan araştırmalar doğrultusunda Edison

tarafından yapılan kaydın ilk ses kaydı olmadığı ortaya çıktı. Dünyanın başka bir yerinde, Fransa'da, Edouard-Leon Scott de Martinville adındaki bilim insanı yaptığı deneyler sonucu ses kaydetmeyi başarmıştı (Lev 253b, 253c). 1853 ve 1860 yılları arasında altı ayrı ses kaydı yapan Martinville, malzeme olarak gaz lambası isiyle karartılmış kâğıt kullanmıştır. Edison'un fonografından farklı olarak, Martinville sesleri dinlemek için değil, ses dalgalarını kâğıt üzerine aktararak görselleştirmek için uğraşmaktaydı. Bu yüzden Martinville yaptığı kaydı hiçbir zaman dinleyememişti. Martinville'nin altı ses kaydından günümüze ulaşan bir tanesi, 2008 yılında çözülmüş ve dünyanın en eski ses kaydına ulaşılmıştır. Bugün internet ortamında kolaylıkla bulunabilen bu kayıt[1135], bir Fransız halk şarkısının kaydıdır.

Bütün müzik teknolojilerinin öyküleri, sergide kolaylıkla işlenebilecek bu öykü kadar çekici olmayabilir. Ancak böylesi bir durumda da kentin bu teknolojilerle olan ilişkisi öne çıkarılabilir. Örneğin Antalya yerel gazetelerinden Zümrütova'nın 08.04.1928 tarihi sayısında çıkan plak dükkânının reklamı[1136] oldukça ilginç bir malzeme oluşturabilir.

Özetle müzik teknolojisi olarak sergiye alınacak bir taş plaktan bir pikap iğnesine, bir radyodan kasetçalara her parça belli bir öykü içinde ve tüm ilişkileriyle anlatıldığında, gerekli ilgiyi görecek ve müzenin amaçlarına hizmet edecektir.

3.6.3.7. Antalyalı Sanatçılar Sergisi

Ziyaretçinin en çok dikkatini çekecek sergiler arasında olacağı düşünülen bu bölüm, ziyaretçiyle müzenin bağını güçlendirecek birimlerden biri olarak ele alınmalıdır. Antalyalı ya da yaşamının önemli bir kısmını Antalya'da geçirmiş olan sanatçılar, kısa biyografileri ve müzikal etkinlikleriyle bu sergide Antalya müzik kültürüne katkı sağlayan yaratıcı unsurlar olarak yer almalıdır. Bunlar arasında özellikle ulusal bir üne kavuşmamış, ancak kentin müzik kültürü içinde yer bulup, bu kültürün oluşumunda ve yaşatılmasında pay sahibi olmuş müzisyenler ayrı bir özenle ele alınıp sergide vurgulanmalıdır. Yukarıda ele alınan sanatçıların yanında elde edilecek yeni bulgularla bu serginin her geçen gün gelişeceği düşünülmektedir.

3.6.3.8. Antalya Müzik Kurumları ve Orkestraları Sergisi

Kentin müzik kurumlarının müze sergilerinde küçük de olsa bir yer tutması, kentin müzikal kimliğini göstermesi bakımından önemli bulunmaktadır. Böylelikle hem müzik eğitimi

[1135] bk. https://www.youtube.com/watch?v=uoJ8eK8mS0o (erişim tarihi: 28.08.2018).
[1136] Dayar, 2011: 132.

hem de kurumsal müzik uygulamaları rahatça izlenebilecek ve bu kurumların kentin müzik kültürüne katkıları gösterilebilecektir. Müzenin müzik kültürünü bütünlüklü olarak ele alabilmesi için bu kurumların kısa tanıtımları ve kenttin müzik yaşamındaki yerlerinin anlatılması sergi önerileri arasına alınmıştır. Ancak burada ele alınan kurum ve orkestralar, kentin müzik kültürünün anlatıldığı bölümlerdeki örnekler değil, özellikle 1990'lı yıllardan sonra kurulmuş ve yaşamaya devam eden örneklerdir.

A.Ü. Antalya Devlet Konservatuvarı: 1999 yılında kurulan konservatuvar 2002-2003 Eğitim-Öğretim Yılı'nda öğrenci alarak eğitim-öğretime başlamıştır[1137]. Konservatuvar bünyesinde yarı zamanlı eğitim veren Müzik ve Bale İlköğretim Okulu, tam zamanlı eğitim yapan Müzik ve Sahne Sanatları Lisesi bulunmaktadır. Lisans düzeyinde ise Müzik Bölümü, Sahne Sanatları Bölümü ve Geleneksel Türk Müziği bölümleri olmak üzere üç bölüm bulunmaktadır. Müzik Bölümü başlangıç aşamasında Üflemeli Çalgılar, Yaylı Çalgılar ve Piyano Ana Sanat Dallarından oluşurken zaman içinde bunlara Gitar Sanat Dalı ile Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı da eklenmiştir. Sahne Sanatları Bölümü bünyesinde doğrudan müzikle ilgili olan Opera – Şan Ana Sanat Dalının yanında Bale Ana Sanat Dalı ve Tiyatro Ana Sanat Dalı bulunmaktadır. Geleneksel Türk Müziği Bölümü bünyesinde de Türk Sanat Müziği Ana Sanat Dalı ile Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı eğitim-öğretime devam etmektedir.

> "Sağlam bir temel müzik eğitiminin ardından dört yıllık lisans devresinde öğrenciler toplu sınıf konserleri, bireysel resitaller, oda müziği ve orkestra konserleri gibi deneyimler kazanarak performans alanında yetkin birer icracı olarak mezun olma hakkı elde etmektedir. Genç sanatçı adaylarını disiplin ve özveriyle çalışmaya teşvik eden" kurum "uluslararası yarışmalarda, yurtiçi ve yurtdışı turnelerde elde ettiği başarılarla eğitim kalitesini her yeni gün bir kez daha kanıtlamaktadır.[1138]"

Yeni bir kurum olmasına karşılık konservatuvar kentin müzik eğitimi veren en önemli kurumudur ve kendi alanlarında önemli başarılar elde eden mezunlar vermektedir.

A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü: 2002-2003 öğretim yılında öğrenci almaya başlayan bölüm fakültenin hızlı gelişen bölümlerinden biri olmuştur. Resmi sitesinde,

> "Antalya'nın zengin müzik altyapısını oluşturan senfoni orkestrası, opera – balesi, (Aspendos) festivali, pek çok gönüllü – sivil müzik toplulukları, kültür sanat kuruluşları, yaygın özel müzik dershanelerinin yaratmış

[1137] http://konservatuvar.akdeniz.edu.tr/muzik/ (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1138] http://konservatuvar.akdeniz.edu.tr/muzik/ (erişim tarihi: 24.08.2018).

olduğu eşine az rastlanır zengin kültürel ortamda, müziksel kimliği yitirmeden dünya ile bütünleşmeyi hedeflemektedir.[1139]"

ifadesi yer alan bölüm, çağdaş eğitim, sanat, müzik anlayışıyla yola çıkarak, bütün müzik türlerine açık, geleneksel ile çağdaş anlayışı birleştirebilen, öğrencinin ilgisine yanıt verebilecek ve gelişmelere uyum sağlayabilecek esnek bir program uygulama[1140] iddiasındadır. Kentin tek devlet üniversitesine bağlı bölüm, kent ve ülke için önemli sanat eğitimi kurumlarından birinin parçası olarak varlığını sürdürmektedir.

A.Ü. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğt. Böl. Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı: Üniversitenin Eğitim Fakültesi bünyesindeki Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü içinde Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı adıyla kurulu bulunan okul akademik varlığını sürdürmekle birlikte öğrenci alımına henüz başlamamıştır.

Antalya Ticaret ve Sanayi Odası Güzel Sanatlar Lisesi: Konservatuvarın Müzik ve Sahne Sanatları Lisesi ile birlikte kentin lise düzeyinde müzik ve sanat eğitimi veren ikinci okuludur. 1999 yılında ATSO desteği ile açılmış olan okul bünyesinde resim ve müzik bölümlerini barındırmaktadır.

Antalya Büyükşehir Belediyesi İsmail Baha Süreslan Konservatuvarı: 1991 yılında İsmail Baha Sürelsan[1141] Musiki Evi adıyla kurulan yapı 1998 yılından itibaren İsmail Baha Sürelsan Konservatuvarına dönüşerek, Antalya Büyükşehir Belediyesi bünyesinde varlığını sürdürmektedir. Konservatuvarın amacı resmi web sayfasında "Türk kültür ve sanatını aslına uygun olarak korumak, yaşatmak, nesilden nesile aktarmak, kültür ve sanata ilginin canlı tutulmasını ve bu alanda nitelikli eğitim verilmesini sağlamaktır[1142]" biçiminde ifade edilmektedir. Üniversitelerin lisans düzeyi eğitim kurumlarına resmi eşdeğerliliği bulunmamasına karşılık Konservatuvar, alanında önemli bir eğitim kurumu olarak kentin sanatsal ve kültürel yaşamına eğitim ve etkinlikleriyle büyük katkılar sağlamaktadır. Konservatuvar bünyesinde Türk Sanat Müziği Bölümü, Türk Halk Müziği Bölümü, Ses ve Şan Eğitimi Bölümü, Tiyatro Bölümü, Halk Oyunları Bölümü ve Enstrüman Eğitimi Bölümü olmak üzere altı bölüm eğitimlerini sürdürmektedir. Ayrıca kurum bünyesine Türk Sanat Müziği İcra Heyeti, Tasavvuf Müziği Topluluğu, Mehter Takımı, Türk Halk Müziği İcra Heyeti, Çoksesli Koro, Çoksesli Gençlik

[1139] http://gsf.akdeniz.edu.tr/muzik-bolumu/ (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1140] http://gsf.akdeniz.edu.tr/muzik-bolumu/ (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1141] İ. B. Sürelsan (1912 Yozgat – 1998 Antalya) için bk. 2.1.3.2. Sanatçılar.
[1142] https://www.antalya.bel.tr/Content/UserFiles/Files/Konservatuvar%20%C5%9Eb.Md..pdf (erişim tarihi: 24.08.2018).

Korosu ve Çoksesli Çocuk Korosu olmak üzere yedi müzik topluluğu bulunmaktadır. Bunların yanında çocuk ve gençler için piyano, bağlama, gitar, ney, ritim, ud, keman, kanun, flüt, viyolonsel ve mandolin gibi çalgıların kursları da kurum bünyesinde verilmektedir.

Antalya Devlet Senfoni Orkestrası: 1995 yılında Antalya Oda Orkestrası olarak kurulan ve bu statüde çeşitli konserler veren Orkestra, 1997 yılında Antalya Devlet Senfoni Orkestrası adını almıştır. "Antalya'nın kültür yaşamında önemli yeri olan Antalya Devlet Senfoni Orkestrası bölgenin ve Ülkemizin tanıtılmasında ve ülke turizminin gelişmesine önemli katkılar sağlamaktadır.[1143]" Sezonda Antalya Kültür Merkezi'ni kullanan Orkestra, Aspendos Antik Tiyatro'da ve Uluslararası Side Kültür ve Sanat Festivali çerçevesinde düzenlenen etkinliklerde ve eğitim amaçlı etkinliklerde de çeşitli konserler vermektedir. Bugüne değin "İnci Özdil, Gürer Aykal, Hikmet Şimşek, Rengim Gökmen, Emin Güven Yaşlıçam, Ender Sakpınar, Cem Mansur ve Erol Erdinç[1144]" gibi Türk Orkestra Şefleri yönetiminde çalışan orkestra; "İdil Biret, Suna Kan, Verda Erman, Ayşegül Sarıca, Gülsin Onay, Ayla Caymaz, Taşkın Oray, Cihat Aşkın, Mehveç Emeç, Muhittin Demiriz, Yıldız İbrahimova, Aytül Büyüksaraç, Emre Elivar[1145]" gibi Türk solistlere eşlik etmiştir. Bunun yanında "yabancı orkestra şeflerinden ; İonescu Galati, Tadeusz Strugala, Ola Rudner, Antonio Pirolli, İvo Lipanoviç, Emil Tabakov, Marek Pijarowski, Lucas Karyntinos orkestrayı yönetmişlerdir. Yabancı solistlerden ; Hagai Shaham, Vaclav Hudaçek, Alexandre Gorbatchev, Florin Galati, Marin Geras,Alexander Markov, Viginia Luque, Jiri Barta, Massimo Quarta, Liana İssakadze, Dale Kavanagh, Konstantin Kulka, Aleksander Rudin, Fedarico Mondelci ve Gheorghe Zamfir[1146]" Antalya Devlet Senfoni Orkestrası konserlerine konuk sanatçı olarak katılmışlardır. Bu yapısıyla Orkestra yalnız ülke içinde değil dünya çapında değerini ortaya koymuş bir orkestradır.

Antalya Devlet Opera ve Balesi: Devlet Opera ve Bale Genel Müdürlüğüne bağlı bir birim olarak 1997 yılında açılan[1147] kurum, Haşim İşcan Kültür Merkezinde etkinliklerini sürdürmektedir. Türkiye'nin az sayıdaki[1148] Opera Bale şubelerinden biri olan Antalya Opera ve Balesi bugüne değin sahnelediği eserlerle ülke içinde ve dışında adını duyurmuştur. Yerel ve

---

[1143] http://antalyasenfoni.gov.tr/orkestra/ (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1144] http://antalyasenfoni.gov.tr/orkestra/ (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1145] http://antalyasenfoni.gov.tr/orkestra/ (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1146] http://antalyasenfoni.gov.tr/orkestra/ (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1147] https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel-mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx (erişim tarihi: 22.08.2018).
[1148] Ankara, İstanbul, İzmir, Mersin, Samsun ve Antalya olmak üzere Türkiye'de toplam altı Opera Bale şubesi bulunmaktadır.

uluslararası etkinlikler ve festivaller kurumu ayrıcalıklı bir yere taşımıştır. Senfoni Orkestrası ile birlikte kentin en saygın müzikal kurumlarından ikisini oluştururlar.

TRT Antalya Müdürlüğü: Yalnızca bir müzik kurumu olmayan TRT Antalya, kentin müzik kültüründe önemli bir yere sahip olduğundan bu çalışmaya girmiştir. Kurulduğu günden itibaren yerele müzikal anlamda bir hareketlilik getiren kurum, bölgeyle ilgili müzikal arşiv çalışmaları da yapmıştır.

ABB Bando ve Orkestrası: Geçmişi Cumhuriyet Dönemi öncesine uzanan Bando, 1960'lı yıllarda yeniden yapılandırılmış ve günümüze değin varlığını sürdürmüştür. Bugün kadın santçılar da barındıran ABB Bando ve Orkestrası, klasik bir belediye bandosu olmanın dışında önemli bir kent orkestrası kimliğiyle, çok farklı türlerde başarılı icralar gerçekleştirmektedir.

MÜZSAN Antalya: 2011 yılında kurulan Türkiye Müzisyenler ve Sanatçılar Federasyonu'nun (MÜZSAN) Antalya şubesi olan kurum 2018 yılında açılmış olup, müzisyenleri aynı çatı altında toplamak amacındaki bir meslek odası kimliğindedir.

Bunların yanında Antalya Büyükşehir Belediyesi başta olmak üzere merkez belediyelerinin ve bazı sivil toplum kuruluşlarının bünyesinde kurulmuş çok sayıda orkestra ve koro bulunmaktadır. Büyükşehir'in TSM, THM ve Çok Sesli koroları, Muratpaşa'nın THM ve TSM koroları, Konyaaltı'nın THM, TSM koroları yanında Keman, Kadınlar ve Çocuklar orkestraları, Kepez'in Kent Orkestrası'yla alanında başarılı bir örnek oluşturan Kepez Çocuk ve Gençlik Senfoni Orkestrası, Antalya Ticaret Borsası'nın ve Antalya Musiki Derneği'nin TSM koroları bunların başlıcalarıdır. Bugün kentte müziğin farklı türlerinde, farklı düzeylerde eğitim veren çok sayıda özel kuruluş bulunmaktadır. Sümer Ezgü Sanat Akademisi, Akademi Sanat Merkezi, Akademi Maestro Müzik, Bale & Güzel Sanatlar Kursu gibi daha pek çok özel kuruluş kentin müzik eğitimine katkı sağlamaktadırlar.

Sergide bu kurumlar ve etkinlikleriyle ilgili kısa tanıtımlar ve istatistiklerin bulunması, kentin müzik kültürünün çeşitli yönleriyle yansıtılması bakımından önemlidir. Bunun yanında sergide geçmişi, etkinliği ve ortaya koyduğu değerlerle öne çıkan kurumlar ayrıntılı bir biçimde ele alınmalıdır.

3.6.3.9. Dünden Bugüne Müzik Etkinlikleri Sergisi

Uluslararası Aspendos Opera ve Bale Festivali: Kültür Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü tarafından 1994 yılından beri her yıl gerçekleştirilen festival Türkiye'nin ilk opera - bale festivalidir. Aspendos Antik Kenti'nin tiyatrosunda yapılan festival, başka

müzikal etkinlikler bir kenara bırakılırsa, Efes Opera Bale Festivali ile birlikte ülkede bir Antik kentte yapılan iki festivalden biridir. Bu yıl 4 – 18 Eylül tarihleri arasında düzenlenecek Festival "başta Antalya kenti olmak üzere Akdeniz kıyı şeridi boyunca yoğun ilgi görmekte, her yıl 60.000 'e ulaşan yerli ve yabancı izleyicisi ile ülkemizin gözde festivallerinin başında gelmektedir.[1149]" Aspendos Antik Tiyatrosu ile neredeyse bütünleşen ve hem bu yapının tanınırlığından yararlanan hem de bu tanınırlığa katkı sağlayan festival, "başlangıcından beş yıl sonra uluslararası kimliğe kavuşarak, her geçen yıl artan sanatsal kalitesi ile dünyanın önemli topluluklarının katılmak için sıraya girdikleri bir festival haline gelmiştir.[1150]" "Avrupa'nın saygın kuruluşları arasında olan Avrupa Festivaller Birliği'ne (EFA - European Festivals Association) kabul edilen Aspendos Uluslararası Opera ve Bale Festivali, 2015 yılında, dünyanın ilk ve tek 'Kalite Yönetim Belgesi' ödülünü (TS-EN-ISO 9001: 2000) alan[1151]" festival olmuştur.

Antalya'nın yabancı ziyaretçilerini katabildiği az sayıdaki etkinlikten biri olan Festival, uluslararası iletişime ve barışa katkı sağlayan son derece saygın bir organizasyon konumuna gelmiştir. Antik Tiyatro'nun büyülü havasını da arkasına alan Festival, uluslararası alandaki ünüyle Antalya ve Türkiye'nin tanıtımı için çok önemli bir konuma gelmiştir. İngiltere'de yayınlanan Independent Gazetesi'nin araştırmasında dünyanın en iyi 10 opera festivali arasında 5. sırada yer almıştır.

Uluslararası Antalya Piyano Festivali: 2000 yılından beri, eylülün ilk haftası düzenlenen Festival Antalya'nın uluslararası alanda prestij kaynaklarından biridir. Aspendos Festivali gibi Avrupa Festivaller Birliği (EFA) üyeliğine kabul edilen Festival, klasikten caza müziğin farklı türlerinden örnekleri barındırmaktadır. Dünyaca ünlü pek çok sanatçının katıldığı Festival yalnızca Antalya Kültür Merkezi'ndeki konserlerle yetinmeyip Aspendos Antik Tiyatrosu, Expo Fuar alanı gibi başka mekânları da müzik amaçlı kullanmaktadır. AKM sahnesindeki konserlerin yanı sıra halk konserleri ve öğrenciler ile sanatçıları bir araya getiren atölye çalışmalarının da düzenlendiği Festival, Kültür Bakanlığının katkılarıyla Büyükşehir Belediyesi tarafından organize edilmektedir. Ayrıca Festival bünyesinde başkanlığını Gürer Aykal'ın yaptığı üst düzey bir yarışma olan "Genç Yetenekler Piyano Yarışması[1152]" düzenlenmektedir.

[1149] https://www.operabale.gov.tr/aspendos2018/Sayfalar/tarihce.aspx (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1150] https://www.operabale.gov.tr/aspendos2018/Sayfalar/tarihce.aspx (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1151] https://www.operabale.gov.tr/aspendos2018/Sayfalar/tarihce.aspx (erişim tarihi: 24.08.2018).
[1152] http://www.apf.com.tr/ (erişim tarihi: 28.08.2018).

Antalya Gitar Festivali: 2012 yılından beri, sonbaharda, Muratpaşa Belediyesi ve ODTÜ Antalya Mezunlar Derneği'nin ortaklaşa düzenlediği Festival, yeni olmasına karşılık fazlasıyla ilgi gören bir organizasyon olmuştur. Muratpaşa Belediyesi Konser Salonunu kullanan festivaldeki tüm etkinlikler halka açık ve ücretsiz olarak gerçekleştirilmektedir. Festival kapsamında dünyanın önemli gitarcılarının katılımıyla öncelikli olarak klasik ve flamenko türlerinde örnekler sergilenmektedir. Bunun yanında Hacettepe Üniversitesi Gitar Orkestrası'nın katılımları özel ilgi toplamaktadır. Festival'deki konserlere eklemlenen bağlama eşlikleri de ilginç deneyimler ortaya koymaktadır. Konserlerin yanında Festival kapsamında ayrıca, Akdeniz Üniversitesi'nde "gitarın ustalarından geleceğin ustalarına ders[1153]" verilmesi de öne çıkan etkinlikler arasında yer almaktadır.

Uluslararası Antalya Koro Festivali: 2009 yılında başlayan Festival Büyükşehir Belediyesinin düzenlediği önemli müzik etkinliklerinden biridir. AKM salonlarında, nisan ayında düzenlenen Festival'e birçok yerli ve yabancı koronun yanında, kentin özel müzik kurumlarının oluşturduğu amatör korolar ve Büyükşehir Belediyesinin korosu katılanlar arasındadır. Bunun yanında Festival kapsamında korolar arası yarışma da yapılmaktadır.

Uluslararası Antalya Yörük Festivali: Uzun yıllardır kentte yapılan Yörük folkloruna yönelik çeşitli etkinlikler bir araya getirilerek 2016 yılından itibaren ABB organizatörlüğünde kentteki yerini almıştır. Yalnızca bir müzik etkinliği olmasa da Festival önemli ölçüde Yörük müziği örnekleri barındırmaktadır.

Antalya TSM Koro Festivali: 2019 yılı Nisan ayında ilk kez çok sayıda koronun ve önemli sanatçının katılımıyla Belek'te düzenlenecek Festival kentin önemli müzik etkinliklerinden biri olmaya adaydır.

Şehirde Müzik: ABB kentin amatör gruplarının da yer aldığı çok sayıda düzenli konserleri bu ad altında toplamıştır.

Gelenekten Geleceğe Yöremizin Halk Sanatçıları: ABB Kent Müzesinin düzenlediği etkinlikte, Antalya ve yakın çevresinde yaşayan halk sanatçıları yer almaktadır. Özellikle kullanımı neredeyse unutulmuş çalgıların bulunduğu, kaybolmak üzere olan türkülerin özgün tavırlarıyla seslendirildiği etkinlik, kentin müzik kültürü içinde çok özel bir yere sahip olmuştur.

Geleneksel Çocuk Piyano Şenliği: ABB İ. B. Sürelsan Konservatuvarı bünyesinde düzenlenen şenlik her yıl 14 yaş altı yaklaşık 100 çocuğun katılımıyla gerçekleşmektedir.

[1153] https://muratpasa-bld.gov.tr/haber/24775/3/5-uluslararasi-antalya-gitar-festivali-basliyor (erişim tarihi: 01.09.2018).

Altın Nota Beste Yarışması: 2016 yılında ilki düzenlenen Yarışma, TSM alanındaki tekil örneklerden biri olup kette bu müziğin değerli sanatçılarının jüri üyelikleri, sahne icraları ve bestecilerin katılımıyla ABB organizatörlüğünde gerçekleştirilmektedir.

Uluslararası Antalya Akustik Caz Festivali: 2016 yılında başlayan ve üst düzey katılımcılarıyla dikkat çeken Muratpaşa Belediyesinin caz festivali.

Müzik Sokakta: Muratpaşa Belediyesi tarafından 2016 yılında başlatılan etkinlik modern Antalya'nın en büyük müzik etkinliği sayılabilir. Temmuz ve ağustos aylarında yapılan etkinlik müziğin her türünden örneklerin verildiği, profesyonel ve amatör müzisyenlerin katılımıyla gerçekleşen 8 haftaya yayılmış yaklaşık 60 etkinliği kapsamaktadır.

Antalya Akra Caz Festivali: 2018 yılında başlayan Festival, Antalya Akra Barut Otel organizatörlüğünde gerçekleşmektedir.

Antalya Caz Festivali: 2011 yılında ABB tarafından başlatılan daha sonra kesintiye uğrayan müzik etkinliği.

Side Dünya Müzikleri, Kültür ve Sanat Festivali: 2002 yılından itibaren Manavgat Belediyesi organizatörlüğünde gerçekleştirilen Festival, müziğin hemen her türüne yer vermektedir. Antalya'nın en önemli ilçe festivallerinden biri olan etkinlik, kullandığı Side Antik Tiyatrosu ile ayrı bir kimlik kazanmış ve çok sayıda turisti de konserlere dâhil edebilmiştir.

Abdal Musa Tekke Şenlikleri: Yüzyıllar öncesine uzanan geleneksel Tekke ziyaretleri ve bu çerçevede gerçekleştirilen çeşitli etkinlikler 1983 yılından itibaren organize edilerek bir şenlik biçimine dönüştürülmüştür. Haziran ayında yapılan Şenlik'te ülkenin dört bir tarafından ve ülke dışından çok sayıda halk müziği sanatçısı yer almaktadır. Antalya yöresinin en önemli geleneksel müzik etkinliği olan Tekke Şenlikleri, Finike'de bulunan "Kafi Baba Şenlikleri"ne de kaynaklık etmiştir. 2007'den itibaren Kafi Baba Şenlikleri'nde de halk müziğinin önemli örnekleri sergilenmektedir.

Bunların yanında kentte her geçen gün yeni bir müzik etkinliği başlamaktadır. Turizm işletmelerinin öncülük ettiği çok sayıda müzik etkinliğinin yanında ilçelerde düzenlenen etkinlikler içinde de müzik önemli bir yer tutmaktadır.

3.6.3.10. Geçici Sergiler

Kalıcı sergiler yanında, özel temalarla oluşturulacak geçici sergiler de müzenin genel amaçları doğrultusunda önemle önerilmektedir. Günümüz müzeciliğinde kalıcı sergilerin de sürekli yenilendiği, birtakım değişikliklerle devingen kılındığı göz önüne alındığında geçici

sergilerin "yeni müzecilik" için önemi daha iyi anlaşılacaktır. Öyle ki konuyla ilgili, müze içinde ve dışında yapılan "rehberli gezileri, dia-film gösterilerini, söyleşileri, seminerleri, atölye eğitimlerini ve sergileri konu edinen 'mobil müze'[1154]" terimi yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Geçici sergiler materyal oluşturma konusunda bir yandan zorluklar ortaya koymakla birlikte öte yandan yapıları gereği müzeciye bazı özgürlükler de sunmaktadır. Oluşturulacak bir serginin temasına ilişkin nesne sağlanması bu zorlukların başında gelmektedir. Hedef temaya ilişkin nesneler müze bünyesinde bulunmayabileceği gibi başka yerlerden geçici olarak da olsa alınması; taşıma, koruma ve izin gibi önemli zorluklar barındıran bir konudur. Bu da sergi konularının belirlenmesinde önemli kısıtlamalara yol açmaktadır. Öte yandan çağdaş müzecilik yöntemleri içinde, teknolojinin olanaklarını doğru kullanarak, üretilecek görsel, işitsel ve yazılı materyaller, sergi temalarının belirlenmesinde çok büyük özgürlükler ortaya koyacaktır. Böylelikle müze konuyla ilgili herhangi bir nesneye sahip olmadan da bir sergi oluşturabilecektir. Çağdaş bir müze için çok önemli olan bu geçici sergiler, müzeyi sahip olduğu temel birikimin çok üstünde bir yere taşıyarak, müzenin genel temasıyla ilgili önemli ayrıntıları ve müze birikimi dışında kalan konuları işleyebilmeyi olanaklı kılarlar. Ayrıca müzenin sürekli bulunduğu çevre için 'bilinen, durağan bir yer' algısının da önüne geçerler. Müzenin genel yapısıyla ilgilenmeyen bir kişinin geçici sergi konusu aracılıyla müzeyle tanışabilme olasılığı da müzenin tanıtımı için ayrıca önemli bir konudur. Başka bir deyişle, sürekli değişen yapılarıyla geçici sergiler ortaya önemli bir konu çeşitliliği koyarlar ve müzenin tanıtım, iletişim olanaklarını artırırlar. Bu çerçevede DOPAMM için önerilen geçici sergileri gruplamakta yarar görülmektedir.

Müze İçi Geçici Sergiler: Günümüzde birçok müzenin uygulamaya çalıştığı, müzenin kendi materyallerinden oluşan, genellikle bir güncel tarih ile ilişkilendirilen, belli bir konuyla sınırlandırılmış sergilerdir. Bir müzik müzesi içinde de kolaylıkla düzenlenebilecek bu sergiler, müzenin içinde önemli bir hareketlilik oluşturan ve kendi ziyaretçisini yaratan sergilerdir. Müze birikiminin çeşitli biçim ve ilişkilerle öne çıkarıldığı bu sergilerin DOPAMM için daha da önemli bir yanı, somut bir birikim ile müze içine alınamayan müziğin hemen her alanıyla ilgili bir sergileme olanağı sumalarıdır. Örneğin müzenin müzikle ilgili genel amaçları çerçevesinde, klasik, caz, blues, rock, soundtrack, etnik, newage ve daha pek çok türle ve bu türlerin önemli sanatçılarıyla ilgili sergiler oluşturması son derece ilgi çekici olacaktır. Bunun yanında yerele ilişkin, müzenin kalıcı sergilerinde çeşitli nedenlerle yeterince yer bulamamış konuları, ayrıntılı olarak ele alan sergiler de önemli iletiler oluşturacaktır. Mevlevi Müzikleri Sergisi, 19. yy.

[1154] Okan, 2015: 191.

Hamam ve Kahvehane Müzikleri Sergisi, Antalya Karamanlılarının Müzikleri Sergisi vb. sergiler yalnız isimleriyle bile son derece ilgi çekicidirler.

Konuk Sergiler: Müze içinde düzenlenecek bu sergiler, müzenin başka kurumların konuyla ilgili geçici sergilerine ev sahipliği yaptığı uygulamalar olacaktır. Kentin kurum ve kuruluşlarının ya da başka bölgelerin müzikle ilgili kurumlarının sergilerinin ortak projelerle müzede sergilenmesini sağlamaya yönelik bu uygulamalar her ne kadar sıklıkla olamasa da müzeye değer ve ilgi katacak uygulamalardır. Müzeciliğin kamusal yapısıyla uyuşmadığı için eleştirilen Guggenheim Müzesinin, bir işletme gibi dünyanın başka yerlerinde şubeler açtığı[1155] müzecilik hareketlerinin görüldüğü günümüzde, bu amacın çok dışında, müzeciliğin bilimsel ve kamusal amaçları çerçevesinde, müze bünyesinde uluslararası sergilerin gerçekleştirilmesini ummak bir hayalcilik olmasa gerektir. Bu konuk sergilerin düzenleyicilerinin başka müzik müzeleri olmaları da beklenmemelidir. Bir konservatuvar, bir orkestra ya da özel bir koleksiyoner kendi birikimlerini, müzecilik ilkeleri doğrultusunda müzede sergileyebilmelidir. Bunun için müzenin özendirici ve yönlendirici olması da öneriler arasındadır.

Gezici Sergiler: Müze içinde düzenlenecek geçici sergilerin ve kalıcı sergilerin belli ilkelerle taşınmasıyla elde edilecek bu sergiler, belirlenen amaçlar doğrultusunda değişkenlikler gösterecektir. İşlenecek konuya en uygun yerin belirlenmesi ve sergi materyallerinin özellikleri de bu sergilerin oluşturulmalarında önemli belirleyici unsurlar olacaktır. Kent içinde ya da dışında, geçici sergilerle müze amaçlarının yerine getirilmesine katkı sağlanacak, müzenin tanıtımına ve toplumsal iletişimine canlılık kazandırılacaktır.

Gerçekleştirilecek tüm geçici sergilerin ayrıntılı kataloglarının, bilgi içerikleriyle birlikte basılması, saklanması ve satışa sunulması, yapılan araştırmalarla ilgili önemli bir kaynak ve birikim oluşturması bakımından öneriler arasında değerlendirilmektedir.

3.6.3.11. Sanal Müze

1980'li yıllardan sonra, teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan sanal müzeler, "görüntü aktarma teknikleri ve iletişim teknolojileri yardımıyla gerçek müzenin internet ve bilgisayar ortamına taşınmış hâlidir.[1156]" Başka bir deyişle sanal müze, dijital ortama kaydedilmiş ses dosyaları, imgeler, metinlerden oluşan, müzenin her türlü birikimini yansıtan, bunun yanında müze konusuyla ilgili başka kurumların birikimlerine de ulaşılabilinen, sanal parçaların

[1155] Küçükhasköylü, 2013: 43.
[1156] Demirel Gökalp, 2013: 92.

birbirleriyle ilişkili ve bir düzen içinde sunulduğu dijital ortamlardır[1157]. Bu yapılarıyla sanal müzeler, müzeye gitme olanağı bulamayan kişilere müzeyi ulaştıran, üstelik mekân sorunu olmadığından bunu sınırsızca yapabilen kurumlar olmuşlardır. Dünyadaki ilk örneğini 1991 yılında Berlin'de Jeffrey Shaw'ın gerçekleştirdiği (Jeffrey Shaw Virtual Museum[1158]) sanal müzelerin ikincisi 1995 yılında Viyana'da kurulan "Sınırlar Ötesi Müzesi"dir[1159]. Bugün sayıları hızla artan sanal müzeler, müzeciliğin var olduğu çok özel bir yöntem oluşturmuşlardır. DOPAMM için de bir sanal müze öncelikli hedefler arasında olduğu gibi aynı zamanda önemli bir gerekliliktir. Bu yolla müze mekân sorunuyla birlikte zaman sorununu da çözmüş olacaktır. İsteyenin istediği saatte ziyaret edebileceği bu sanal ortam, müzenin birikimi dışında kalan veri ve nesneleri sergileyebilmesi[1160] bakımından da çok değerli bir ortam olacaktır. Ayrıca farklı dil seçenekleriyle müze, dünyanın önde gelen müzeleri gibi[1161], ülkeye hiç gelmemiş kişilerce de ziyaret edilebilecektir. Sanal müzenin sahip olması düşünülen bir özelliğinin de etkileşimli olmasıdır[1162]. Bu yolla sanal ziyaretçilerin mesaj ya da soruları alınabilecek, bunlara karşılık verilebilecek ve böylelikle sanal ortamdan da ziyaretçi ile ilişki kurulabilecektir. Sanal ortamın sağlayacağı diğer bir kolaylık da mekânda gerçekleştirilmesi zor olan sergilerin burada kolaylıkla sergilenebilmesidir[1163]. Bunun yanında bilgisayar ortamında ziyaret edilecek müze, projeksiyon, büyük ekran ve ses sistemleri gibi teknolojik araçlarla çok başka işlevler için de kullanılabilecektir. Konusu gereği DOPAMM'ın sanal ortamda bulunmasının diğer sanal müzelere göre daha fazla ilgi toplayacağı düşünülmektedir.

3.6.4. Depo/Bakım-Onarım Atölyesi

İlk bakışta işlevsiz ve atıl olan nesnelerin bulunduğu bir yer çağrışımı yapan depo, bir müze için iklimlendirmesinden düzenlenmesine belli ilkeleri olan önemli bir alandır. Sergi dışında tutulan nesnelerin bakım, onarım işlemlerinin yapıldığı, sergi değişimleri sırasında nesnelerin saklandığı güvenli ve işlevine uygun düzenlenmiş yerler olarak müze depoları, müzenin temel birimlerinden biridir. DOPAMM için çalgılardan, çalgı unsurlarından, müzikal belgelerden ve müzik teknolojilerinden oluşturulacak bir koleksiyon düşünüldüğünde iyi

[1157] Demirel Gökalp, 2013: 92.
[1158] bk. https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/virtual-museum/ (erişim tarihi: 01.09.2018).
[1159] Demirel Gökalp, 2013: 93.
[1160] bk. Demirel Gökalp, 2013: 92.
[1161] bk. Okan, 2015: 191.
[1162] Levy 2001, 51; bk. Demirel Gökalp, 2013: 92.
[1163] Demirel Gökalp, 2013: 93.

düzenlenmiş bir deponun gerekliliği de ortaya çıkacaktır. Koleksiyonun durumu ve mekânın olanakları çerçevesinde depo bağımsız bir yer olabileceği gibi, aşağıda daha ayrıntılı değinilecek olan çalgı bakım-onarım atölyesi bünyesinde de oluşturulabilir.

3.6.5. Çalgı Atölyesi

Öğrenmenin en etkin yolunun gözlem ve uygulamalarla öğrenme[1164] olduğu temel bilgisiyle yola çıkan müzik müzeleri, müziğin ve çalgılarının yapımının gözlenebilir ve denenebilir olduğu atölyeleri önemli birer temel birim olarak bünyelerinde oluşturmuşlardır. Bu çalışmada ele alınan örneklerde ve daha pek çok müzede bu atölyeleri etkin birer eğitim, eğlence ve üretim birimi[1165] olarak görmek mümkündür. Özellikle MÜZİKSEV bünyesindeki atölye (Lev. 22c, 23b) Türkiye müzeleri için neredeyse tek ve etkin bir örnektir. Söz konusu örneklerin ele alındığı bölümlerde değinildiği üzere, çalgı atölyesi başta müze sergilerinde bulunan çalgılar olmak üzere, çeşitli çalgıların bakımının, onarımının ve üretiminin yapıldığı birimlerdir. DOPAMM içinde de kurulması önerilen bu birimde MÜZİKSEV örneğinde olduğu gibi gönüllü lutiyelerden destek alınabilir.

Müziğin üretim araçlarından olan çalgılar, yapıldıkları materyallere göre çok farklı özellikler gösterirler ve dış etkilerden farklı biçim ve derecelerde etkilenirler. Dolayısıyla müze bünyesinde bulunacak çalgılar, bir vitrin ya da dolapta dondurularak saklanabilme olanağı olmayan parçalar olacaktır. Birçoğu sürekli bakıma hatta kullanıma gereksinim duyacaktır. Tüm bunların gerçekleştirileceği bir atölye de müzik müzesi için kaçınılmazdır. Ancak müzenin temel işlevlerinin yerine getirilebilmesi için bu atölye, belirli ilkeler gözetilerek ziyaretçilerin kullanımına da açılmalıdır. Özellikle müze koleksiyonundaki çalgıların üretim aşamalarını ziyaretçinin deneyimleyebilmesi, etkin bir öğrenme ve müzeyle ilgili hoş bir izlenim yaratacaktır. Özellikle çocukların ve öğrencilerin katılımı sağlanarak uzmanlar gözetiminde gerçekleştirilecek bu etkinlikler, çalgıları tanıma, müzikle ilişki kurma bakımından son derece etkili sonuçlar ortaya koyma potansiyeline sahiptir. Sergide gördüğü, gündelik hayatında sürekli sesini duyduğu bir çalgının yapım aşamasını görmek, onunla ilgili denemeler yapmak, bir çocuk için oldukça keyifli olacağı gibi kalıcı bir öğrenme süreci de oluşturacaktır. Sıradan bir kargıdan sipsi yapmak, basit bir su kabağının kemaneye döndüğünü görmek, sesi duyulamayacak kadar az olan bir gitardan en

[1164] Plotnik, 2009: 223.
[1165] bk. Çevik, 2010.

sevilen tonların elektrik sayesinde geldiğini anlamak, müziğin oluşumu ve felsefesi ile ilgili her yaş grubunda yeni sorgulamalara, değerlendirmelere yol açabilecek uygulamalardır[1166].

3.6.6. Müzik Atölyesi

Müze bünyesinde kurgulanan temel birimlerden biri de müzik atölyesidir. Çalgılar, müzik teknolojileri ve insan sesi herhangi bir müziğin oluşumu için belli bir tekniğe ve sistemli kurallar içinde kullanılmaya gereksinim duyarlar. Bu da müzik atölyesinin varoluş nedenidir. İlgili bölümde ele alınan müzelerde görüldüğü üzere, müzik atölyeleri müzelerin en çarpıcı birimlerini oluştururlar. Başta öğrenciler olmak üzere, önceden yapılacak planlamalarla atölye çalışmalarına ortak edilecek ziyaretçilerin müzeyle ilişkilerinin geliştirileceği etkinliklerin önemli bir kısmı bu atölyenin sorumluluğundadır.

Müzik atölyesinin temel amacı müzenin yalnızca müziğin çeşitli yönleriyle sergilendiği bir yer olmadığı aynı zamanda uygulandığı bir yer olduğunu göstermektir. Özellikle sergilenen çalgılar ve anlatılan müzik kültürü ile ilgili isteyenin katılabileceği müzik deneyimleri oluşturmak da temel görevidir. Bu kapsamda ziyaretçiler çeşitli çalgıları uzman gözetiminde deneme şansı elde edecektir. Ayrıca müze personelinin yeterli olması durumunda sürekli çalışmalar da hedefler arasındadır. Farklı yaş gruplarından ve kesimlerden oluşturulacak topluluklara belli sürelerde müzikal deneyim sağlayacak kurslar, organizasyonlar atölyenin temel etkinlikleri arasında olmalıdır. Atölye müzenin temel uygulama birimi olacağı gibi aynı zamanda kurum içi ve dışı organizasyonları düzenleyecek, koordine edecek bir yapıda olacaktır. Kentin sahip olduğu müzik kurumlarıyla ortaklaşa etkinlik düzenlemek ve halkın bu etkinliklerle müze etkinliklerinde müzikal deneyim kazanmasına yardımcı olmak atölyenin sorumluluğundadır. Bu kapsamda atölyenin görevlerini aşağıdaki başlıklar altında toplamak mümkündür.

Müze Uygulamaları: Atölyenin birinci görevi ziyaretçiye belli saatler içinde müze çalgılarını tanıtmak ve bunların (sergilenen çalgılarının kopyaları) kullanımıyla ilgili rehberlik yapmaktır. Müzeler bu tarz uygulamaları kendi olanakları çerçevesinde ve farklı biçimlerde uygulamaktadırlar. DOPAMM için de hedeflenen bu uygulamalar müzenin önemli halkla ilişkiler çalışmaları içinde yer alacaktır. Böylelikle ziyaretçi, nesnelerin önünden bir seyirci olarak bakıp geçtiği, alışılagelmiş müze algısının dışına çıkıp onlarla ilişki halinde, katılımcı bir anlayışla müzeye dâhil olacaktır.

[1166] Konuyla ilgili farklı denemeler ve bunların olumlu etkileri için bk. Çevik, 2010.

Çocuk Atölyesi: Eğitimin en çabuk, etkili ve kalıcı olarak, ilköğretim çağındaki çocuklarda uygulanabildiği bir gerçektir. Bu da müzenin hedef kitleleri arasında çocukları öncelikli bir yere taşır. Çocuklara yönelik müze uygulamalarının dışında daha uzun süreli etkinlikler, müzenin okullarla yapacağı işbirliği ile mümkün olacaktır. Çevredeki bütün çocukların müzeyi ziyaret etmeleri temel hedefler arasında olmakla birlikte, çocukların katılımıyla gerçekleştirilecek uzun süreli çalışmalar önemsenmektedir. İlkokul çağı ile sınırlandırılabilecek çocuklardan oluşan bir çocuk korosu ya da müzik topluluğu, üyeleri değişen, ancak kendisi kalıcı bir yapı olarak hedefler arasındadır.

Antik Müzik Denemeleri: Atölyenin müzede müzikal uygulamaları organize etmesinin yanında önemli bir başka görevi de bölgenin müzik tarihi ile ilgili çeşitli deneyler gerçekleştirecek olmasıdır. Antalya ve yakın çevresi yalnızca Türkiye'nin değil dünyanın önemli Antik yerleşmelerine ve bunların eşsiz kalıntılarına sahiptir. Side, Aspendos, Perge, Phaselis, Myra, Limyra, Patara gibi kentler tarihsel ve kültürel açıdan çok önemli kentler olduğu gibi bugün kalıntılarıyla da dünyanın eşsiz kültürel miras alanlarındandır. Antalya'nın müzik tarihinin her sayfası müzenin araştırma alanına girmekle birlikte, elde bulunan muazzam kentler göz önüne alındığında Antik uygarlıkların müziklerinin araştırılması bir adım öne çıkmaktadır. Batı müziğinin köklendiği bu yerleşmelerin müziklerinin nasıl olduğunu bulmak tam olarak mümkün olamayacaksa da çalgılarının araştırılarak kopyalarının üretilmesi ve bunların kapasiteleri doğrultusunda müzikal deneyler yapılması mümkün olacaktır. Özetle "Antik Müzik Denemeleri" biçiminde adlandırılabilecek, bölgede kullanıldığı saptanabilen, kaybolmuş çalgıların yeniden üretilerek olanakları çerçevesinde yapılacak deneyler ilgi çekici sonuçlar ortaya koyacaktır.

Antalya Akdeniz Müzikleri Topluluğu: En güzel örneklerinden birini AMKDM'de gördüğümüz bu topluluk, müzeyi tanıtma potansiyeli, kültürel ve sanatsal işlevleriyle DOPAMM için de önemli bir yapı olarak ele alınmaktadır. Bakü örneğinde olduğu gibi topluluğun müze personellerinden oluşması, başlangıç aşamasında ulaşılması güç bir hedeftir. Ancak bu durum topluluğun oluşmasına da engel değildir. Hedeflenen her şeyden önce bir yapıdır. Müze bünyesinde oluşturulacak bu yapı içinde birbirinden çok farklı müzisyenler, farklı zaman dilimlerinde bulunabilirler. Esas olan müzisyenler değil, onları belli amaç ve ilkeler doğrultusunda bir araya getirecek yapıdır.

Müzik topluluğundan beklenen başta bölgenin etnik müzik örneklerini yeniden değerlendirerek doğru bir biçimde icra etmektir. Ancak bu tek hedef olamaz. Antalya yöresi

müziğinin yakın geçmişteki örneklerinin, yeni müzikal deneyimlerle değerlendirilerek yaşatılması temel bir hedef olarak ele alınmalıdır.

Etkinlikler: Kentin kültürel düzlemimde yerini alan müzenin zaman içinde, kendi dışındaki kurumlarla ortaklaşa gerçekleştireceği bir dizi etkinlikler olacaktır. Çeşitli müzik organizasyonları, toplantı ve seminerler, kurum içinde ya da dışında olsun, izleme, katılma ve düzenleme ölçeklerinde atölyenin sorumluluğunda olacaktır. Müzenin ilgi alanına giren özel müzisyenlerin dinletileri[1167], etnik müzik, müzik tarihi ve müzikoloji konulu toplantılar ve sunumlar bu etkinliklere yalnızca birkaç örnek oluştururlar.

3.6.7. Uluslararası Antalya Etnik Müzik Festivali

Müzelerin günümüze değin süregelen en önemli sorunlarından bir tanesi de tanıtımdır. Medya kuruluşları tanıtım için pahalı olduğundan, kent rehberleri, bültenler, broşür vb. araçlar yetersiz kaldığından müzeler tanıtımları için yeni arayışlarını sürdürmektedirler. Ziyaretçilerini birer tanıtım elçisi gibi değerlendirmek, müzede düzenlenen çeşitli etkinlikler, yardımcı birimler ve çeşitli kurumlarla ortaklaşa düzenlenen etkinlikler bu çabaların arasında öne çıkanlardır. DOPAMM için de oluşacak tanıtım sorunu sözü edilen yollarla da giderilmeye çalışılacağı gibi soruna en kolay ve hızlı çözüm olarak düzenlenecek bir müzik festivali önerilebilir. Daha önce belirtildiği gibi kentte düzenlenen Piyano, Gitar ve Aspendos Opera ve Bale Festivalleri, bu kapsamda düzenlenecek bir festivali gereksiz kılmak yerine tamamlayıcı bir görev üstleneceklerdir. DOPAMM öncülüğünde düzenlenecek bir festival adı geçen festivallerden çok başka bir içerikte, etnik müzik üzerine düzenlenecek bir etkinlik olmalıdır. Bugün dünyanın hemen her bölgesinden Antalya'ya gelen farklı etnik kimliklerdeki ziyaretçiler göz önüne alındığında, bu etnik yapıları da barındıracak bir festivalin ne denli ilgi çekici olacağı ortadadır. Günümüzde Avrupa'dakiler başta olmak üzere dünyanın faklı bölgelerinde kültürel merkez konumundaki kentlerin hemen hepsinde klasik müzik temelli etkinlikleri görmek fazlasıyla olanaklıdır. Ancak son zamanlarda, müzeciliğin genel gelişimiyle de paralellik gösterircesine, etnik müzik üzerine yapılan araştırmaların uygulamalarla desteklendiğini görmekteyiz. Bu kapsamda Antalya'nın kültürel kimliğini tamamlayıcı bir niteliğe de sahip olacak bir etnik müzik festivali aynı zamanda hem müzenin, hem kentin hem de ülkenin tanıtımına katkılar sağlayacaktır. Her yıl müzenin yetkilileri tarafından kentin turistik renklerinin de dikkate alındığı

[1167] Böylesi etkinliklerin yeni müzecilikteki önemi ve müzelere katkıları Çevik tarafından da çeşitli kaynaklarda vurgulanmaktadır. bk. Çevik, 2019a.

bir yöre teması belirlenerek düzenlenecek olan festivalde tüm dünya halk müziklerinin yer alması esas alınmalıdır. Çağdaş, demokratik bir yaklaşımla gerçekleştirilecek Antalya Etnik Müzik Festivali, kentin diğer müzik etkinliklerini tamamlayacak ve farklı etnik grupları ticari bir ilişki dışında bir araya getirerek dünya barışına katkı sağlayacaktır.

Böylesi bir organizasyonun en azından ekonomik olarak müzenin olanaklarını zorlayacağı kesindir. Ancak kentin turizm potansiyeli bu konuda duyulan gereksinimi fazlasıyla karşılayacak güçtedir. Başarılı bir organizasyonun bu potansiyele ve kentin tanıtımına sağlayacağı yararlar, umulan bu desteğin en önemli gerekçesi olarak düşünülmektedir. Müzenin kuruluş aşamasında ya da takip eden süreçte ayrıntılarıyla tartışılabilecek olan bu etkinliğin gerçekleştirilebilirliğinin en temel unsuru da Antalya kentinin kendisidir. Türkiye gibi büyük bir ülkenin pek az yeri dünyanın hemen her yerinden çok farklı kesimlerin gelmek isteyebileceği bir yerdir.

3.6.8. Kayıt Birimi – Stüdyo

Müziği biriktirmenin en geçerli yolu çalgılar ve teknolojisi dışında kuşkusuz kayıtlardır. Bir müzik müzesi bünyesinde müzik üzerine yapılacak araştırmalar ve toplanacak belgeler ne denli önemliyse, müziğin biriktirildiği bir yer olarak kayıt oluşturma da o denli önemlidir. Özellikle yöresel halk müziği üzerine yapılacak araştırmalar sonucunda ulaşılan türkü ya da çalgı müziklerinin kaydedilmesi, bunların saklanması ve incelenmesi için yaşamsal önem taşımaktadır. Ayrıca bilinen halk müziği ezgilerinin de müzede hem saklanması, hem de ziyaretçiye sunulabilmesi bakımından doğru biçimleriyle kaydedilmeleri bir gerekliliktir. Oluşturulacak çalgı koleksiyonun sergisinde, çalgıların seslerini ziyaretçiye sunabilmek için de kayıtlarının oluşturulması gerekmektedir. Başlangıç aşamasında bu kayıtlar çeşitli kaynaklardan elde edilebilir ancak müzenin amacına uygun ve çalgıları daha iyi tanıtan kayıtların oluşturulması sergilerin etkisini artıracaktır.

Dünyada birçok müzik müzesinin bünyesinde bulundurmaya özen gösterdiği stüdyo DOPAMM için yukarıda sayılan işlevlerin dışında çok daha önemli bir yer olarak düşünülmektedir. Kentin bir milyonu geçen nüfusuna ve sayısız müzik etkinliği ile müzikli eğlence yerine sahip olmasına bağlı olarak, birbirinden farklı türlerde müzik üreten çok sayıda müzisyenin de kentte yaşadığı bir gerçektir. Amatör ya da profesyonel bu müzisyenlerin çalışma ortamı bulma konusunda ciddi sorunlarının olduğu da ortadadır. Üniversitenin yalnızca kendi öğrencilerine açık olan çalışma odaları, aynı durumdaki senfoni salonları ve kent merkezinde bulunan birkaç küçük ve pahalı özel stüdyo kentin bu alandaki gereksinimini karşılamaktan çok

uzaktır. Bu da müzisyenlerin evleri dâhil buldukları her ortamı çalışma alanı olarak değerlendirmelerine neden olmaktadır. Ancak neresi olursa olsun, müzikal çalışmaya uygun olmayan alanların müzisyenlerin beklentilerine karşılık vermeyeceği de bir gerçektir. Üstelik birden çok kişinin aynı anda çalışma yapması özel çalışma alanlarının dışında olanaksızdır. Davullar, nefesliler ve yaylılar ses kapasiteleri ile yalıtımlı odalar dışında çalışma amaçlı da olsa kullanılmaya uygun olmayan çalgılardır. Müzisyenler bu gereksinimlerini olabildiğince sahne saatlerinin öncesinde –sahne bulabilenler- sahnede gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Buradan yola çıkarak iyi düzenlenmiş bir stüdyonun kentin müzikal yaşamı için ne denli gerekli olduğu açıkça görülebilir. Özellikle genç müzisyenlerin grup çalışmaları için vazgeçilmez bir yer olabilecek stüdyo, çalışma odaları ve kayıt olanaklarıyla DOPAMM için hem çekiciliği sağlayan hem prestij getiren hem de müzikal birikim oluşturan bir birim olarak yaşamsal önem taşımaktadır.

Dünyanın önemli müzik gruplarının öykülerine bakıldığında, hemen hepsinin ilk günden son güne değin bir mekâna bağlı oldukları görülebilir. Bu da ya onların kullanımına tahsis edilmiş boş bir bina ya da bir stüdyodur. Öyle ki pek çok grup bu mekânların geleneklerinden beslenmiş, buralardan hayat bulmuştur. Başka bir deyişle müzik gruplarını var eden ve yaşatan şeylerden bir tanesi de birlikte çalışabilme, birlikte üretebilme olanakları tanıyan mekânlar olmuştur. Bugün stüdyolar aynı zamanda önemli gelir getiren ticari kuruluşlar olarak da varlıklarını sürdürmektedir. Gelişen teknolojiye karşılık, profesyonel bir kayıt hâlâ deneyimli kişilere ve teknolojik yeterliliği olan stüdyolara bağımlı olmayı sürdürür. Müzisyenler bu olanağın yalnızca birkaç şehirle sınırlanmış ve yüksek fiyatlarla sağlanabilir olmasının sıkıntısıyla karşı karşıyadır. Dolayısıyla düşük saat ücretleriyle çalışma ve kayıt ortamı sağlayan bir stüdyo kentte önemli bir yoksunluğu giderecektir. DOPAMM için sözü edilen sanatsal, kültürel ve toplumsal işlevlerin yanında oluşturulacak bir stüdyo çok önemli bir gelir kaynağı olacaktır. Müze bünyesinde, ayrı ya da müzeyle aynı mekânda oluşturulacak stüdyo, müze yönetiminin bilimsel yaklaşımıyla, sıradan bir ticari birim olmak yerine, doğru çalışma ve kayıt ortamı sunan, etkin bir yardımcı birim olarak kurumun en özel alanlarından biri olacaktır.

3.6.9. Kafeterya

Özel müzelerin yaygınlaşması ve yeni müzecilik anlayışı, müzelerde birtakım yapısal değişiklikler yarattığı gibi, bütçe konusunda da yeni arayışlar doğurmuştur[1168]. Bugün müzelerin

[1168] bk. Artan, 2012.

kuruluş bütçesini oluşturan devlet desteği ve özel kişi ya da kuruluşlarca sağlanan finansman, kurumların daha iyi koşullarda sürdürülebilirlikleri için yeterli görülmemektedir. Kuruluş bütçesi sağlansa bile, müzenin sürekli giderlerinin karşılanması için yeni kaynakların yaratılması gerekmektedir. Müzelerin öz gelirlerinin temelini oluşturan giriş ücretleri de bu sürdürülebilirlik için çoğu zaman yetersiz kalmaktadır. Müze devlet destekli bile olsa bu arayışlar yeni müzelerde sıklıkla kendini göstermektedir[1169]. Bu kapsamda müzeler, kendi bünyelerinde oluşturacakları yeni birim ve etkinliklerle, gelir elde etmenin yollarını aramaktadır. Bunlardan bir tanesi de "müze kafe"lerdir. Yukarıda incelenen müzeler de dâhil olmak üzere hemen her müzenin bugün böyle bir birimi bulunmaktadır. Ancak bunların müzeye katkısı, işleyişi ve içerikleri birbirinden çok farklıdır. Dolayısıyla bu örnekler ve DOPAMM'ın sahip olması düşünülen "müze kafesi" hakkında birkaç önemli değiniye gereksinim duyulmuştur.

Türkiye'deki devlet müzelerini ele aldığımızda, büyük olanlarının çoğunda bir kafeterya olduğunu görürüz. Daha çok sınırlı türdeki içecek servisine dayalı bu birimler hem açık bulunduruldukları zaman dilimi olarak hem de işletilme biçimleriyle müzelere yeterli destek sağlayabilecek durumda değillerdir. Dekorasyon, menü, hizmet ve mekân bakımından yetersiz kalan bu birimlerin, yönetimsel açıdan yaşadıkları sorunlar da içinden çıkılmaz durumdadır. Ya DÖSİMM bünyesinde ya da taşeron firmalar aracılığıyla çalıştırılan bu kurumlar müzeye gelir elde etmekten çok, ziyaretçi için bir dinlenme alternatifi olarak değerlendirilseler de bu işlevlerini de fark ettirebilmekten uzaktırlar. Birçoğunun personele özel bir yer mi yoksa ziyaretçilere de açık bir yer mi olduğunu anlamak bile zordur.

Öte yandan İstanbul'daki bazı örneklerde görüldüğü gibi, birçok lüks restoran ya da kafeteryanın müzenin önüne geçtiği uygulamalar da bulunmaktadır. Bunların başını Sabancı Müzesi gibi özel müzeler çekmektedir. İstanbul'un elit restoranlarından Changa'ya işletmesi verilen Sabancı Müzesi restoranı ve SantralİstanbuI'un Otto adlı işletmeye verilmiş kafe-restoranı, birer müze-kafe görünümünden çok lüks yeme-içme birimleri olarak hayatlarını sürdürürler[1170]. Müzeye gelir elde etmenin yanında ziyaretçilere dinlenme, eğlenme ve yeme içme olanakları sunan bu işletmeler aynı zamanda üst düzey hizmet standartlarıyla müzeye ziyaretçi çekmenin de bir aracı olarak kullanılmaktadırlar. Müze kapandıktan sonra bile açık olmayı sürdüren bu birimler bulundukları konumla neredeyse müzenin önüne geçmiş bulunmaktadırlar. Müzenin kültürel yapısını, mekânsal özelliklerini ve özgün değerlerini,

[1169] Artan, 2012: 8.
[1170] Artan, 2012: 15.

profesyonel bir işletmecilik anlayışıyla ele alarak kullanmayı başaran bu işletmeler, her müzede ve her zaman uygulanabilirliği olan tarzlar ortaya koymaktan uzaktır. Ayrıca müzenin önüne geçen bir müze-kafenin de gereksizliği ortadadır. Başka bir taraftan bu yapılar ortaya koydukları üslup ve fiyatlarla yalnızca belli bir toplum kesimine hitap edebilmektedir. Yalnızca kâr amacı ile yola çıkan bu kuruluşlardan müze yararına yapılacak çeşitli etkinlik ve uygulamalar konusunda ve müzenin genel eğitim, iletişim hedefleri doğrultusunda yararlanmak fazlasıyla zor olacaktır.

Herhangi bir müze-kafenin doğrudan müze yönetimi tarafından ya da başkalarına devredilerek işletilmesi, o müzenin olanaklarına ve yönetim anlayışına bırakılabilir. Ancak üzerinde önemle durulması gereken nokta ise bir müze-kafenin müzeye gelir getirmek, ziyaretçilere dinlenme olanağı sunmak hatta ziyaretçi çekmek gibi işlevlerinin yanında müzenin bir parçası olarak genel amaç ve işlevlerine ters düşmeyen bir yapıda olması gerekliliğidir. Bu kapsamda DOPAMM için belirlenecek mekâna da bağlı olarak geliştirilecek bir müze-kafenin, DOPAMM'ın temel amaç ve işlevlerine uygun olarak düzenlenmesi ve işletilmesi esastır. Bu da burada değinilen her iki örneğin de dışında bir yapılanmadır. İkinci örnek -ki varlığı zaten mekânsal olarak çok önemli üstünlüklere bağlıdır- avantajlarının yanında müzenin temel amaçlarına ters düşmektedir. Birinci örnek ise içinde bulunduğu tıkanmış yapının boğduğu bir birim olarak neredeyse işlevsizdir. Elbette mekânın elverdiği ölçüde oluşturulacak bir müze-kafe, özgün dekorasyonu, temizliği, standart hizmet anlayışı, müzenin kurgusuna uyumu ile bir müze-kafeden beklenenleri verebilecek nitelikte olmalıdır.

Bugün Antalya kent merkezi birbiri ardına açılan kahvecilerle doludur. Bunu yanında şehir sayısız lüks restorana ve eğlence mekânına sahiptir. Kent merkezi ve ilçelerdeki lüks konaklama işletmelerinin sahip olduğu yeme, içme ve eğlence mekânları da katıldığında kent, konuyla ilgili nicel olarak doldurulması güç bir potansiyele sahiptir. Bu da bir müze-kafenin ilk bakışta varlığının gereksizliğini düşündürtebilir. Ancak konaklama işletmelerinin kent halkı ile hiçbir bağı bulunmamaktadır. Lüks restoranlar ise daha çok uzun yemeklerin ve akşam saatlerinin mekânlarıdır. Hemen her mahalleye doluşan kahveciler ise isimleri olmasa birbirinden ayırt edilemeyecek denli benzeşmektedir. Üstelik hitap ettikleri kitle de neredeyse içerikleri gibidir. Oysa bir müze hedef olarak tüm toplum kesimlerini seçmelidir. Bir kafeterya için böylesi bir hedef olanaklı görünmese de popüler kültürün dışında kalmış ve hemen hemen gidebilecekleri hiçbir yer bulamayan kitle hedef olarak belirlenebilir. Böylelikle müzenin kurgusuna da uyum sağlayabilecek bir mekân oluşturularak ayakta kalması sağlanabilir ve kendisinden beklenen faydalar alınabilir. Burayı da bir öğretme mekânı olarak değerlendirebilecek olan müze, müzik

seçimleriyle seçilmeyi sağlayabilir. Bugün bir yeme içme işletmesi için hizmet standardı, dekorasyonu, mekânı, fiyatı ve menüsünden daha fazla genel tarzını yansıtan müzik seçimleri belirleyici olmaktadır.

3.6.10. Hediyelik Eşya Satış Alanı

Önceki bölümde değinilen yeni gelir elde etme olanakları ve müzenin toplumsal ilişkilerini güçlendirme çabaları çerçevesinde değerlendirilebilecek bir diğer yapı da hediyelik eşya üretimi ve satış alanıdır. Devlet müzeleri dâhil olmak üzere birçok müzede benzerleri bulunan bu atölye ve satış alanları küçük de olsa müzelere gelir getiren birimler arasındadır. Türkiye'deki müzelerde son yıllarda gelişme gösteren hediyelik eşya dükkânları birkaç özel müze dışında bekleneni verebilecek durumda değildir. Bunun en temel nedeni de satılan ürünlerin yeterince özgün olmayışları ve yüksek fiyatları olarak belirlenebilir. Devlet müzelerindeki pek çok ürün müze ile doğrudan ilişkili olmayıp bir anı oluşturmaktan uzaktır. Ayrıca bu ürünler satışa sunulurken, sunulma biçimleri, ürünlerin nitelikleri ve fiyatları göz önüne alındığında müzelerin ziyaretçilerden karşılıksız bir beklenti içinde oldukları açıkça sezilebilmektedir ki bu da klasik müzeciliğin bir yaklaşım olarak sürdürüldüğünün göstergesidir. Oysa müzeler tüm gelişmelere karşın hâlâ ziyaretçi çekmekte zorlanan yapılardır. Müzeye gelen ziyaretçi çoğu zaman giriş ücretlerinden yakınma durumundayken, hediyelik eşyalardan da uzak durmaktadır.

Bugün Avrupa müzelerine baktığımızda, hangi türden olursa olsun satabildikleri pek çok ürüne sahip olduklarını görürüz. Üstelik bu müzelere tek başına bir kilise ya da Antik bir yapı kalıntısı da dâhildir. Bu başarının nedenlerinden bir tanesinin müze kültürüne sahip bir toplumsal yapı olduğu söylenebilir. Ancak diğer nedenler arasında ürünlerin nitelikleri[1171], özgünlükleri[1172] ve fiyatları da önemle vurgulanmalıdır. Müzik gibi en popüler sanat dalını tema olarak belirleyen bir kurumda hediyelik eşya tasarımı ve üretimi hiç de zor olmasa gerektir. Müzede öne çıkan çalgı ya da teknolojik aletlerin maketleri, röprodüksiyonları[1173] vb. ilgi çekebilecek ürünlere örnek gösterilebilir. İsrail Müzesi bu alandaki başarılarıyla[1174] çok önemli bir örnektir[1175]. Oluşturulacak mekânın olanakları çerçevesinde bu tasarım ve üretim işleri ziyaretçiye açık ve

[1171] Sözü edilen müzelerde satılan ürünlerde müzenin temel temasının, bulunduğu yörenin özelliklerinin önemle vurgulandığını belirtmek gerekir. Ayrıca bu ürünlerde dikkat çeken bir başka özellik de müzenin temasının şapka, tişört, çanta gibi alışılagelmiş eşyalar yanında cetvel, kalem, defter vb. temel eğitim araçlarının üzerine de işlendiğidir.
[1172] Gans, 2001: 92.
[1173] Mikhalopoulos, 2001: 88; Gans, 2001: 92.
[1174] Gans, 2001: 91 - 92.
[1175] Müzenin yedi dükkânı ve bir ihracat işletmesi bulunmaktadır.

ziyaretçinin katılımıyla sağlanarak ayrı bir eğitim ortamı da sağlanabilir. Üstelik böylesi bir eğitim-üretim etkinliği müzenin temel amaçlarına paralel olacağı gibi, müzeyi daha çekici kılacak bir etkinlik olarak da değerlendirilmelidir.

Satış alanı yalnızca hediyelik eşyaların bulunduğu bir yer olarak da kurgulanmamalıdır. Bir müzik müzesinin satış birimi temel müzikal nesnelerin de bulunduğu bir yer olmalıdır. Elbette bundan kasıt müzede piyano, kontrbas, fagot gibi uzmanlık gerektiren, satışı az, fiyatı yüksek çalgılar değildir. Ancak kentin genel müzikal gereksinimleri içinde sayılabilecek, çeşitli çalgıların tel, pena gibi yardımcı unsurları, basit müzik teknolojileri ve yayınları hedef malzemeler olarak belirlenebilir. İlerleyen yıllarda müzenin arşivinden seçilecek çeşitli kayıtlar, müzede oluşturulacak kayıtlar ve müze araştırmalarının bulunduğu süreli ya da süresiz yayınlar da satış biriminin temel ürünleri arasında yer alması gereken materyaller olmalıdır.

3.6.11. Radyo ve Televizyon

Teknolojinin gelişmesiyle, elli yıl kadar önce iletişimin, toplumsal ve sanatsal yaşamın çok önemli araçlarından bir olan radyolar, bu önemlerini belli ölçüde kaybetseler de ticarileşerek, nitelik değiştirerek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Üstelik teknolojik olarak kendilerine internet gibi başka olanaklar da bulmuşlardır ve sayıları toplumsal yaşamda kapladıkları yerle ters orantılı olarak artmıştır. Bu artışa gelişen teknolojiyle düşen yayın maliyetleri de önemli katkı sağlamıştır. Buna karşılık ülkedeki özellikle yerel örneklerin neredeyse yalnızca reklama dayanarak niteliksizleştikleri de bir gerçektir. Radyolar için geçerli olan gerileme televizyon kanalları için geçerli değildir. Buna karşılık kolaylaşan ve ucuzlayan televizyon yayıncılığı da önemli oranda niteliksiz örnekler ortaya koymaktadır. Bilimsel yöntemlerle kurgulanmış bir müzenin, kamusal ve kültürel hedeflerine yönelik oluşturulmuş bilimsel politikaları çerçevesinde, deneyimli ve alanında yetkin kişilerce yönetilecek *müze radyo ve televizyonu* özgün olacağı kadar, bu hedeflere ulaşma ve kültürün, sanatın, müziğin niteliklisinin yaygınlaşması noktasında çok özel bir araç olacaktır. Müze tanıtımında da önemli bir işleve sahip olacak radyo ve televizyon, seçkin yayın anlayışı ve özgün repertuvarıyla, bu alandaki boşluğu dolduran önemli bir birim olmakla kalmayıp, aynı zamanda çok önemli bir sergi olarak da ele alınmalıdır. Sessel bir sanat olan müziğin bütün yönlerini kapsamasa da, sergileme ilkeleriyle hazırlanmış bazı radyo ve televizyon programları, müzenin en ilginç sergileri arasında değerlendirilmelidir. Belli zamanlarda yapacağı İngilizce ya da Rusça yayınlarla, kentin turist gruplarına da ulaşabilecek radyo ve televizyon, zamanla uluslararası bir nitelik kazanarak, kendi kategorisinde kentin sanat

rehberi haline gelebilecektir. Ortaya koyduğu avantajlarına ve sağladığı olanaklara neredeyse her geçen gün bir yenisi eklenen yayıncılık, doğru yönetildiğinde aynı zamanda önemli de bir gelir kaynağı olabilecektir.

3.7. Müze Gelirleri ve Sponsorlar

Kar amacı gütmeyen ve sürekliliği olan kamusal kurumlar olarak da tanımlanabilen müzelerin, ekonomik sorunları doğrudan bu tanımlamayla başlamaktadır. Elbette bu yargı, müzenin sözü edilen niteliğine bir eleştiri değildir. Ancak kapitalist ekonomik sistemlerde kâr amacı gütmeyen, sürekliliği olacak olan, eğitim amaçlı bir kurumun parasal sorunlar yaşayacağı kesindir.

Müzelerin tarihine bakıldığında özel koleksiyonlardan kraliyet koleksiyonlarına değin hep güçlü ve çoğu zaman hesap vermeyen bir sermaye tarafından desteklendikleri görülebilir. Bu sorumluluk klasik müzeciliğin başlangıcından itibaren yavaş yavaş kamuya aktarılmıştır. Ancak kamu mülkiyetindeki müzeler de kendileri için, kendilerinin belirlemedikleri bütçelerle varlıklarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. Müzelerin bu temel bütçeleriyle amaçlarını yerine getirip getirememeleri, içinde bulundukları siyasal ve kültürel yapıyla doğrudan ilişkilidir. Ancak bu bütçelerin değişen müzecilik yöntemlerine parasal çözüm olabilmesi, içinde bulunulan ekonomik yapıda pek mümkün görünmemektedir[1176].

Günümüzde kamu müzelerinin yanında giderek yaygınlaşan özel müzelerin durumu da çok farklı değildir. Kurumun arkasındaki destek özel sermaye de olsa, kâr amacı taşımayan bir yapıyla ortaya çıkan müzenin arkasına aldığı bu özel destek, kamusal destekten pek de farklı sonuçlar doğurmamaktadır. Bütün bunlar gösteriyor ki bir müze, hangi türden olursa olsun ekonomik olarak belli sıkıntılar içinde bulunmaktadır. Bunun en temel nedeni de özelde müzelerden, genelde de kültür alanından devlet desteğinin çekilmesini öngören bir ekonomik yapılanma ve bu yapılanmanın bir sonucu olarak da sermayenin kültüre doğrudan müdahale edebilme[1177] yetkisine sahip olmasıdır. Dolayısıyla bir özel ya da kamu müzesinin kendisine ayrılan bütçe dışında başka gelirler elde etmek için çeşitli etkinlikler düzenlemesi gerekmektedir[1178]. Üstelik ekonomik olarak mutlak bir yere bağlı olan müzelerin, kendi

[1176] bk. Artan, 2015: 2.
[1177] Artan, 2015: 2.
[1178] Mikhalopoulos, 2001: 87; Okan, 2015: 195.

görevlerini istenildiği gibi yerine getirmek yerine, destekçilerinin yönlendirmelerine uymak zorunlulukları[1179] da ortaya önemli sorunlar çıkarmaktadır.

Müzenin ekonomik olarak ayakta kalma çabaları, yeni müzecilik içinde birçok farklı arayış yaratmış, farklı bölge ve toplumlarda, değişik uygulamalar ortaya çıkmıştır. Ancak bunların ortak özelliği, müzenin temel amaçlarını yerine getirerek varlığını sürdürmesine destek olmaktır. Aynı soruna birer çözüm arayışı olarak ortaya çıkan bu uygulamalar, aynı zamanda müzecilik alanında birbirinden çok başka yaklaşımlara da neden olmuştur[1180]. Öyle ki günümüzde bir yandan kamu destekli müzelerin önemli deneyim ve kazanımları savunulurken, bir yandan da şirketleşmiş müze örnekleri, müzenin gelecekteki tek var olma biçimi olarak öne sürülmektedir. Bu iki yapı arasında aklı karışık, yolunu arayan birçok ilginç deneyim de görülebilmektedir[1181]. Ancak kesin olan olgu ise, müzelerin artık *kâr amaçsız*[1182], salt kültür kurumları olmaktan çıkıp, yavaş yavaş birer işletmeye dönüşmeye başladıklarıdır. Konuyla ilgili Artan'ın Huyssen ve Warhol'dan aktardıkları oldukça açıklayıcı olduğu kadar etkileyici ve endişelendiricidir de. Buna göre Huyssen'in "müzeler artık halk panayırı ile alışveriş merkezi arası melez bir mekân olarak yeniden yaratılmıştır[1183]" sözü Warhol'da "bir gün bütün büyük mağazalar müze, bütün büyük müzeler de mağaza olacak[1184]" cümlesiyle yeni bir boyut kazanır. Yine Artan'ın deyişiyle bu gelişmeler sonucunda "kültürel bilginin, ciddiyet ve titizlikle sunulmasının yerini, giderek daha çok sayıda abartılı deneyimler, anlık aydınlanmalar, parlak olaylar ve çarpıcı gösteriler almaya başlar.[1185]" Bütün bunların temel sebebi de "kültür ve sermaye arasındaki ilişkinin giderek görünür hale gelmesi[1186]", başka bir deyişle kültürün özelleşmeye[1187] başlamasıdır.

Görülüyor ki bu bölümün birinci paragrafında değinilen ekonomik sistem kaynaklı sorun saptaması doğrudur ve giderek bu sorun etkisini artırarak hemen her alanda olduğu gibi müzecilikte de biçimlendirici etkiler ortaya çıkarmaktadır. Üstelik bu biçimlendirme yalnızca

---

[1179] Mikhalopoulos, 2001: 87.
[1180] bk. Arslanyürek, 2001; Korobar, 2001; Gans, 2001; Mikhalopoulos, 2001.
[1181] bk. Artan, 2015; Artan, 2012.
[1182] Artan, "kar amaçsız" bir müze ile "kar amacı gütmeyen" müzeyi birbirinden ince çizgilerle ayırmaktadır. Ona göre birincisi, hiçbir biçimde kâr düşüncesi taşımayan, hatta zarar etmeyi göze alan bir tanımlamadır. İkincisi ise, etkinlikleri sonucu elde ettiği kârı, işletmenin sahibi ya da paydaşlarına değil de, işletmenin gelişimi için kullanan bir yapıyı ifade etmektedir. bk. Artan, 2015: 3.
[1183] Artan, 2015: 2.
[1184] Artan, 2012: 1.
[1185] Artan, 2015: 2.
[1186] Artan, 2015: 2.
[1187] Artan, 2015: 2.

müzenin finansal yapısıyla ilgili olmayıp, giderek markalaşma/markalaştırma[1188] süreci yaşayan müzelerin temel amaç, nitelik ve işleyişlerine de yansımıştır. Sözü edilen değişim ve dönüşümlerin ayrıntılı incelenmesi bu çalışmanın sınırları dışında kalmakla birlikte, ekonomik yapı ve finansal çözümlerle ilgili yapılacak önerilerinin nelerle ilişkilendirilmesi gerektiğinin anlaşılabilmesi bakımından bu gelişmelere değinme gerekliliği görülmüştür.

Sözü edilen gelişmelere –belli ölçüde de olsa- ve buldukları farklı finansal çözümlere ülkedeki *şirket müzeleri* örnek gösterilebilir. Bunların yanında *şirketleşmiş müze*ye en yakın örnek olarak da İsrail Müzesi gösterilmelidir. Yedi dükkânı ve oldukça büyük bir ticari hacme sahip ihracat firmasıyla[1189] Müze, içinden yükseldiği kültürün önemli bir yansıtıcısı konumundadır. Müze geliri oluşturma konusunda Korobar'ın aktardığı Üsküp Müzesinin, müze bünyesinde, eski istasyon peronlarının restorasyonu ile oluşturduğu dükkânları kiralaması[1190] olayı, müzenin yapısal olanaklarıyla ilgili olsa da yaratıcıdır. Öte yandan Arslanyürek'in önerdiği, CMPP'de ve Belçika, İspanya, Portekiz, İngiltere gibi ülkelerde örnekleri görülen, içinde birbirinden farklı çok sayıda kültürel, ticari ve eğlenceye yönelik birimlerin bulunduğu, büyük alanlara kurulmuş, dev yatırımlı komplekslerin bir parçası olan müze kurgusu[1191] da, daha önce bu çalışmada da belirtildiği üzere, finansal çözümler için önemli deneyimler ortaya koymaktadır. Ayrıca aynı metinde önerilen, müzenin turizm endüstrisi ile bütünleşmiş bir yapıda ele alınması DOPAMM için de çok önemsenen bir uygulamadır.

Bu örneklerden yola çıkarak kolaylıkla denilebilir ki, müzeler yalnızca genel nitelikleri ile değil, ekonomik yapıları ve finansal çözümleriyle de, koruyup yaymaya çalıştıkları kültürel yapılara, bölgesel özelliklere uygunluk gösterirler. Başka bir deyişle müzelerin gelir ve gider politikaları özgünlük göstermelidir ki bu özgünlük ile müzeler hem konu edindikleri hem de sahip olmaları gereken kimlikleri koruyabilsinler. Bu bağlamda DOPAMM için, müzeciliğin temel değerleri, kâr amacı gütmeyen niteliği, kendi gelirlerini sürekli kılan ve geliştiren yapısıyla birlikte, özellikle Müzenin kuruluş aşamasında beklediği kamusal ya da sponsorluk destekleri öncelikli tutulmalıdır. Özellikle mekân sağlanması ve kuruluş maliyetlerinin karşılanması konusunda gereksinim duyulan destekler önemlidir. Ancak müzenin özerk ekonomik ve yönetim yapısı da vazgeçilmezdir. Bu kapsamda yukarıda değinilen bütün birimlerin belli ölçüde müzeye gelir getirmesi beklenmektedir. Giriş ücretleri, hediyelik eşya dükkânı ve kafeteryanın gelirleri,

[1188] Bugün müzelerin, kendilerini birer marka olarak yeniden kurgulama çabalarının yanında, temsil ettikleri kent, bölge ya da ülkenin markalaşmasına katkı sağlama işlevleri de hedefler arasındadır. bk. Artan, 2015.
[1189] Gans, 2001: 94.
[1190] Korobar, 2001: 98.
[1191] Arslanyürek, 2001: 103.

yapılacak olan yayınların gelirleri, stüdyo ve radyo gelirleri bunlar arasındadır. Yukarıda da değinildiği üzere, özellikle müzenin kendi değerlerinden üretilecek özgün tasarımlı nesneler, bu alandaki başarılı örnekler incelenerek sınırsızca geliştirilebilecek ürünler ortaya koymalıdır.

Gelir konusunda ayrıca vurgulanması gereken ve başka bütün müzelerin sahip olmadığı bir diğer önemli özellik de DOPAMM'ın müziği konu edinmesidir. Müzik günümüzün tartışmasız en popüler sanatıdır ve buna bağlı olarak müziğin tüketim alanları çok geniştir. Bu durum Müze için önemli bir gelir kaynağına dönüştürülmelidir. Müze içinde düzenlenecek oda müziği türünden etkinlikler, küçük konserler, yalnızca para kazanma amacı taşıma kaygısı ile niteliksizleştirilmeden, öncelikle çok önemli kültürel, sanatsal etkinlikler olacak ve getireceği gelirlerle de müze bütçesine katkı sağlayacaklardır. Ayrıca Müze öncülüğünde gerçekleştirilecek müze dışındaki sayısız müzik etkinliği de bu kapsamda ele alınmalıdır. İyi yönetilecek stüdyo ve radyo birimleri de, DOPAMM için çok önemli özgün gelir kaynakları olacaktır.

Müzenin kentin turizm kuruluşlarıyla kuracağı ilişkiler, hem müze için hem de turizm kuruluşları ve organizasyonları için önemlidir. Kentin markalaşmasında ve turizm potansiyelinde bir değer ortaya koyacak olan ve böylece bir turistik ürün olan Antalya'nın niteliğini geliştirecek Müze, turizm kuruluşlarının iç ve dış organizasyonlarına sanatsal ve kültürel bakımdan değer katacak katkılar sunabilecek ve bu kuruluşlardan çeşitli düzeylerden sponsorluk bekleyebilecektir. Sözü edilen sponsorluklar, müze içi küçük bir müzik etkinliğinin karşılama-ağırlama hizmetleri, müze dışı bir konserin ulaşım hizmetleri gibi düşük maliyetler olabileceği gibi, müzenin kuruluş aşamasında ortaya konulacak önemli bütçeler de olabilmelidir. Bu kapsamda kentte temsilciliği bulunan uluslararası TÜRSAB[1192] gibi kurumlarla, AKTOB[1193] gibi kentsel ve bölgesel turizm kuruluşlarıyla, uluslararası ve yereli zincir kuruluşlarla ve diğer tüm turizm kuruluşlarıyla önceden yapılacak görüşmeler önemle vurgulanmalıdır. Bunun yanında kentin Belediyeleri, önemli kamu kurumları ile de görüşmelerin yapılması rutin bir durumdur. Ayrıca kent ya da yakın çevresinden çıkmış önemli müzisyenler de bu kapsamda başvurulacak kişiler arasında ele alınmalıdır.

3.8. Müze Paydaşları

Konsept önerisi yapılan DOPAMM için, kuruluş ve sonraki süreçlerinde kentin müzik kurumlarıyla ve kentin müzik kültürüyle ilgili başka kurumlarla koordinasyon kurmak, onların

[1192] Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği.
[1193] Akdeniz Turistik Otelciler ve İşletmeciler Birliği.

birikim ve deneyimlerinden yararlanmak, oluşturulacak bir müzenin niteliğini artırması bakımından önemsenmektedir. Bu koordinasyon yalnızca kuruluş ve işleyiş süreçlerinde birikim ve deneyimlerden yararlanma olanağı sunmayıp, zaman içinde düzenlenecek çeşitli etkinlik ve atölye çalışmalarına uzman kişilerin katılmasını da kolaylaştıracak, böylelikle müzenin katılımcı, çoğulcu yapısı örülmeye başlanacak, etkinliklerin gerçekleştirilebilirliğine ve niteliklerinin yükseltilmesine katkı sağlanacaktır. Bu kapsamda kentte kurulu bulunan, 3.6.3.8. numaralı bölümde değinilen tüm kurumlar, müzenin doğal ortakları kabul edilmelidir. Özellikle müzik eğitim kurumları, müze çalışmalarına katılacak gönüllü öğrencilerin bulunabilmesi bakımından son derece önemli görülmektedir. Öğrencilerden umulan destekler etkinliklerin ve müze uygulamalarının tür ve niteliğine göre değişebildiği gibi sürekli ya da geçici de olabilecektir. MÜZİKSEV'de başarılı örneklerinin görüldüğü bu uygulamalar, müzenin işleyişine çok önemli katkılar sağlayacağı gibi, kurumun kentle bütünleşmesinde de önemli bir yer tutacaktır. Lise, üniversite ve konservatuvarda müzik eğitimi alan öğrencilerin aynı zamanda uygulama alanı olacak olan müze, başta sözü edilen gruplar olmak üzere tüm öğrencilerin müzik etkinliklerine de ev sahipliği yapacak konumda olmalıdır.

Kentte bulunuşlarının avantajı kullanılarak Opera ve Bale Müdürlüğü ile Devlet Senfoni Orkestrası da bu kapsamda Müzenin önemli destekler beklediği kurumlar olmalıdır. Kuşkusuz bu kurumların yerel birikimleri, müze koleksiyonu için çok değerli veriler içermektedir. Ayrıca ulusal ölçekteki veriler de Müzenin gereksinimleri doğrultusunda kullanılabilecektir. Bu kurumlarla kurulacak doğru ilişkiler yalnızca koleksiyon için değil, müzeye çeşitli konularda danışma olanağı yaratması ve yine çeşitli etkinliklerde uzman desteği sağlayabilmesi bakımından önemlidir

Müzenin ilk andan itibaren ilişki kurması gereken bir diğer kurum da TRT'dir. Kentte uzun zamandır müdürlüğü de bulunan kurum, yerel müzik birikiminin belli ölçüde de olsa saklandığı ve yayıldığı en önemli kurumdur. Bu çerçevede Kurumun sayısız halk müziği derlemesi bulunmakta ve bu derlemelerin kayıtları Kurum arşivinde saklanmaktadır. Bugün hâlâ satışı bulunan, "İl İl Türkülerimiz Antalya" adlı bir de albüm (Lev. 254) içeren bu kayıtlar, Müzenin koleksiyon içeriğinin doğrudan konusu olduğundan, Müzeye kazandırılması öncelikli veriler arsındadır. Elde edilecek bu kayıtlar Müze için yalnızca arşiv, koleksiyon ve sergi verisi oluşturmakla kalmayacak aynı zamanda sergilerde anlatılan yerel halk müziği örnekleriyle ilgili ziyaretçinin dinleme olanağı bulacağı kayıtlara da esas oluşturacaktır. Ortaya çıkabilecek bürokratik engellerin aşılması durumunda, bu derleme ve kaydetme çalışmalarının öyküleri de

elde edildiğinde Müze için ayrı bir değer taşıyacaklardır. Bu öykülerden edinilecek kaynak kişi, müzisyen ve araştırmacı adlarına ilişkin, çalışmaların yapılma yöntemleri, süreleri ve yerlerine ilişkin bilgiler, Müzenin bilimsel araştırma yöntemleri için son derece önemli veriler ortaya koyacak, planlanan yeni çalışmalarda yönlendirici olacak ve elde edilmiş verilerin bilimsel değerleriyle ilgili önemli yorumlamalara olanak tanıyacaktır. Bütün bunların yanında Kurumun ülkenin en köklü ve büyük medya kuruluşu olması, müzik için çok önemli bir yayılım aracı olması, Müze için çok başka olanaklar yaratacağından, Kurum ile kurulacak ilişkiye ve ortaklaşılacak etkinliklere verilecek değer önemle vurgulanmalıdır.

Müzenin gereksinin duyacağı diğer kurumlar da kentin müzik kültürü ile ilgili birikime sahip başka bölge kurumlarıdır. Başta SDÜ-MKAUM olmak üzere bu birikime sahip diğer kurumlarla oluşturulacak iletişim, Müzenin gelişimi için gerekli verilerin sağlanmasına katkı sunacaktır. Bu kapsamda Antalya Kent Müzesi'nin arşivi, özellikle kent merkezinin yakın dönem müzik kültürüyle ilgili zengin bilgilere sahiptir. Ancak bu çalışmanın yapıldığı sırada kurumun yeniden yapılanma sürecinde olmasından dolayı bu birikime ulaşılamamıştır. Bunun yanında Antalya'nın özel koleksiyonerlerinin ülkenin birçok başka kurumuna dağılmış koleksiyonları için de ilgili kurumlarla ilişki kurulması gerekmektedir. Ülkemizdeki kurumlar arasındaki iletişimsizlik ve bilgi, belge edinilmesi konusunda gösterilen karşılıklı "umursamazlık" gibi olguların yapılacak olan çalışmalara engel olmaması, Müzenin kurulabilmesi için ümit edilenler arasındadır.

Müzenin içerik olarak değilse de finansal, mekânsal ve yönetimsel çözümler için belediyeler ve kamu kurumlarına da gereksinimi olacaktır. Bu kapsamda yerel yönetimlerin ve vakıfların önemi ortadadır. Dolayısıyla bu kurumlarla yürütülecek koordinasyon Müzenin kuruluşundan itibaren esas alınması gereken konular başındadır.

DEĞERLENDİRME

Yüzlerce yıllık birikiminin sonunda müzecilik, insanlığın ortaya koyduğu her türden somut ve soyut ögeyi bir müze konusu yapabilecek düzeye gelmiştir. Üstelik buna zaman içinde insanı çevreleyen doğa da dâhil olur. Gelinen noktada müzeler, uzun zaman sürdürdükleri yalnızca değerli plastik eserleri koruyan seçkinci alışkanlıklarından kurtularak, kültürün her parçasını onun ortaya çıktığı doğa/evren içinde ele alma tutumu geliştirebilmişlerdir. Çağdaş müzeciliğin bu felsefesi soyut kültürel varlıkları tek başlarına müze konusu yapmakla kalmamış, somut varlıkları kolayca elde edilebilen kimi kültür ögelerinin bu birikimlerini, ortaya kondukları özgün koşullarıyla ilişki içinde ele alma[1194] yaklaşımlarını da yaratmıştır. Başka bir deyişle yüzlerce yıl özel koleksiyonlarda ya da saraylarda eski, nadir ve değerli parçalar olarak özenle saklanmış, sergilenmiş nesneler, çağdaş müzecilik anlayışıyla, kendilerini yaratan kültürün özellikleri içinde, gereklilikleri, işlevleri ve sonuçlarıyla birlikte ele alınma olanağı bulmuşlardır. Böylelikle Neolitik bir evin tabanından çıkan kemik parçaları, ortaya koydukları fiziksel verilerin yanında ölüm karşısındaki çaresizliği, kaybetmenin acısını, ayrılığı inkârı, doğaya isyanı da anlatabilecek bir dile sahip olmuş; soğuk bir mermer heykel, içinde biçimlendiği gelenek ve inanca bürünerek ısınmış, kendisini yaratan sanatsal birikim ve üzerinde taşıdığı parmak izleriyle canlanmış; paslı, kör bir top, dövüldüğü demirci atölyelerini, delip geçtiği tekne omurgalarını, açtığı yolda yok olanları ve bu yolda yürüyen başkalarını, korkunç gürlemelerinin sonunda teslim olduğu suların ve zamanın sessiz egemenliğini de anlatabilmiş; vitrinde ölü bir tahta parçasıymışçasına duran keman, aşkı, özlemi, yalnızlığı, mükemmelliği ve daha nicelerini anlatan sesini de duyurabilmiş; çoğu kez sergilenmeye bile değer bulunmayan kaba saba bir Antik Çağ oyuncağı, çocukluğun zaman dışı bir masumiyet olduğunu gösterebilmiş olmaktadır. İşte tam bu noktada müzik, nadide çalgılarının vitrinlerde sergilendiği bir disiplin olmanın çok ötesinde; bir duygu, bir dil, bir felsefe, bir kültür olarak sanatsal bütünlüğüyle müzenin konusu olmuştur ve bu konumu aynı zamanda onun müzesinin de temel gerekliliğini oluşturur.

Bir müze konusu olarak müzik, başı sonu belli savaşlar, göçler, belli tarihsel süreçler, dönemsel kültür ögeleri gibi birçok müze konusundan farklı özellikler ortaya koyar. Bu farklılık müziğin, sürekli bir birikim olan kültürün bir parçası olarak ait olduğu bütüne göstermiş olduğu zamansal eşgüdümden kaynaklanır. Başka bir deyişle müzik, kültürle birlikte var olmuş, onunla

[1194] bk. Çevik, 2010: 11.

birlikte yaşamış bir unsur olmanın yanında, kültür gibi insan varlığının sonuna değin sürdürülebilecek bir sanattır. Müziğin bu sürekli oluşu onun, kültür ögelerinin temel işlevlerini yitirmiş parçalarını hedef alan müzeye konu olmasına engel değildir. Müze, yaşayan bu sanatı geçmişteki özellikleri, türleri, işlevleri, etki ve etkileşimleriyle ele alabilecek, bunun yanında hızla değişen dünyada müziğin daha yaşarken biriktirildiği bir yer olma işlevini de üstlenecektir. Bu olgu yeni müzecilik anlayışı içinde, belli sınırlar ve kimlikleri temel alıp her türlü malzemeyi kullanarak geçmişin adeta albümünü hazırlayan müzelere aynı anda zamana tanıklık etme, onun kaydını tutma görevinin de verildiği biçiminde ifade edilebilir. Bunun yanında artık müzelerden yalnızca toplayan, koruyan, araştıran, sergileyen kurumlar olarak söz etmek de doğru değildir. Özellikle müzik gibi yaşayan disiplinleri konu alan müzeler, temel müzecilik işlevlerinin, çağdaş müzecilik yöntemlerinin, özgün kimlik değerlerinin yanında aynı zamanda üreten[1195] kurumlar olarak da değerlendirilmelidir ki DOPAMM, kurgulanan yapısı ve öngörülen işlevleriyle buna iyi bir örnek oluşturacaktır.

Buraya kadar müziğin özgün bir müze konusu olması dışında vurgulanan düşünceler aslında yeni müzecilik olarak adlandırılan, çağdaş müzeolojiye yönelik değinmelerdir. Klasik müzeciliği tümden reddetmemekle birlikte onun toplama-koruma işlevleri temelinde yükselttiği karakterine, bir mabedi andıran yapısal duruşuna, seçkinci ve otoriter yaklaşımlarına, bir türlü geliştiremediği toplumsal ilişkilerine köklü eleştiriler getiren yeni müzecilik[1196], müzeciliğin beş temel işlevinin[1197] yanında müzelerde eğitim ve iletişim odaklı, sergilerin en önemli unsurların olmadığı, yönetsel politikalarından müze işleyişine kadar daha demokratik, katılımcı bir yapı öngörmektedir. Dahası bu çalışmada da ele alınan dünya müzelerinde görüldüğü üzere bu öngörüleri hayata geçirmiştir. Yeni müzeciliğin temel yaklaşımları, müzelerin, toplumsal eğitim odağında, geçmişi kullanarak bugünün daha iyi anlaşılmasını sağlayan, kültürel birikimi tarihsel bağları içinde değerlendirerek insanların içinde yaşadıkları somut ve soyut çevrelerini anlamlandırmalarına yardımcı olan ve bu yolla insanlar arasında bir anlayış geliştirerek toplumsal ve uluslararası barışa katkı sağlayan kurumlar oldukları biçiminde özetlenebilir. Ancak çağdaş müzelerde görülen kimi uygulamalar, yeni müzecilik anlayışının, müzelerin yapılarına ve işleyişlerine getirdiği yeniliklerin zaman zaman müzelerin temel değerlerine ters düştüğünü de gösterir. Müzeler her şeyden önce kamu yararına çalışan, sürekliliği olan ve kâr amacı gütmeyen

[1195] Müzelerin üretme işlevleri için bk. Çevik, 2010.
[1196] bk. Silier, 2007.
[1197] bk. http://icomturkey.org/tr/icom-t%C3%BCz%C3%BC%C4%9F%C3%BC (erişim tarihi: 05.03.2018).

kuruluşlardır[1198]. Buna karşılık pek çok dünya müzesi –ki Türkiye'de de kimi özel müzeler buna örnek gösterilebilir- bu özelliğini unutmuş gibidir. Dünyaya egemen olan ekonomik sistemin müzeyi içine soktuğu finansal zorluklar ve gerekli maliyetlerin sağlanması konusunda ortaya çıkan sorunlar, müzenin bir ticari işletme gibi çalışmasına yol açmış, bunun sonucunda da kimi temel değerler tahrip edilmiştir[1199]. Her ne kadar bu örnekler sayıca çok değilse de müzeciliğin gidiş yönünü belirleyen bir etken olarak önemli bir tehlike oluşturmaktadır. Buna ilişkin Warhol'un sözünü bir kez daha buraya almakta yarar vardır. "Birgün bütün büyük mağazalar müze, bütün büyük müzeler de mağaza olacak"[1200].

Yeni müzeciliği temel alan DOPAMM için sözü edilen değerler kurumsal ilkeler olarak kabul edilmekle birlikte, müzenin ticarileşmesi kaçınılması gereken en önemli olgudur. Kendi kendine yetebilen bir müze ise henüz kurulum aşamasında yapılacak doğru planlamaların hayata geçirilmesiyle, alınacak kamu ve sponsorluk destekleriyle mümkün olacaktır. Müze planlaması yer seçiminden gerçekçi bütçe oluşturmaya kadar bir dizi ekonomik öngörüyü gerektirir. Bunların içinde yukarıda değinilen müze birimlerinin etkin çalışması yaşamsal bir öneme sahiptir. DOPAMM için stüdyo, kafeterya ve organizasyonlar diğer birimlerin yanında en büyük gelir kaynakları olarak görülmektedir.

Dünyadaki müzik müzelerine bakıldığında, konuya ilişkin çok farklı çözümlerin olduğu görülür. Klasik müzelerde bütçe büyük ölçüde devlet desteği ve giriş ücretleriyle oluşturulur. 20. yy.ın ikinci yarısında yaygınlaşan özel müzelerde ise bütçe özel sermaye payının yanında müzelerin yoğun ticari etkinlikleriyle elde edilmektedir. Buna karşılık klasik müzeciliği uygulamayan ve bir özel sermaye kuruluşu olmayan müzeler çoğunluktadır. Bu çalışmada ele alınan örneklerde görüldüğü üzere bu müzeler bütçe çözümlemeleriyle de birbirine benzemekte ancak elde edilen gelirler toplamı bakımından birbirlerinden ayrılmaktadırlar. CMPP ve BMIM yüz yılı aşan deneyimleri, aldıkları devlet desteği ve müzenin öz gelirleriyle bütçe sorunlarını fazlasıyla çözmüş görünmektedirler. Giriş ücretleri, hediyelik eşya satışları, organizasyon gelirleri bu müzelerin öz gelirleri arasındadır. AMKDM ise giriş ücretleri dışında büyük ölçüde devlet desteğiyle ayakta durmaktadır. Genç bir kurum olan BME ise Paris ve Berlin örneklerindeki gibi öz gelirlerini artırma konusunda oldukça başarılıdır. Buna karşılık özel bir kuruluş olan IMM, kısıtlı bütçesi ve aldığı gönüllü desteklerle yaşamını sürdürmektedir. DOPAMM tüm bu deneyimleri temel kurgusunda değerlendirmek zorundadır. Buna göre de her

[1198] http://icomturkey.org/tr/icom-t%C3%BCz%C3%BC%C4%9F%C3%BC (erişim tarihi: 05.03.2018).
[1199] bk. Artan, 2012.
[1200] Artan, 2012: 1.

şeyden önce kamudan ya da özel sermayeden ücretsiz sağlanacak yer ve mekân gelmektedir ki Dokuma Park bu temel sorunu ortadan kaldırabilecek bir yapıdır. Bu en büyük giderden sonra, koleksiyon, iç donanımlar gibi kalemlerin de dâhil olduğu kuruluş maliyetleri gelmektedir ki bunlar da bağışlar ve yerel yönetimlerce sağlanabilecek giderlerdir. Geriye müzenin yaşamını sürdürmesini sağlayacak sürekli giderler kalmaktadır. Zaman içinde en büyük kalemi oluşturacak bu giderler, müzenin etkin çalışan birimleri olmaksızın karşılanması güç giderlerdir. Yukarıda tek tek ele alınan bu birimler dünya örneklerindeki benzerlerinin deneyimlerine, Antalya'nın turizm potansiyelinin sunduğu olanakları da ekleyerek müze giderlerinin önemli bir kısmını karşılayabilecektir.

Ortaya konulan bu yapının işleyebilmesinin temel sağlayıcılarından biri kuşkusuz müzenin politikalarıdır. Bilimsel değerlerle oluşturulacak ve uygulanacak bu politikalar, müze dışı siyasal değişikliklerden etkilenmeyecek bir nitelikte olmak zorundadır. Müzeciliğin evrensel değerleri, müzenin kamu yararına çalışma ilkesi ve bilimsellik bu politikalara kaynaklık etmeye yeterlidir. Bu noktada öne çıkan bir başka unsur da müzenin personelidir. Müze politikalarına kaynaklık edecek olan değerler ile liyakat, personel planlamasının da temel ilkesi olarak elden bırakılmamalıdır.

Buraya kadar yapısal özelliklerinin ve işleyişinin temel çerçevesi çizilmeye çalışılan DOPAMM'ın, konsept önerisinin doğru bir biçimde ortaya konabilmesi için, Müzenin içeriğini oluşturmaya yönelik izlenen yol, yöntem ve elde edilen bulgulara vurgu yapmak hem bu çalışmanın sonuçlarını görünür kılmaya yarayacak hem de bundan sonraki aşamalara kılavuzluk edecektir.

Konusu ne olursa olsun bir müze kurgulamak ilk adımda ele alınan konunun sınırlarını belirlemeyi gerektirir. DOPAMM konusunu tarihsel süreçler ile değil kent ile bağlantısı bakımından sınırlamıştır. Temel olan Antalya müzik kültürüdür. Ancak evrensel bir bütünün parçası olan Antalya müzik kültürünün bu bütün içindeki yeri ve anlamının ortaya konabilmesi, bu bütünün başka parçalarıyla ilişkisinin kurulabilmesi adına müze içinde yerel değerlerin dışında kimi ulusal ve evrensel özlerin de bulunması gerekir. Bunun için doğru hazırlanmış bir müzik tarihi sergisi, barındıracağı çağdaş uygulamalar ve teknolojik olanaklarla yeterli görülebilir. Amaç müziğin Paleolitik devirlerden günümüz karmaşıklığı ve çeşitliliğine dünya çapında nasıl geldiğinin bütün ayrıntılarıyla araştırılıp sergilenmesi değildir. Yalnızca çok uzun ve muhteşem bir öykü olan müzik tarihine Antalya müzik kültürünü doğru bir biçimde yerleştirebilme olanağının ziyaretçi için yaratılmasıdır. Ancak bu yolla insan yaratılarının evrensel değeri ortaya

çıkarılabilir ve böylelikle insanın zaman zaman kolayca kışkırtılabilen yerel aidiyetlerinin gerçekte evrensel bir aidiyetin, benzerlik ve birliğin parçası olduğu açıklanabilir. Bu da yeni müzeciliğin temel hedeflerinden biri olan tanıma, öğrenme eylemlerinin sonucunda karşılıklı anlayış oluşturarak barışçıl eğilimler geliştirme becerilerine DOPAMM çatısı altında yer vermek anlamına gelir.

Antalya müzik kültürü her ne kadar evrensel müzik tarihinin dönüm noktalarının ve temel değişimlerinin izlenebildiği bir tarih olmasa da ona bağlı önemli etkileşimler ortaya koyar. Kimi zaman müziğin düzeyi ve yoğunluğuyla genelin ortalamasının üzerinde seyreder, kimi zaman da başka kültürler üzerinde büyük etkiler yaratmış müzik birikiminin oluşturulmasına katkılar yapar. Bu çerçevede DOPAMM'ın hedeflediği yerel müzik kültürünün kapsamı, bölgede müziğin izlerine ilk rastlandığı andan başlar. Bu izler günümüze değin takip edilir ve zaman içinde müziğin edindiği kimlikler, etkileşimler ve geçirdiği değişimler sonucu sahip olduğu nitelikler araştırılır. Bunun sonucunda da müziğin yerel öyküsü yazılmış olur.

Müzik tarihi, müziğin kayıt teknolojilerinden ve notalama sisteminden yoksun geçirdiği binlerce yıldan dolayı büyük bir bilinmezlik ve bilgi kısırlığıyla boğuşur. Bu kısırlık içinde Antalya, geçmişinden devraldığı kültürel miras sayesinde birçok modern yerleşmede görülemeyen müzikal veriye sahiptir. Bu veriler doğrudan yerel kültürel dalgalanmalarla ilişkili olarak Antik Çağ'da yoğunlaşır. Kent ve çevresinde en üst seviyede yaşanmış Antik kültürler, geride bıraktıkları muazzam kültürel miras[1201] içine yerel müzik kültürünün izlerini de saklamışlardır. Bu izler müziğin özelliklerini, duygusunu barındırmasalar da çalgılarını, işlevlerini, varlık alanlarını fazlasıyla bize anlatabilecek durumdadırlar. Anadolu'nun siyasal ve ekonomik tarihiyle de biçimlenen kültür tarihi içinde, bütünün parçası olarak Antalya, Antik Çağ'ın ardından yaşadığı ekonomik gerilemeler sonucunda bu müzikal izleri uzun süre kaybetmiştir. İlerleyen yüzyıllarda Hristiyanlık ve Müslümanlıkla müziğe gelen yenilikler ve etkiler, müziği Antik Çağ'daki konumuna ulaştırmaktan uzaktır. Yeni toplumsal kurguda müziğin yeri bambaşkadır. Osmanlı egemenliğinin her bakımdan oturduğu dönemde, bir bakıma 15. yy.da kentte yeni bir müzik kültürü yaşamaya ve ardında önemli izler bırakmaya başlar. Ne yazık ki bu izler de Antik Çağ'daki benzerleri gibi müziğin işlevleri, çalgıları ya da mekânlarıyla ilgilidir. Ancak zaman içinde müziğin özellikleriyle ilgili bu bilinmezlikler silinmeye başlar, dahası söz

[1201] "Miras" sözcüğü İngilizce'deki "heritage" sözcüğünün doğrudan çevrilmesiyle buradaki anlamı karşılayan bir sözcük olarak kullanılmaktadır. Buna karşılık *miras*, sahibine üzerinde istediği tasarrufu özgür bırakan bir anlam taşımaktadır Türkçe'de. Kültür varlıklarını ise bu kapsamda ele almak olanaksızdır. Dolayısıyla miras yerine *emanet* ya da üretilecek başka bir terimin kullanılması daha doğru olacaktır.

konusu dönemde kent ve çevresinde yaygınlaşan müzik kültürünün başka bölgelerdeki bilinen özellikleri bu bilinmezlik içinde parlayarak yerele ışık tutar. Buna karşılık zamana ve halklara göre değişimler gösterse de Antik Çağ öncesinden itibaren varlığını bildiğimiz halk müziği, ardında pek az iz bırakmıştır. Eski halk müziklerine ilişkin sınırlı çıkarımlar, geleneklerini büyük bir sabır ve sessizlikle sürdüren kitleleri anlamakla ancak mümkün olabilecektir. 19. yy. ise hemen her alanda olduğu gibi müzikte de hem büyük değişimlerin, etkileşimlerin görüldüğü hem de somut müzikal izlerin yoğunlaştığı aydınlık ve uzun bir dönem olarak ortaya çıkar. Antalya, her türden göçler alan, ticari hacmi büyüyen dolayısıyla müzik kültürü de çeşitlenen; yerli gayrimüslim halklarıyla bütünleşme çabası içindeki Osmanlı modernleşmesinin etkilerinin hızla ulaştığı bir coğrafya olarak, bu kesimlerin önemli roller üstlendiği yerel modernleşme eğilimleri gösteren, müziğin kamusal, dinsel varlık alanlarının yanında halkı odağına almış müzikli eğlence mekânlarının parladığı bir yer olmuştur bu yüzyılda. 20. yy.a gelindiğindeyse, geçen yüzyılın karakteristik gelişmelerinin doruğa çıktığı bir 25 yıl ve ardından Cumhuriyet'le birlikte yerleşmeye başlayan yepyeni bir yaşam biçiminin gerektirdiği kurumsal ve sivil gelişmelerle biçimlenen bir müzik kültürüyle karşılar bizi kent. Teknolojiye de bağlı olarak uygarlığın edindiği değişim ivmesi bu kısa dönemi de bütüne paralel olarak yerelde kendi içinde birkaç keskin sürece ayırmayı gerektirir. Genelden beş on yıllık bir gecikmeyle yaşadığı 1930-1960 arası dönem, 1960-1990 arası ve sonrası Cumhuriyet Dönemi müzik kültürünün yerelde karakteristik özellikleriyle birbirinden ayrıldığı zaman dilimleridir. Özellikle 1990 sonrasındaki değişimde ülkenin ve dünyanın edindiği yeni değerler kadar, turizm gibi özgün yerel unsurların da etkisi büyüktür. Aslında bir kent tarihi için en önemli değişim süreci olarak değerlendirilebilecek bir dönemdir Antalya için 1990 sonrası. Çünkü artık yerel kültür olarak adlandırdığımız ne varsa neredeyse bir müze konusuna dönüşmüş[1202] buna karşılık bambaşka kültürel özelliklere sahip ve milyonla ifade edilen bir nüfus ortaya çıkmıştır. Avrupalı yerleşmeciler, turizm çalışanları, ülkenin hemen her yerinden gelen göçmenler kentte eşi zor görülen bir çeşitlilik yaratmış dahası yereldeki çoğunluk olmuşlardır. Buna bağlı olarak ve değişen koşulların, küreselleşmenin de etkisiyle yerel kimliklerin –müzik de dâhil olmak üzere- artık bir toplumsal karşılığının kalmadığı ortadadır. Ortaya çıkan bu yeni kentlilerin ve kentin ayrı bir müzik kültürü olacağı da açıktır. Neredeyse dünyanın ve Türkiye'nin hemen her yerinden

[1202] Çevik, 2015b: 38.

bir renk vardır kentte. Hızla yaşanan değişimden geriye kalan ve yeni bir kent/kentli kimliğinin içinde aranması gereken yapı da belki de bu çeşitliliktir[1203].

Tüm bunlardan yola çıkarak Antalya yerel müzik kültürü için kimi dönemlerin yükselme kimi dönemlerinse gerileme eğilimleri sergiledikleri söylenebilir. Antik Çağ, tiyatroları, şenlikleri, müzik yarışmaları, symposionları ve daha pek çok müzikal varlık alanlarıyla müziğin gündelik yaşamdan seçkin ritüellere uzanan geniş bir yelpazede, kimi zaman tanrısal bir ilham, kimi zaman bir savaş çığlığı, kimi zaman yoksul bir hüzün, kimi zaman da bir sarhoş tantanası olarak bulunduğu süreçtir. Ancak öne çıkan karakter Apollon'nun dehasıyla hayat bulmuş tanrısal ilhamdır. Buna karşılık İ.S. 5. – 6. yüzyıllar genel ekonomik ve siyasal yapıya paralel olarak müziğin de gerilediği, dahası bir karanlıkla örtüldüğü dönemdir. Bu soluk dönem müziğin varlığı bakımından değilse de izlerinin bulunurluğu bakımından 15 yy.a değin uzatılabilir. Bektaşi ve Mevalvi tekkelerinin müziğin hem üretim, hem icra, hem de eğitim mekânları olarak parladığı bu süreci 19. yy.ın canlılığı ve çeşitliliği, ardından da Cumhuriyet'in özgün gelişmeleri takip eder. Siyasal, ekonomik, dinsel değişimler, teknolojik gelişmeler ve çeşitli etkileşimlerle biçimlenen bu süreçler, Antalya yerel müzik kültürü için belli karakterler edinmiş tarihsel dönemlerdir ve yerel müzik tarihini anlamaya kılavuzluk ederler.

Sözü edilen bu süreçlerin dönemsel özelliklerini oluşturmak elde bulunan veriler ışığında güç olsa da müziğin toplumsal konumu, ilişkilerini ve işlevlerini de açığa çıkaran müzik mekânları, bu dönem özelliklerinin üzerine işleneceği bir alt yapı olarak değerlendirilmiştir. Böylelikle işlev ve işleyişini bildiğimiz bir mekânın yereldeki varlığı, müziğin niteliğiyle ilgili olmasa da en azından varlığına ilişkin kanıt sayılmıştır. Üstelik kilise, tekke, hamam, meyhane gibi mekânlar belirli sınırlar içinde de olsa müzikal özellikler hakkında da bilgiler barındırırlar. Varlığı satır aralarında tesadüfen anlaşılan bir semai kahvehanesi, ezgileri ve sözleri bize aktaramasa da ev sahipliği yaptığı müziğin türü hakkında kesin yargılarda bulunmamıza olanak tanır. Mekânların müzik kültüründe dönemsel özellikleri oluşturmaya katkı sağlar nitelikteki bu öne çıkışları, zaman dilimleri içinde kullanıldığı saptanan çalgılar ve bunları kullanan sanatçıların -çoğu kez kimlikleri değilse de- toplumsal konumları ele alınarak desteklenmiştir. Bunun sonucunda bilinen kısımlarıyla müziğin özelliklerinin de içine yerleştirilebileceği dönemler içinde *mekânlar, çalgılar* ve *sanatçılar* olmak üzere üçlü bir yapı ortaya konmuştur. Buna Cumhuriyet Dönemi'nde başta HM olmak üzere çeşitli eserler de eklenmiştir. Ayrıca özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde ve Cumhuriyet Dönemi'nde kentte varlığı kesin olarak saptanan

[1203] Çevik, 2015b: 38.

GM'nin genel özelliklerine de, yerel müzik kültürünün önemli bir parçası olarak çalışmada yer verilmiştir.

Yazılı ve görsel kaynakların arttığı, kayıt teknolojilerinin yaygın biçimde kullanılmaya başlandığı yakın zamanlar, konuya ilişkin çok önemli veriler barındırmakla birlikte yerelde bulunan belgelerin izlerini bulmak, günümüzün karmaşası ve sistemsizliği içinde yoğun emek isteyen bir iştir. Her geçen gün bir yenisinin bulunabileceği bu belgelerin derlenmesi bu çalışmanın süresini ve boyutlarını aşacağından, özellikle son yüzyıl içinde yerel müzik kültürü üzerinde belirleyici olduğu düşünülen unsurlar, dönemsel özellik oluşturmaya yarayan bir sistematik içinde ele alınmaya çalışılmış ve elde edilecek yeni bulgu ve belgelerin içine yerleştirilebileceği bir çerçeve oluşturulmaya çabalanmıştır. Bu kapsamda çeşitli kaynaklarda dağınık halde bulunan Antalya yöresi HM eserleri künye bilgileri, sözleri ve notalarıyla bir araya getirilmiş ve bunun sonucunda hem ortaya küçük çaplı bir müze dağarcığı konmuş hem de yöre folkloruna ilişkin bir başvuru kaynağı oluşturulmuştur. Türkiye'nin en büyük HM arşivlerinden birine sahip olan TRT kayıtlarında Antalya yöresinden derlenmiş ve notaya alınmış 54 eser bulunurken bu çalışmada 123'ü sözlü, 23'ü sözsüz olmak üzere toplam 146 adet HM eseri yer almıştır. Bunların yanında çeşitli kaynaklarda yöreye ait olduğu belirtilmesine karşılık elde bulunan veriler ışığında bu aidiyetlerinde kuşku duyulan pek çok esere bu listede yer verilmemiştir. Ayrıca varlığı bilinen ancak sözüne ve notasına ulaşılamayan eserlere de yalnızca değinilmekle yetinilmiş, bu eserlerin derlenmesi, notaya alınması ve özgün kayıtlarının yapılması DOPAMM'ın atölye çalışmalarına bırakılmıştır.

Bir müzenin konsept önerisi yapılırken öne çıkan bir diğer unsur da müze birimlerinin ve sergilerinin neler olması gerektiği ve bunların nasıl işlevlendirilecekleridir. DOPAMM için öngörülen birimler oluşturulurken temel alınan düşünce, müzelerin yalnızca nesnelerin sergilendiği mekânlar değil, birer kültürel ve entellektüel etkinlik merkezi[1204] olduklarıdır. Buna göre de DOPAMM içinde bir araştırma birimi; yazılı, sesli ve görüntülü belgelerden oluşan bir arşiv; çalgı yapım, onarım ve araştırma atölyesi gibi birimler öngörülmüştür. Ayrıca bu birimlerin dışarıdan da destek alacak bir süreli ve süresiz yayın ekibiyle desteklenmesi düşünülmektedir. Kafeterya, stüdyo, konserler ve organizasyonlarla birlikte Müzenin tanıtım araçlarının başında gelen ve eğitim işlevini yerine getirmesine katkı sağlayacak olan müzik atölyesi, internet radyo ve televizyonu da bu kültürel ve entelektüel merkez olma iddiasına katkı sağlayacaktır.

[1204] Mikhalopoulos, 2001: 87.

Müze sergilerinin teknolojik olanaklarla desteklenerek ziyaretçi ile etkileşimli halde düzenlenmesi esastır. Müzede yer alan ya da kentin müzik kültürünün bir parçası olan çalgıların seslerinin ve yöreye ait müzik eserlerinin en iyi kayıtlarının ziyaretçi seçimlerine göre dinlenebilmesi, çalgıların kopyalarının denenebilmesi bir müzik müzesi için vazgeçilmez uygulamalardır. Bunun en iyi örneklerini ve olumlu sonuçlarını ele alınan dünya müzelerinde de görmek mümkündür. DOPAMM'ın sergileri, temel konularını en iyi yansıtacak kapasitede ve ziyaretçinin etkileşim içinde olabileceği bir yapıda kurgulanmakla birlikte, yerel müzik kültürünü bir bütün olarak; özellikleri, işlevleri ve etkileşimleriyle birlikte ele alma kaygısı taşımaktadır. Bunun için müziğin, üretim-icra-tüketim aşamalarına ayrı ayrı vurgu yapacak ancak bunların birbirinden bağımsız, kendiliğinden ortaya çıkan unsurlar olmadığını, öznel, sanatsal, toplumsal, ekonomik ve siyasal etkileşimler barındıran bir bütün olduğunu da vurgulayacaktır. Böylelikle müziğin türü, çalgıları, formları ne olursa olsun, evrensel düzlemde benzer işlevler, gereklilikler, duygu ve düşüncelerle oluşturulduğuna vurgu yapılarak, müzik özelinde, genellenebilir bir *kültürlerarası* köprünün, *kültürlerüstü* bir anlayışın temelleri atılmaya çalışılacaktır.

Sonuç olarak burada konsept önerisi yapılan Dokuma Park Antalya Müzik Müzesi, kurulması halinde kentin kültürel dokusunun önemli bir parçası olarak ortaya bir dizi yararlılıklar koyacaktır. Bir kent müzesi gibi, kentin ve kentlinin kimliğine katkı sağlaması umulan DOPAMM'ın ortaya koyacağı faydalar aşağıdaki gibi özetlenebilir.

1) Kentte önemli bir kültürel ve entelektüel etkinlik merkezi oluşturmak.
2) Dokuma Park Müzeler Adası ana konsepti içerisinde çok önemli bir konu olan müzikle ilgili bir müze ekleyerek ana konuları tümlemek.
3) Antalya ve yakın çevresinin müzik kültürünü tanıtmak.
4) Antalya müzik kültüründen yola çıkarak her yaştan ziyaretçilere müzik sanatına ilişkin izlenimler ve deneyimler kazandırmak.
5) Müzik araçlarının tarihsel süreç içindeki değişimlerinin ayırt edilmesine ve onların geçmişleriyle bugünleri arasında bağ kurulmasına katkı sağlamak.
6) Müziğin evrensel işlevlerine vurgu yaparak kültürlerarası bir bağ kurmak.
7) Müziğin dönemsel biçimlenişleriyle ilgili somut veriler ortaya koyarak bu sanatın toplumsal yönünü ortaya çıkarmak.
8) Müziğin psikolojik etkilerine vurgu yaparak, kişiler ve toplumlar üzerindeki gücünü fark ettirmek.
9) Yerel müzik kültürünün arşivini oluşturmak.

10) Yerel müzik kültürünü araştırmak ve konuya ilişkin yazılı, sesli, görüntülü belgeler üretmek.
11) Araştırmacılara kendi alanıyla ilgili bilgi-belge ve çalışma ortamı sağlamak.
12) Çocuklar ve gençler başta olmak üzere ziyaretçilere müziğin çeşitli aşamalarında gerçekleştirilecek eğitimler düzenlemek.
13) Çalgıların özelliklerine, kullanımlarına, bakım ve onarımlarına yönelik deneyimler oluşturmak.
14) Müzik organizasyonları aracılığıyla kentin kültürel yaşamına ve müze gelirlerine katkı sağlamak.
15) Amatör ve profesyonel sanatçılara kayıt olanakları sunmak.
16) Ticari kaygılardan sıyrılmış, bilimsel, sanatsal ve kültürel değerlerle yapılacak radyo-televizyon yayınlarıyla, müzik sanatının niteliğinin korunmasına katkı sağlamak.
17) Kentin kültür turizmi potansiyeline katkı yapmak.
18) Müziğin yaygınlığı ve çekiciliğini kullanarak ziyaretçilerde müze kültürünün oluşumuna yardımcı olmak.
19) Kentte üyeleri değişse de sürekliliği sağlanan müzik toplulukları oluşturmak.
20) Bir üst yapı olarak her kesimden insanları müze organizatörlüğünde müzikal etkinliklere katmak.
21) Temel ve yardımcı birimleriyle kişilere zamanlarını daha iyi değerlendirme olanağı sunmak.

KAYNAKÇA

ANTİK KAYNAKLAR

Aristoteles, (2017). *Politika.* (Çev. F. Akderin), Say Yayınları, İstanbul.

Çelebi, E. (2011). *Günümüz Türkçe'siyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi,* (Haz. S. A. Kahraman) 9. Kitap Cilt 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Homeros, (1993). *İlyada*. (Çev. A. Erhat – A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul.

Homeros, (2002). *Odysseia*. (Çev. A. Erhat – A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul.

İbn Battuta Tanci, E. A. M. (2004). *İbn Battuta Seyahatnamesi – I.* (Çev. A. S. Aykut) (Ed. M. S. Koz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Montagu, L. (1996). *Doğu Mektupları*. (Çev. M. A. Erginöz), Yalçın Yayınları, Ankara.

Platon, (1975). *Devlet*. (Çev. S. Eyüboğlu-M. A. Cimcoz), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Platon, (1958). Şölen. (Çev. A. Erhat – S. Eyüboğlu), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Strabon, (1924). *The Geography of Strabo*, H. L. Jones (Ed. & Trans.), William Heinemann LTD, London.

Vitruvius, (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. (Çev. S. Güven), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Xenophon, (2014). *The Symposium* (e-book). (Trans. H. G. Dakyns).

ÇAĞDAŞ KAYNAKLAR

Ak, M. (2012). "Antalya'da Yörükler ve Yörük Kültürü". C. Sarı, H. Demirkaya, S. Kurt, B. Çeçen (Ed.), Dünden Bugüne Antalya 2. Cilt, Antalya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Antalya, 328 – 343.

Akan, N. (2015). "Boethius ve Müzik", Akdeniz Sanat Dergisi, 8 (16): 1 – 11.

Aktaş, A. O. (2012). "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik", Doğu Batı Düşünce Dergisi 15(62): 43 – 69.

Arslanyürek, Ş. (2001). "Müzenin Finansmanı Hangi Kaynaklardan Sağlanabilir?". B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 100 - 104.

Artan, E. Ç. (2012). "Etkileşim Düzlemi ve Tüketim Mekânı Olarak Postmodern Müzeler İstanbul'daki Özel Müzeler Üzerine Bir İnceleme". A. Ergur (Ed.), *Aynalı Labirent: Küreselleşen Kentte Tüketim*. Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları 2, İstanbul, 105 – 132.

Artan, E. Ç. (2015). "Sponsor İle Müzenin Büyük İzdivacı". *Genç Sanat Dergisi*, (242).

Artun, E. (2013). "Türkü Söyleme Geleneği ile Türkülerde Tür, Şekil ve Tasnif Üzerine Düşünceler". *4. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, Türkü, Türkülerimiz, Öyküleriyle Türküler Sempozyumu Sempozyum Kitabı*. 22 – 24 Mart 2013, Fethiye-Muğla.

Atagök, T. (2001). "Toplumsal Tarih Müzelerinin Başlangıcındaki Temel Sorunlar, Koleksiyon Geliştirme Yöntemi Üzerine Bir Önerme". B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler – Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 185 – 190.

Atagök, T. (2003). "Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar". B. Onur (Ed.), *Müze Eğitimi Seminerleri (1) Akdeniz Bölgesi Müzeleri*. AKMED Yayınları, Antalya, 25 – 29.

Atagök, T. (2013). "Dünyada Çağdaş Müzecilik Uygulamaları". E. Altınsapan-N. Küçükhasköylü (Ed.), *Müzecilik ve Sergileme*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 156 – 184.

Ayyıldız, S. (2013). *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

B. Madran, (2001). “Müzelerde Alternatif Yapılanmalar”. B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 45.

Behar, C, (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. Yapı Kredi Bankası Yayınları, İstanbul.

Berkol, B. (1986). “133 Yıl Önce Yayımlanan Yunan Harfleri ile Türkçe (Karamanlıca) Bir ‘Robinson Crusoe’ Çevirisi”. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Konferansları Dergisi* (Yeni adı: Journal of Economy Culture and Society) (21): 135 – 158.

Berktay, H. (2001). “Çatışmamın Üstesinden Gelmek: İstanbul’da Bir Toplumsal Tarih Müzesi İçin…”, B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 159 – 165.

Boardman, J. (2002). *Kırmızı Figürlü Atina Vazoları*. (Çev. G. Ergin), Homer Kitabevi, İstanbul.

Borchhardt, J. (1999). *Limyra Taşları*. (Çev. G. Yümer), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Buyurgan, S. ve Mercin, L. (2005). *Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi ve Uygulamaları*. Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları, Ankara.

Büyükkol, S. ve Arda, Z. (2016). “Türk Kültüründe Hamam Geleneği ve Resim Sanatına Yansımaları”. İdil Dergisi 5(27): 2047 – 2062.

Civelek, A. (2013). “Seikilos’un Şarkısı”. M. Tekocak (Ed.), *K. Levent Zoroğlu’na Armağan*. Suna – İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları, Antalya, 155 – 160.

Collingwood, R. G. (1996). *Tarih Tasarımı*. (Çev. K. Dinçer), Gündoğan Yayınları, Ankara.

Conner, C. D. (2012). *Halkın Bilim Tarihi*. (Çev. Z. Çiftçi Kanburoğlu), Tübitak Yayınları, Ankara.

Çavdaroğlu, S. Z. (2009). “Geleneksel Musıkîmizi Dinî – Dindışı Olarak Kategorize Edebilir miyiz?..”, *Musîki e-Dergisi*. Şurada: “http://www.musikidergisi.net/?p=923, (erişim tarihi: 10.10.2018).

Çelik, S. (2008). *Apollon ve Müzik*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Çevik, N. (2008). “Hemşerilik Bilimi: Kent Müzeleri”. *Son Nokta Dergisi*, (32): 55 – 56.

Çevik, N. (2010). “Akdeniz Üniversitesi VI. Müzecilik Çalıştayı ve Paneli. Çine Arıcılık Müzesi Üzerine”. M. Köseoğlu (Ed.), *Çine Arıcılık Müzesi Çalıştay ve Panel Bildirileri*. Çine Belediyesi Yayınları, Çine, 10 – 17.

Çevik, N. (2015a). *Lykia Kitabı*. AKMED Yayınları, Antalya.

Çevik, N. (2015b). “Turizm Çağı’nda Antalya’da Kültür-Yaşam”. *Antalya Life Dergisi* (78): 36 – 38.

Çevik, N. (25016a). “Doğugarajı’ndan Nekropol Müzesine”. *MyGazete* (E – gazete), (27.07.2016).

Çevik, N. (2016b). “Antalya Kadın Müzesi, 'Yörük Gelini' Sergisi”. Turizm Gazetesi, (07.03.2016).

Çevik, N. (2016c). “Kadın Müzesi Misyon ve Vizyon”. Şurada: http://www.antalyakadinmuzesi.org/, (erişim tarihi: 15.03.2019).

Çevik, N. (2017). “Andriake Likya Müzesi”. *Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Ulusal Müzecilik Sempozyumu Bildirileri - Türkiye’de Müzecilik. Yeni Kavram ve Uygulamalar*, 22 Mayıs 2015, İstanbul, 18 – 29.

Çevik, N. ve Demirel, M. (2017). “Lyrboton Kome Kazısı İlk Sezon -2016- Çalışmaları”. *39. Kazı Sonuçları Toplantısı,* Cilt 2, 175 – 187.

Çevik, N. (2019a). “Louvre deneyimlerini Antalya Müzesi için düşünmek”, MyGazete 5 Ocak 2019.

Çevik, N. (2019b). “EXPO ve Antalya Müzesi üzerine...”, MyGazete 27 Aralık 2019.

Çimrin, H. (1991). *Antalya Folkloru*. Akdeniz Kitabevi, Antalya.

Çimrin, H. (2006). *Bir Zamanlar Antalya Tarih, Gözlem ve Anılar 2. Cilt*. Antalya Sanayi ve Ticaret Odası Yayınları, Antalya.

Çimrin, H. (2007). *Bir Zamanlar Antalya Tarih, Gözlem ve Anılar 1. Cilt*. Antalya Sanayi ve Ticaret Odası Yayınları, Antalya.

Çimrin, H. (2012). “Halk Oyunları ve Seyirlik Oyunlar”. C. Sarı, H. Demirkaya, S. Kurt, B. Çeçen (Ed.), *Dünden Bugüne Antalya 2. Cilt*. Antalya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Antalya, 170 – 176.

Çoraklı, E. (2014). “Symposion Üzerine”. *Şölen, Platon*. Alfa Yayınları, İstanbul, 9 – 11.

Danieloğlu, D. E. (2010). *Bir Pamphylia Seyahati*. (Çev. A. Ozil), AKMED Yayınları, Antalya.

Dayar, E. (2011). *Gazetelerde Yazılı Tarih Antalya’da Gündelik Hayat ve Basın*. Antalya Büyükşehir Belediyesi Kent Müzesi Yayınları, Antalya.

Dayar, E. (2015). “Bu Ne Gam Bu Ne Keder! Antalya’da Efkâr, Müzik ve Çalgılı Kahvehaneler”. *Toplumsal Tarih Dergisi*, (256): 48 – 53.

Dedehayır, H. ve Değirmenci, M. (2013). Kent Tarihi Müzeleri ve Arşivleri. ÇEKÜL Vakfı-Tarihi Kentler Birliği Yayınları, İstanbul.

Demirbatır, E. (2005). "Türkiye'de Askeri Bandoculuk Eğitimi". *Uludağ Üniversitesi Eğitim Dakültesi Dergisi,* XVIII (1): 67 – 81.

Demirel Gökalp, Z. (2013). "Müze Türleri". E. Altınsapan-N. Küçükhasköylü (Ed.), *Müzecilik ve Sergileme*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi yayınları, Eskişehir, 72 – 99.

Demirtaş, Y. (2009). "Türk Din Musikisi Formları". *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (1): 213 – 227.

d'Errico, F**.,** Villa, P., Llona, A. C. P. ve Idarraga, R. R. (1998). "A Middle Palaeolithic origin of music? Using cave-bear bone accumulations to assess the Divje Babe I bone 'flute", *Antiquity-Cambridge University Press,* (72): 65 - 79.

Dinçol, B. (2003). *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*. Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Duvarcı, A. (2012). "Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları". *Batman Üniversitesi Journal of Life Sciences,* 1 (1): 75 – 86.

Düden, V., Kaygısız, Y. ve Kaygısız, A. (2017). "Elmalı'nın Üç Memet'i". *Güneşli Diyarlar Elmalı* (5): 26 – 33.

E. Madran, (2001). "Tarihi Miras Niteliğindeki Yapılara Müze İşlevinin Verilmesinde Kullanılacak Değerlendirme Ölçütleri". B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 107 – 118.

Elbaş, O. (2004). "I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu". *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu Sempozyum Kitabı*, 12 – 13 Kasım 1999, Ankara, 1 – 3.

Elçin, Ş. (1993). *Halk Edebiyatına Giriş*. Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş. Yayınları, Ankara.

Eldem, N. (2001). "Mekânsal Kurgu ve Müzenin Mesajı". B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 124 – 131.

Erhat, A. (1989). *Mitoloji Sözlüğü.* (4. bs.). Remzi Kitabevi, İstanbul.

Erol, İ. L. (2004). "Müzik Müzesi". *Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu Sempozyum Kitabı,* 12 – 13 Kasım 1999, Ankara, 4 – 6.

Ersoydan, M. Y. ve Göl, M. (2017). "Teke Yöresi Müzik Kültürü İçinde Yer Alan Özgün İcra Türleri". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (39): 182 – 197.

Ertuğrul, İ. N. (21 Nisan 2018). İ. Nazmi Ertuğrul ile söyleşi. İ. N. Ertuğrul'un Evi, Antalya.

Eyüboğlu, İ. Z. (1991). Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü. (2. bs.). Sosyal Yayınlar, İstanbul.

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (Çev. I. Ergüden – O. Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Friedell, E. (1999). Antik Yunan'ın Kültür Tarihi. (Çev. N. Açа), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Gans, R. (2001). "Müze Deneyimini Satış Birimlerine Taşımak". B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 91 - 94.

Gazimihal, M. R. (2014). *Mahmut Ragıp Gazimihal'den Seçme Müzik Yazıları – II (Türk Harf İnkılabı Öncesi) Müzik Kültürü,* B. Kahraman, C. Tebiş (Ed.). Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.

Göktepe, S. (1962). *Büyük Müzisyenler Ansiklopedisi*. Teknik Kitap ve Mecmua Basımevi, İzmir.

Gerçek, F. (1999). *Türk Müzeciliği*. T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Gerçek, İ. H. ve Akmehmedoğlu, N. (2017). "Günümüz Türk Sanat Müziği Bestelerinin Geleneksel Türk Sanat Müziğine Göre Din-Dışı Sözlü Eser Bağlamında Değişim ve Dönüşümü". İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3 (1): 149 – 162.

Gibson, J. C. L. (2004). *Canaanite Myths and Legends.* Published by T&T Clark International, London.

Gök, S. (2011). *Teke Yöresi ve Muğla Zeybeklerinin Tür, Ayak, Usul, ve Söz Yönünden İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gönüllü, A. R. (2010). *Cumhuriyet Döneminde Antalya*. Tarihçi Kitabevi, İstanbul.

Güngör, K. (2015). "Nota Yazısının Tarihsel Gelişimi", *Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi*, (1): 81 – 89.

Hattox, R. S. (1998). *Kahve ve Kahvehaneler.* (Çev. N. Elhüseyni), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Karaca, B. (2012). "Osmanlı Dönemi Antalya'sı". C. Sarı, H. Demirkaya, S. Kurt, B. Çeçen (Ed.), *Dünden Bugüne Antalya 2. Cilt*. Antalya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Antalya, 103 – 130.

Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Karaduman, İ. (2014). "Türklerin İslam İnancı İle Şekillenen Dinî Müzik Kültürü ve Türleri". Cumhuriyet Üniversitesi I. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, 12 – 13 Mayıs 2014, Sivas, 141 – 150.

Karakaya, O. ve Önal, H. (2010). "Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (27): 709 – 726.

Kechriotis, V. (2010). "1911 Rum Cemaati Nizamnamesi 20. Yüzyılın Başında Antalya'daki Rumlar". *Toplumsal Tarih Dergisi* 201: 42 – 51.

Keskin, N. (2014). "Kentlerde Yeni Bellek Mekânları: Kent Müzeleri". *Cyprus İnternational University Folklor/Edebiyat Dergisi*, 20 (79): 25 – 39.

Kınacı, M. (2012). "Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler". Doğu Batı Düşünce Dergisi 15(62): 11 – 27.

Knowles, L. (2001). "Müze Gündeminde Tolumsal Tarih Kavramını Geliştirmek". B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 14 - 19.

Korobar, K. (2001). "Nasıl Ayakta Kalmalı?". B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 95 - 99.

Kramer, S. N. (1995). *Tarih Sümer'de Başlar*. (Çev. M. İ. Çığ), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Kuloğlu, Ü. ve Gülmemed, S. (2009). "Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik ve Edebiyat İlişkisi". *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, E-kitap*, https://www.kulturportali.gov.tr/portal/dilveedebiyat, (erişim tarihi: 18.09.2018).

Küçükhasköylü, N. (2013). "Türkiye'de Müzeciliğin Tarihsel Gelişimi". E. Altınsapan - N. Küçükhasköylü (Ed.), *Müzecilik ve Sergileme*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 48 – 70.

Lawergren, B. (2004). "Eski Anadolu'da Telli Çalgılar", I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu Sempozyum Kitabı, 12 – 13 Kasım 1999, Ankara, 16 - 26.

Levy, F. (2001). "Maddi Olmayan Bir Müzeye Doğru". (Çev. G. Ç. Güven). B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 47 - 51.

Maden, F. (2013). Bektaşî Tekkelerinin Kapatılması (1826) ve Bektaşîliğin Yasaklı Yılları. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Mikhalopoulos, D. (2001). "Finansal Olarak Kendine Yeterli Olabilmenin Zorlukları". B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 14 - 19.

Mimaroğlu, İ. (2006). Müzik tarihi. Varlık Yayınları, İstanbul.

Mülayim, S. (2009). "Kronolojik Notlarıyla 19. Yüzyıl Osmanlı Müzeciliği". *İslam Araştırmaları Merkezi Osmanlı Araştırmaları* XXXIV: 175 – 201.

Nacakcı, Z. (2013). "Teke Yöresi Halk Oyunları Ezgilerinin Sınıflandırılmasına Yönelik Müzikal Analiz". *The Journal of Academic Social Science Studies/International Journal of Social Science*, 6 (2): 1603 – 1617.

Nalçaoğlu, H. (2003). "Modern Toplumda Sergileme Felsefesi ve Müzeler". B. Onur (Ed.), *Müze Eğitimi Seminerleri (1) Akdeniz Bölgesi Müzeleri*. AKMED Yayınları, Antalya, 25 – 29.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çev. M. E. Özcan), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1. Cilt*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Okan, B. (2015). "Günümüzde Müzecilik Anlayışı". *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (2): 187 – 197.

Okyay, E. (2016). "Müzik ve Müziğimiz". L. Özgenel (Ed.), *Sanat Üzerine Okumalar*. OTDÜ Yayınları, Ankara, 27 – 40.

Onur, B. (2003). "Müze Eğitimi: Temel İlkeler ve Politikalar". B. Onur (Ed.), *Müze Eğitimi Seminerleri (1) Akdeniz Bölgesi Müzeleri*. AKMED Yayınları, Antalya, 7 – 24.

Oransoy, G. (1995a). "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, İstanbul, 6, 1496 – 1509.

Oransoy, G. (1995b). "Çoksesli Musiki". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, İstanbul, 6, 1517 – 1530.

Ostrogorsky, G. (2011). *Bizans Devleti Tarihi*. (Çev. F. Işıltan), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Özarslan, M. (2016). "Türk Halk Müziği veya Geleneksel Türk Müziği". *Türk Dili, Kültürü ve Tarihi*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 110 – 120.

Özbek, M. (1975). Folklor ve Türkülerimiz. Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Özden, F. D. (1991). *Anadolu'da Antik Yunan Müziği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özkasım, H. (2013). "Müze ve Müzecilik". E. Altınsapan-N. Küçükhasköylü (Ed.), *Müzecilik ve Sergileme*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2 – 21.

Özön, M. N. (1989). *Osmanlıca – Türkçe Sözlük*. İnkılap Yayınevi, İstanbul.

Öztelli, C. (2002). *Evlerinin Önü – Türküler*. Özgür Yayınları, İstanbul.

Öztürk, A. (2017). "Türkiye'de Müzik Müzeleri ve Eğitsel İşlevleri". *Eğitim, Bilim, Toplum Dergisi*, 15 (58): 116 – 129.

Pekman, A. (1973). Perge Tarihi. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Pınar, İ. ve Kurtural, S. (2017). "Kent Markalaşmasında Müzelerin Rolü ve İzmir Mega Müze Projesi". *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi* (16. Uluslararası İlişkiler Konseyi Özel Sayısı): 491 – 502.

Plotnik, R. (2009). *Psikoloji'ye Giriş*. (Çev. T. Geniş), Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Scranton, P. (2001). "Kent ve Toplumsal Tarih Müzelerinde Yorumlama Sorunları: Ziyaretçi Bakış Açısı"(Çev. G. Ç. Güven). B. Madran (Ed.), *Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 3 – 13.

Selçuk, T. (1995). "Müzik Dünyamız". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, İstanbul, 6, 1476 – 1481.

Shaw, W. M. K. (2004). *Osmanlı Müzeciliği*. (Çev. E. Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul.

Silier, O. (2007). *Kent Müzeleri ve Türkiye'de Kent Müzelerine Duyulan İhtiyaç*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Silier, O. (2010). "Dünyada ve Türkiye'de Kent Müzeleri". *Mimarlar Odası İzmir Şubesi Ege Mimarlık Dergisi* (74): 16 – 21.

Smith, R. R. R. (2002). *Hellenistik Heykel*. (Çev. A. Yoltar Yıldırım), Homer Kitabevi, İstanbul.

Somakcı, P. (2016). "Geleneksel Türk Müziği'ne Özgü Çalgıların Organolojik Gelişimi". *İstanbul Üniversitesi Konservatoryum Dergisi* 3 (1): 15 – 39.

Soykan, Ö. N. (2012). "Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma". *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 15(62): 29 – 42.

Takış, T. (2012). "Önce Müzik Vardı". *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 15 (62): 7 – 8.

Tasouji, C. D. (2013). "Bir Hafıza Mekânı Olarak Müze". *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3 (5 – 6): 129 – 143.

Teffera, T. (2017). "Music Instrument Collection of World Museum Vienna: Fieldwork Report, Uganda". *Şurada*: https://www.academia.edu/34076097/Timkehet_Teffera_2017, (erişim tarihi: 18.04.2018).

Tezcan Akmehmet, K. (2013). "Müzeler ve Eğitim". E. Altınsapan - N. Küçükhasköylü (Ed.), *Müzecilik ve Sergileme*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 128 – 154.

Tosun, Ş. (2016). "Müziğin Beynimizdeki Yolculuğu". *Osmangazi Tıp Dergisi*, (38): 66 – 70.

Tura, Y. (1995). “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, İstanbul, 6, 1510 – 1516.

Tutal, O. (2012). “Kırk Yıllık Hatırın İletişim Mekânı Olarak Kahvehaneler”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (3): 151 – 166.

Tüfekçi, N. (1995). “Türk Halk Müziği”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, İstanbul, 6, 1482 – 1488.

Uçan A. (1996). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Uğurlu, N. (2009). *Folklor ve Etnografya - Aşk Türkülerimiz*. Örgün Yayınevi, İstanbul.

Utku, E. (1995). “Halk Müziği”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, İstanbul, 6, 1489 – 1495.

Üngör, E. R. (1988). “Türk Musikisi Müzesi ‘Belge-Çalgı’ Kurulması Üzerine Görüşler”, *Birinci Müzik Kongresi Bildiriler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü*, 14 – 18 Haziran 1988, Ankara, 561 – 571.

Üngör, E. R. (2004). “Türklerde Çalgılar”. *Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu Sempozyum Kitabı*, 12 – 13 Kasım 1999, Ankara, 33 – 57.

Ürer, H. (2010). “Osmanlı'da Kahve/Kahvehane Kültürü ve Salihli’den Bir Kahvehane Örneği ‘Himaye-i Etfal’”. *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, XIX (2): 1 – 26.

Vural, F. G. (2011). “Türk Kültürünün Aynası: Türküler”. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 6 (3): 397 – 411.

Yegül, F. K. (2009). “Anadolu Su Kültürü: Türk Hamamları ve Yıkanma geleneğinin Kökleri ve Geleceği”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Anadolu Dergisi*, (35): 99 – 118.

Yılmaz, L. (2002). *Antalya (16. Yüzyılın Sonuna Kadar)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Yorum, G. (1989). “Dünyanın Üzerinde Kurulu Direk” [Grup Yorum tarafından kaydedildi]. *Türkülerle Grup Yorum* [Albüm-Ses kaydı]. Kalan Müzik, İstanbul.

Yücel, E. (1999). *Türkiye’de Müzecilik*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Yücel, H. (2011). **“**Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme”. *Akademik Bakış Dergisi*, 26: 1 – 13.

İNTERNET KAYNAKLARI

http://academia-salamanca.info/?h=CATHOLIC+ENCYCLOPEDIA+Church+Musi (erişim tarihi: 03.11.2018).

http://alimoglukultursanat.org/muzik-muzesi.html#prettyPhoto/5/ (erişim tarihi: 18.09.2018).

http://alimoglukultursanat.org/tarih-muzesi.html#prettyPhoto/0/ (erişim tarihi: 18.09.2018).

http://antalyasenfoni.gov.tr/orkestra/ (erişim tarihi: 24.08.2018).

http://anset.com.tr/festivaller/uluslararasi-antalya-film-festivali-tarihcesi-ve-gecmis-oduller/ (erşim tarihi: 01.12.2018).

http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR-12707/uflemeli-calgilar.html (erişim tarihi: 14.09.2018).

http://arkeokur.tumblr.com/post/14721946757/inand%C4%B1k-vazosu-ve-kutsal-evlilik (erişim tarihi: 16.01.2018).

http://arkeopolis.com/bilinen-en-eski-melodi-hurrian-hymn-no-6/ (erişim tarihi: 19.03.2018).

https://azertag.az/xeber/Musiqi_tesviri_senet_bahar_onun_eserlerinin_movzusudur-1142855 (erişim tarihi: 29.04.2018).

https://cajondg.com/producto/cajon-centaur/?lang=en (erişim tarihi: 05.10.2018).

http://gsf.akdeniz.edu.tr/muzik-bolumu/ (erişim tarihi: 24.08.2018).

http://icomturkey.org/tr/icom-t%C3%BCz%C3%BC%C4%9F%C3%BC (erişim tarihi: 05.03.2018).

http://icomturkey.org/tr/m%C3%BCzeler (28.07.2018).

http://isfahanmusicmuseum.com/home/en/about-us/museum-sponsors/musical-instrumentdonors (erişim tarihi: 06.07.2018).

http://isfahanmusicmuseum.com/home/en/support-the-museum (erişim tarihi: 06.07.2018).

http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=49 (erişim tarihi: 12.10.2018).

https://int.ert.gr/ancient-hydraulis-takes-acropolis-museum-visitors-musical-journey-time/ (erişim tarihi: 23.11.2018).

http://karamanli.biz/teke-yoresi-neresidir/ (erişim tarihi: 17.03.2018).

http://konservatuvar.akdeniz.edu.tr/muzik/ (erişim tarihi: 24.08.2018).

http://kotsanas.com/gb/exh.php?exhibit=2104003 (erşim tarihi: 22.11.2018).

https://metbuat.az/news/866752/medeni-servetlerin-idxali-ve-ixraci-ile-bagli-qaydaya.html (erişim tarihi: 06.06.2018).

https://muratpasa-bld.gov.tr/haber/24775/3/5-uluslararasi-antalya-gitar-festivali-basliyor (01.09.2018).

http://muzikkoleksiyonu.com/tarihce/ (erişim tarihi: 30.05.2019).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/cam-dudugu-7138s.html (erişim tarihi: 07.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/cifte-7134s.html (erişim tarihi: 07.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/dilsiz-coban-kavali-7130s.html (erişim tarihi : 07.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/dilsiz-kaval-7131s.html (erişim tarihi: 07.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/ikitelli-7128s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/iklik-7118s.html (erişim tarihi: 08.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/kabak-kemane-7122s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/kabak-saz-7129s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/kemane-7121s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/tirnak-kemane-7120s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/sipsi-7133s.html (erişim tarihi: 07.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/uyguncakli-duduk-7136s.html (erişim tarihi: 07.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/uctelli-7127s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/yoruk-kemanesi-7119s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-yapim-atolyesi/calgi-yapim-ve-gelistirme-birimi-2277s.html (erişim tarihi: 22.04.20189).

http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/merkez-hakkinda/amac-6923s.html (erişim tarihi: 22.04.2018).

https://philharmoniedeparis.fr/en/institution/architecture/cite-de-la-musique (erişim tarihi: 20.03.2018)

https://philharmoniedeparis.fr/en/institution/architecture/philharmonie (erişim tarihi: 11.03.2018).

https://philharmoniedeparis.fr/en/musee-de-la-musique/collection/conservation-and-research (erişim tarihi: 02.04.2018).

https://philharmoniedeparis.fr/en/musee-de-la-musique/collection/pathway-through-the-collection (erişim tarihi: 20.03.2018).

https://philharmoniedeparis.fr/en/node/15093 (erişim tarihi: 29.03.2018).

https://philharmoniedeparis.fr/en/the-philharmonie 30.03.2018).

http://sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57 (erişim tarihi: 16.07.2018).

http://tarihkurdu.net/osmanli-kahvehaneleri-fotograf-galerisi.html (erişim tarihi: 27.11.2018).

https://theartstack.com/artist/jean-auguste-dominique-ingres-4/turkish-bath-1862 (erişim tarihi: 27.11.2018).

https://thewatercoolertoday.blogspot.com/2016/08/hydraulis-ancient-water-powered-keyboard.html (erişim tarihi: 23.11.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=233&ad=BEN%20BEY%DDM%DD%20UYANDIRDIM%20(Ramazan%20T%FCrk%FCs%FC) (erişim tarihi: 18.09.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=721&ad=G%D6KTE%20YILDIZ%20Y%DCZ%20ATMI%DE (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=961&ad=%C7EKEMED%DDM%20AK%C7A%20KIZIN%20G%D6%C7%DCN%DC (erişim tarihi: 07.05.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1161&ad=KINASI%20KARILIR%20TASTA (erişim tarihi: 24.06.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1311&ad=GAR%20MI%20DA%20YA%D0MI%DE%20%DEU%20YAYLANIN%20D%DCZ%DCNE (erişim tarihi: , 27.05.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1512&ad=AD%DDLEM%DDN%20%DC%C7%20BONCUKLU%20HASIRI (erişim tarihi: 11.09.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1809&ad=FESL%DD%D0EN%DDN%20B%DDR%20BUDA%D0I%20MAV%DDD%DDR (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2143&ad=DERELERDE%20OLUR%20%C7AMLI%20S%D6%D0%DCD%DC (erişim tarihi: 12.05.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2609&ad=UZUN%20KAVAK%20GICIR%20GICIR%20GICILAR (erişim tarihi: 24.06.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2707&ad=DAM%20BA%DEINA%20%C7IKSAM%20SA%C7IM%20YELLEN%DDR (erişim tarihi: 24.06.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2772&ad=DEREN%DDN%20BA%DEINDAYIM (erişim tarihi: 12.05.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_git.php?secenek=kaynak&deger=S%FDd%FDka%20%DEerbet%E7i (erişim tarihi: 25.06.2018).

http://ttnotes.com/musikinstrumenten-museum.html#gal_post_32536_musikinstrumentenmuseum-berlin-5.jpg (erişim tarihi: 09.04.2018).

http://xn--sivasmzeleri-ilb.gov.tr/TR,91536/asik-veysel-muzesi-fotograf-galerisi.htm (erişim tarihi: 03.09.2018).

http://zmyasa.com/professional-works/portfolyo/muziksev/ (erişim tarihi: 15.09.2018).

http://www.alimoglukultursanat.org/muzik-muzesi.html (erişim tarihi: 28.07.2018).

http://www.alimoglumuzikmuzesi.com/cgi-sys/defaultwebpage.cgi (erişim tarihi: 28.07.2018).

https://www.antalya.bel.tr/Content/UserFiles/Files/Konservatuvar%20%C5%9Eb.Md..pdf (erişim tatihi: 24.08.2018).

http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/ (erişim tarihi: 01.08.2018).

http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67461/antalya-turku-sozleri.html (erişim tarihi: 31.10.2018).

http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67465/al-devesi-mor-kosekli.html (erişim tarihi: 22.08.2018).

http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR-67472/dam-basina-ciksam.html (erişim tarihi: 29.07.2018).

http://www.apf.com.tr/ (erişim tarihi: 28.08.2018).

https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/dunyanin-en-eski-sarkisini-dinleyin-3400-yil-once-yazilmis-bir-sumer-ilahisi_3_80829.html (erişim tarihi: 30.08.2018).

http://www.arkeo-tr.com/antik-yunan-telli-calgi-aletleri.html (erişim tarihi: 14.01.2018).

http://www.artinliverpool.com/british-music-experience-announces-recruitment-day/ (erişim tarihi: 22.07.2018).

http://www.atsovizyon.org.tr/category/kultur-sanat/bir-zamanlar-antalya/ (erişim tarihi: 12.12.2018).

http://www.atso.org.tr/detay/2/1/1/5471/atsodan-gultekin-ceki-kitabi.html (erişim tarihi: 18.06.2018).

http://www.baki-xeber.com/layihe/11425.html (erişim tarihi: 29.04.2018).

https://www.berlin.de/en/museums/3109765-3104050-musikinstrumentenmuseum.en.html (erişim tarihi: 01.04.2018)

https://www.britannica.com/art/krotalon (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.britishmusicexperience.com/about/ (erişim tarihi: 22.07.2018).

http://www.buyukantalya.com/haber/Son-Iklig-ustasi-izleyenleri-buyuledi/82380 (erişim tarihi: 11.10.2018).

http://www.conservatoiredeparis.fr/en/the-conservatoire/discover-the-conservatoire/space-rental/ (erişim tarihi: 28.06.2018).

http://www.conservatoiredeparis.fr/en/lecole/histoire/dates-cles/ (erişim tarihi: 29.03.2018).

https://www.cunard.co.uk/cunard-experience/media-centre/press-releases/175-anniversary-flag/ (erişim tarihi: 04.05.2018).

https://www.etimolojiturkce.com/kelime/musiki, (erişim tarihi: 10.06.2018).

https://www.facebook.com/aksu.koyenstitusu/posts/ksu-k%C3%B6y-nstit%C3%BCs%C3%BC-mar%C5%9Fi%C3%BCnal-%C5%9F%C3%B6hret-dirliksevgili-yavuz-ali-sakarya-aksu-%C3%B6y-enst/459485244236450/ (erişim tarihi: 18.12.2018).

https://www.facebook.com/1012475408804721/photos/a.1012480925470836.1073741827.1012475408804721/1012510018801260/?type=3&theater (erişim tarihi: 05.09.2018).

http://www.geziresim.com/antalya-side-muzesi.html/sidede-eroslu-lahit-taslar (erişim tarihi: 12.02.2018).

https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/221132-bakanligin-ungorun-calgi-koleksiyonunu-satin-alamamasinin-gercek-oykusu (erişim tarihi: 20.07.2018).

http://www.halkevleri.org.tr/hakkimizda (erişim tarihi: 24.11.2018).

https://www.havadis07.com/antalyanin-ilk-il-egitim-muzesi-acildi (erişim tarihi: 19.08.2018).

http://www.hurriyet.com.tr/keman-ve-yay-yapim-atolyesi-suruyor-40307478 (erişim tarihi: 15.09.2018).

https://www.inyourpocket.com/st-petersburg-en/museum-of-music-in-the-sheremetev-palace_9786v#&gid=1&pid=2 (erişim tarihi: 11.03.2018).

http://www.isfahanmusicmuseum.com/home/en/museum-sections/cafe (erişim tarihi: 18.05.2018).

http://www.isfahanmusicmuseum.com/home/en/museum-sections/the-gift-shop (erişim tarihi: 18.05.2018).

http://www.isfahanmusicmuseum.com/home/en/news/music-news (erişim tarihi: 12.05.2018).

http://www.isfahanmusicmuseum.com/home/en/site-map (erişim tarihi: 12.05.2018).

http://www.istanbeautiful.com/tr/istanbul-saraylar-koskler/aynalikavak-kasri/ (erişim tarihi: 25.07.2018) .

http://www.izmirdergisi.com/tr/sanat/1448-bir-sanat-vahasi-muziksev (erişim tarihi:

26.07.2018).

https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/virtual-museum/ (erişim tarihi: 01.09.2018).

https://www.karar.com/antalya/antalya-kultur-sanatta-koy-enstituleri-sergisi-821359 (erişim tarihi: 19.08.2018).

http://www.kentyasam.com/index.php/2015/04/muziksev-yhbrdty-2902.html (erişim tarihi: 15.09.2018).

http://www.kultur.gov.tr/Genel/SanalMuzeler/smm/cvl/index.html (erişim tarihi: 16.07.2018).

https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-cylinder-phonograph/ (erişim tarihi: 22.03.2018).

https://www.museumsportal-berlin.de/tr/muzeler/musikinstrumenten-museum-simpk/ (erişim tarihi: 01.04.2018).

http://www.musicmuseum.az/az/index.php?id=01 (erişim tarihi: 02.07.2018).

http://www.musicmuseum.az/az/index.php?id=11 (erişim tarihi: 02.07.2018).

http://www.musikidergisi.net/?p=717 (erişim tarihi: 04.11.2018).

http://www.musikidergisi.net/?p=805 (erişim tarihi: 08.10.2018).

http://www.musikidergisi.net/?p=1136 (erişim tarihi: 25.07.2018).

http://www.musikidergisi.net/?p=1139 (erişim tarihi: 26.07.2018).

http://www.musikidergisi.net/?p=1732 (erişim tarihi: 04.11.2018).

http://www.musikidergisi.net/?p=2553 (erişim tarihi: 04.11.2018).

http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/ismail-baha-surelsan (erişim tarihi: 16.06.2018).

http://www.musimem.com/CNSM.htm (erişim tarihi: 24.01.2018).

https://www.muzikogretmenleriyiz.biz/delbek-calmak-okullarda-ogretilsin/ (erişim tarihi: 04.10.2018).

http://www.nisanyansozluk.com/?k=M%C3%BCze&lnk=1 (erişim tarihi: 10. 06. 2018).

http://www.nisanyansozluk.com/?k=m%C3%BCzik (erişim tarihi: 10.06.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/agiralyazmazeybegioyunhavasi1pdf1518455157.pdf 08.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/alim-aman-gulum-amanpdf1518520770.pdf (erişim tarihi: 30.10.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalyanin-gulleri-varpdf1518545990.pdf (erişim

tarihi: 01.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalya_zeybegi_(ii).pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalya_zeybegi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/arabaci-arabani-duzden-cekpdf1518546092.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/arabamin-tekerlegi-mor-boyapdf1518546274.pdf (erişim tarihi: 16.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ardic-arasindan-gelirpdf1518546685.pdf (erişim tarihi: 16.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bahcelerde-can-erikpdf1518695080.pdf (erişim tarihi:16.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beklerim-yollari-gelmezpdf1518713060.pdf (erişim tarihi: 29.07.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beydagi_zeybegi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/caldigim-deftir-ustu-sedeftirpdf1518814671.pdf (erişim tarihi: 02.08.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/carsida-bal-varpdf1518885783.pdf (erişim tarihi: 22.08.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cezayir-pehlivan-havasi-oyun-havasipdf1518603338.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/elmali_saz_havasi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gam-gasavet-cekme-divane-gonulpdf1519146231.pdf (erişim tarihi: 18.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/garip-garip-gezer-olmus-bir-kisipdf1519146371.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gazamat-da-derler-adimapdf1519147266.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gel-ele-ele-tutusalimpdf1519147964.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gelin-kizlar-kina-yakalimpdf1519149037.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gidiyorum-yaylayapdf1519206140.pdf (erişim tarihi:

20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gine-akyokusu-duman-burudupdf1519206208.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/giritlinin-cardaginda-uzum-varpdf1519206460.pdf 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gobekli-sallama-havasi-oyun-havasipdf1518605811.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/goc-havasi-oyun-havasipdf1518605933.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gonca-guller-bile-sorarpdf1519207264.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gurbetlik-zeybegi-oyun-havasipdf1518606040.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/halit-efe-zeybegi-oyun-havasipdf1518629560.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/harman-yeri-yarildipdf1519301618.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/hava-bulutlu-gibi-gonlum-umutlu-gibipdf1519302399.pdf , (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/havuz-basinda-akrap-agzinda-yesil-yaprakpdf1519302594.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/hisarin-basinda-dari-beklerimpdf1519305471.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kadin-zeybegi-oyun-havasipdf1518632364.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/karar-verip-cikabilsempdf1519405047.pdf (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/karsiki_yayla_ne_guzel_yayla.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kiratima-binemedim-heybedenpdf1519466124.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kivrak_zeybek(1).pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/konyalti-oyun-havasipdf1518634314.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/koyunlari-indirdim-yaylamizdan-enginepdf1519495561.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/minarede-ezan-varpdf1519554059.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/muhammed-aliyi-candan-sevenler-1pdf1519554543.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/o-sunneye-gider-ikenpdf1519578273.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oduna-gittim-nacaksiz-odun-kestim-budaksizpdf1519576600.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oglan-tufegini-asmis-duvarapdf1519577089.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oluyor-da-kiz-gelin-oluyorpdf1519577574.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oyun-havasipdf1518635690.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/pencereden-el-eder-1pdf1519665492.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/potinimi-bagladim-bogmacaya-kavradimpdf1519666577.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/raflara-koydum-filcanipdf1519666738.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sabahtan-ugradim-ben-bir-guzelepdf1519667822.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sallama-oyun-havasipdf158636541.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-1-oyun-havasipdf1518636971.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-2-oyun-havasipdf1518637008.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-3-oyun-havasipdf1518637043.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/senlik-yaylalihavasi-oyun-havasipdf1518637236.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/su-derede-bal-yerlerpdf1519727902.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sultan-suleymana-kalmayan-dunyapdf1519728837.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/teke-zortlatmasi-1-oyun-havasipdf1518638615.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-2-oyun-havasipdf1518639803.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-oyun-havasi-efem-belalipdf1518639152.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-4-oyun-havasipdf1518639854.pdf (erişim tarihi: 15.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tekeden-sut-cikarilmazpdf1519754388.pdf (erişim tarihi: 15.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tesbihim-var-kehribarpdf1519755235.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/toronlarin-alt-yani-derepdf1519756134.pdf (erişim tarihi: 28.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yar-saclarin-ipekdenpdf1519813305.pdf (erişim tarihi: 28.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yazir-derler-koyumuzun-adinipdf1519814219.pdf (erişim tarihi: 28.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yesildendir-elbisesi-benim-guzel-antalyaminpdf1519815064.pdf (erişim tarihi: 28.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yukledim-yukumu-anam-dustum-yollarapdf1519817038.pdf (erişim tarihi: 28.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/604.html (erişim tarihi: 15.08.2018).

http://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/674.html (erişim tarihi: 12.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/676.html (erişim tarihi: 12.12.2018).

http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4713.html (erişim tarihi: 16.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4746.html (erişim tarihi: 04.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4747.html (erişim tarihi: 04.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4753.html (erişim tarihi: 07.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4775.html (erişim tarihi: 19.09.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4805.html (erişim tarihi: 18.12.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4869.html (erişim tarihi:18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4890.html (erişim tarihi: 22.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4891.html (erişim tarihi: 22.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4892.html (erişim tarihi: 22.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4961.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4976.html (erişim tarihi: 10.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4986.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4995.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5073.html (erişim tarihi: 17.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5097.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5112.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5144.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5153.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5163.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5189.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5205.html (erişim tarihi: 18.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5229.html (erişim tarihi: 17.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5232.html (erişim tarihi: 21.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5237.html (erişim tarihi: 21.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5258.html (erişim tarihi: 09.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5284.html (erişim tarihi: 09.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5285.html (erişim tarihi: 09.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5298.html (erişim tarihi: 09.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5378.html (erişim tarihi: 26.11.2018).

http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5386.html (erişim tarihi: 26.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5390.html (erişim tarihi: 26.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5422.html (erişim tarihi: 28.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5496.html (erişim tarihi: 26.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5551.html (erişim tarihi: 29.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5580.html (erişim tarihi: 29.11.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5639.html (erişim tarihi: 02.12.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5647.html (erişim tarihi: 02.12.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5680.html (erişim tarihi: 02.12.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5687.html (erişim tarihi: 02.12.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5692.html (erişim tarihi: 02.12.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5699.html (erişim tarihi: 02.12.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5720.html (erişim tarihi: 28.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5732.html (erişim tarihi: 19.10.2018)
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5734.html (erişim tarihi: 12.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5746.html (erişim tarihi: 14.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5821.html (erişim tarihi: 15.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5837.html (erişim tarihi: 14.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5858.html (erişim tarihi: 15.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5869.html (erişim tarihi: 16.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5942.html (erişim tarihi: 18.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5965.html (erişim tarihi: 18.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5989.html (erişim tarihi: 18.10.2018).
http://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/11632.html b(erişim tarihi: 27.07.2018).
https://www.nps.gov/edis/learn/historyculture/origins-of-sound-recording-edouard-leon-scott-de-martinville.htm (erişim tarihi: 22.03.2018).
https://www.operabale.gov.tr/aspendos2018/Sayfalar/tarihce.aspx (erişim tarihi: 24.08.2018).
https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel-mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx (erişim tarihi: 22.08.2018).
https://www.parisdigest.com/photos/cite_de_la_musique_instrument.jpg (erişim tarihi: 20.03.20189.
https://www.parisdigest.com/museums/museedelamusique.htm (erişim tarihi: 20.03.2018).

https://www.repertukul.com/Biyografiler--ATES-KOYOGLU-433 (erişim tarihi: 16.06.2018).

https://www.repertukul.com/Biyografiler--ERDEM-CALISKANEL-781 (erişim tarihi: 16.06.2018).

https://www.repertukul.com/Biyografiler--MUSTAFA-HISARLI-1966 (erişim tarihi: 16.06.2018).

https://www.repertukul.com/KEKLIK-OTER-DE-KENDI-DINLER-SESINI-281 (erişim tarihi: 16.12.2018).

https://www.ruhisu.org.tr/ruhi-su/ (erişim tarihi: 12.11.2018).

http://www.saint-petersburg.com/museums/rimsky-korsakov-memorial-apartment-museum/ (erişim tarihi: 11.03.2018).

http://www.sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=57&limit=1&limitstart=0 (erişim tarihi: 16.07.2018).

https://www.sim.spk-berlin.de/kinder_2062.html (erişim tarihi: 09.04.2018).

https://www.sim.spk-berlin.de/Uebersicht_453.html (erişim tarihi: 05.05.2018).

http://www.tas-istanbul.com/portfolio-view/sultanahmet-ismail-dede-efendi-kosku/ (erişim tarihi: 03.09.2018).

http://www.terpandros.com/project/krotala/ (erişim tarihi: 22.11.2018).

http://www.terpandros.com/project/pandouris/ (erişim tarihi: 22.11.2018).

https://www.theguardian.com/travel/2016/sep/28/isfahan-music-museum-iran-great-little-place-i-know (erişim tarihi: 10.07.2018).

https://www.tripadvisor.de/LocationPhotoDirectLink-g187323-d242770-i206671189-Museum_of_Musical_Instruments_Musikinstrumenten_Museum-Berlin.html (erişim tarihi: 09.04.2018).

https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g295423-d8855174-i253175873-Isfahan_Music_Museum-Isfahan_Isfahan_Province.html (erişim tarihi: 15.05.2018).

https://www.tripadvisor.com.ph/LocationPhotoDirectLink-g295423-d8855174-i312487684-Isfahan_Music_Museum-Isfahan_Isfahan_Province.html (erişim tarihi: 15.05.2018).

https://www.tripadvisor.co.uk/LocationPhotoDirectLink-g298658-d3702409-i94537115-Zeki_Muren_Arts_Museum-Bodrum_City_Bodrum_Mugla_Province_Turkish_Aegean_C.html (erişim tarihi: 05.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=131&ad=HAYR%DDYEYE%20MEND%DDL%20VERD%DDM%20ALMADI (erişim tarihi: 28.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=133&ad=B%DDR%20TA%DE%20ATTIM%20DARABAYA%20TIK%20DED%DD (erişim tarihi: 20.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=139&ad=G%DDNE%20AK%20YOKU%DEU%20DUMAN%20B%DCR%DCD%DC (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=185&ad=MENEV%DEES%DD%20TUTAM%20TUTAM (erişim tarihi: 24.06.2018).

http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=243&ad=MENEV%DEES%DD%20TUTAM%20TUTAM%20%20(Bursa%20K%F6y%20G%FCv.) (erişim tarihi: 24.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=467&ad=%C7AY%20BA%DEINA%20BOSTAN%20EKT%DDM%20YAYILDI (erişim tarihi: 21.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=492&ad=KOM%DEUNUN%20ADI%20AL%DD%20M%DCLAZ%DDM (erişim tarihi: 31.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=552&ad=%C7EK%20GEM%DDC%DD%20GEM%DDLER%DD (erişim tarihi: 09.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=577&ad=KIZILCIKLAR%20%C7%DD%C7EK%20A%C7TI (erişim tarihi: 31.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=611&ad=D%DDNAR%20YOLU%20G%DDDE%20GELE%20A%DEINDI (erişim tarihi: 22.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=799&ad=%DEU%20MA%DEADIN%20KIZLARI (erişim tarihi: 06.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=832&ad=SERENLER%20SERENLER%20Y%DCKSEK%20DE%20SERENLER (erişim tarihi: 14.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=925&ad=AK%C7E%DEMEDEN%20SULAR%20%DD%C7T%DDM%20KANMADIM (erişim tarihi: 12.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=969&ad=BAH%C7EM%DDZ%DDN%20G%DCLLER%DD (erişim tarihi: 18.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=988&ad=B%DDR%DDN%DD%20YAVRUM%20B%DDR%DDN%DD (erişim tarihi: 20.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1128&ad=ZANDALYA%20GET%DDR%DDN%20GEL%DDN%20OTURSUN (erişim tarihi: 02.07.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1177&ad=TEST%DD%20DOLDURDUM%20%C7AYDAN (erişim tarihi: 28.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1297&ad=%C7AY%20BEN%DDM%20%C7E%DEME%20BEN%DDM (erişim tarihi: 02.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1311&ad=GAR%20MI%20DA%20YA%D0MI%DE%20%DEU%20YAYLANIN%20D%DCZ%DCNE (erişim tarihi: 10.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1396&ad=ANTALYANIN%20MOR%20%DCZ%DCM%DC (erişim tarihi: 16.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1483&ad=%DEU%20KAR%DEIDAN%20YAR%20GEL%DDYOR (erişim tarihi: 24.11.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1554&ad=ERENDE%20YAYLASINDA%20YAYLAYAMADIM (erişim tarihi: 22.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1628&ad=KIZIN%20ADI%20DUDU (erişim tarihi: 31.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1809&ad=FESL%DD%D0EN%DDN%20B%DDR%20BUDA%D0I%20MAV%DDD%DDR (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1869&ad=EVLER%DDN%DDN%20%D6N%DC%20%DD%D0DE%20DALLARI (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1903&ad=CEPKEN%DDM%DD%20AL%20%DDSTER%DDM (erişim tarihi: 20.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1913&ad=%C7AYA%20VARDIM%20%C7AYLARIM (erişim tarihi: 09.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1914&ad=A%DEANIN%20EL%DDNDE%20MAKAS%20KINALAR (erişim tarihi: 17.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1915&ad=CIGARAMI%20%DDNCE%20SAR (erişim tarihi: 20.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1955&ad=KALEDEN%20%DDND%DDM%20D%DCZE (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2050&ad=B%DDR%DDN%DD%20YAVRUM%20B%DDR%DDN%DD (erişim tarihi: 20.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2098&ad=S%DDNANO%D0LU%20GULE%20YAPAR%20TA%DE%20%DDLEN (erişim tarihi: 06.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2102&ad=YALILARDA%20OLUR%20GEY%DDK%20TEKES%DD (erişim tarihi: 02.07.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2143&ad=DERELERDE%20OLUR%20%C7AMLI%20S%D6%D0%DCD%DC (erişim tarihi: 22.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2321&ad=ME%DEEL%DDD%DDR%20ENG%DDN%20DA%D0LAR%20ME%DEEL%DD (erişim tarihi: 31.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2330&ad=%D6TME%20DUGGUK%20%D6TME%20BA%D0RIM%20EZ%DDKT%DDR (erişim tarihi: 06.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2378&ad=AL%20DEVES%DD%20MOR%20K%D6%DEEKL%DD (erişim tarihi: 12.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2499&ad=EST%DDR%DDR%20O%D0LAN%20EST%DDR%DDR (erişim tarihi: 22.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2772&ad=DEREN%DDN%20BA%DEINDAYIM (erişim tarihi: 22.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2979&ad=ALTINDANDIR%20KAPISININ%20E%DE%DD%D0%DD (erişim tarihi: 14.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3758&ad=OSMAN%20EFEM%20%DDN%DDP%20GEL%DDR%20%DDN%DD%DETEN (erişim tarihi: 06.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3759&ad=KARA%20KABAK%20K%D6KEN%DD (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3760&ad=CEZAY%DDR%DDN%20Y%DCKSEK%20OLUR%20EVLER%DD (erişim tarihi: 20.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3761&ad=%C7%D6%D0RE%20A%D0ACINDA%20B%DDTER%20M%DD%20KORUM (erişim tarihi: 11.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3762&ad=%DEU%20MA%DEATIN%20BELEN%DD (erişim tarihi: 06.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3776&ad=BUDARIM%20BA%D0LAR%20BUDARIM (erişim tarihi: 20.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3777&ad=B%DDR%20K%DDLO%20KESTANEY%DD%20ALDIM%20ELL%DDYE (erişim tarihi: 20.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3778&ad=A%20KIZIM%20SANA%20POT%DDN%20ALAYIM%20MI (erişim tarihi: 18.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3780&ad=OSMANIMIN%20TESB%DDH%DD%20VAR%20DA%20MERCANDAN (erişim tarihi: 06.06.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3983&ad=KAR%DEIK%DD%20YAYLA%20NE%20G%DCZEL%20YAYLA (erişim tarihi: 28.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4111&ad=KALKAN%20%DDLE%20KAPI%20TA%DEIN%20ARASI (erişim tarihi: 27.05.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4113&ad=A%DEAMADIM%20HACI%20HASAN%20BEL%DDN%DD (erişim tarihi: 17.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4171&ad=AKBELDEN%20DE%20A%DEA%D0I%20SALLANDIM%20YAYA (erişim tarihi: 12.09.2018).

http://www.trtnotaarsivi.com/tsm_detay.php?repno=13114&ad=Antalya%20(O%20diy%E2r)%20hi%E7%20bir%20yere%20benzemez%20dostum (erişim tarihi: 30.07.2018).

https://www.truvakitap.com/efemera/film-ve-muzik/plak/esmeray-plak.html (erişim tarihi: 03.03.2018).

http://www.turkishmusicportal.org/tr/besteciler/detay/yorgaki-efendi-sivelioglu-kemani-yorgi (erişim tarihi: 24.10.2018).

http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/kaval-tulum-cifte (erişim tarihi: 24.10.2018).

http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu (erişim tarihi: 04.10.2018).

http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-formlar-ve-turler (erişim tarihi: 29.09.2018).

http://www.turkosfer.com/turk-muzigi-tarihi/ (erişim tarihi: 11.11.2018).

https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=3817 (erişim tarihi: 24.10.2018).

https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=5541 (erişim tarihi: 19.08.2018).

https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=8370 (erişim tarihi: 25.10.2018).

https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=12905 (erişim tarihi: 02.07.2018).

https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=11579 (erişim tarihi: 23.07.2018).

https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=17803 (erişim tarihi: 30.07.2018).

https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=19360 (erişim tarihi: 27.07.2018).

https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=23730 (erişim tarihi: 06.08.2018).

http://www.turkulerimiz.biz/turku_sozleri-11589-BUGuN-HAVA-PUSARiK-sozleri.html#.XFH3dGiLTIU (erişim tarihi: 07.07.2018).

https://www.software.ac.uk/blog/2016-10-06-ancient-greeks-knew-thing-or-two-about-software-problems (erişim tarihi: 19.11.2018).

http://www.videoindirelim.com/yoruklerde-bogaz-calma-255137.html (erişim tarihi: 21.04.2018).

http://www.visit-petersburg.ru/en/leisure/194467/ (erişim tarihi: 11.03.2018).

http://www.wiki-zero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpNdXN0YWZhemFkZWhfTXVzZXVtX0Jha3UuanBn (erişim tarihi: 29.04.2018).

http://www.wiki-zero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly9hei53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvJUM1JTlFJUM5JTk5a2lsOk5peWF6aSUyN3NfaG91c2VfbXVzZXVtXzE4LmpwZw (erişim tarihi: 02.05.2018).

https://www.youtube.com/watch?v=hlVTHrVjUfM (erişim tarihi: 05.10.2018).

https://www.youtube.com/watch?v=Tx6v0t5I5SM (erişim tarihi: 02.03.2018).

https://www.youtube.com/watch?v=uoJ8eK8mS0o (erişim tarihi: 28.08.2018).

https://www.youtube.com/watch?v=ygoCqxjMcEQ&feature=youtu.be (erişim tarihi: 20.09.2018).

https://www.ytti.de/musikinstrumenten-museum-berlin-108401/ (erişim tarihi: 12.04.2018).

LEVHALAR DİZİNİ

1a- Ayı kemiğinden yapılmış Paleolitik Dönem flütü. d'Errico vd., 1998: 67, Fig. 1.……..…414

1b- Ziyafet sahnesi; Eski Mısır, 18. Sülale. Dinçol, 2003: 8, Res. 4. ....……414

2a- Hitit İnandık Vazosu üzerindeki müzikli tören sahnesi. http://arkeokur.tumblr.com/post/14721946757/inand%C4%B1k-vazosu-ve-kutsal-evlilik (erişim tarihi: 16.01.2018)……..……..415

2b- Conservatoire National de Musique, Paris 19. yy. http://www.musimem.com/CNSM.htm (erişim tarihi: 24.01.2018) ……..415

3a- Petersburg Tiyatro ve Müzik Müzesi http://www.visit-petersburg.ru/en/leisure/194467/ (erişim tarihi: 11.03.2018) ……..416

3b- Petersburg Tiyatro ve Müzik Müzesi, Korsakov Evi. http://www.saint-petersburg.com/museums/rimsky-korsakov-memorial-apartment-museum/ (erişim tarihi: 11.03.2018)……..416

4a- Petersburg Tiyatro ve Müzik Müzesi, Sheremetev Sarayı https://www.inyourpocket.com/st-petersburg-en/museum-of-music-in-the-sheremetev-palace_9786v#&gid=1&pid=2 (erişim tarihi: 11.03.2018) …..……..417

4b- Paris Filarmoni https://philharmoniedeparis.fr/en/institution/architecture/philharmonie (erişim tarihi: 11.03.2018) …….…….417

5a- Paris Filarmoni konser salonu https://philharmoniedeparis.fr/en/institution/architecture/philharmonie (erişim tarihi: 11.03.2018) ……..……418

5b- CMPP kalıcı sergiler https://www.parisdigest.com/museums/museedelamusique.htm (erişim tarihi: 20.03.2018) ……..……418

6a- CMPP, Operanın Doğuşu Bölümü. https://philharmoniedeparis.fr/en/musee-de-la-musique/collection/pathway-through-the-collection (erişim tarihi: 20.03.2018).....……419

6b- CMPP Dünyanın Müziği Sergisi. https://www.parisdigest.com/photos/cite_de_la_musique_instrument.jpg (erişim tarihi: 20.03.2018) ……..……419

7- CMPP, Müzenin konser salonu.https://philharmoniedeparis.fr/en/institution/architecture/cite-de-la-musique (erişim tarihi: 20.03.2018) ……..……420

8a- CMPP, Kütüphane. https://philharmoniedeparis.fr/en/institution/architecture/cite-de-la-musique (erişim tarihi: 20.03.2018)..……..……421

8b- CMPP, Müze içi sesli rehber. https://philharmoniedeparis.fr/en/musee-de-la-musique/collection/pathway-through-the-collection (erişim tarihi: 20.03.2018)…...…421

9a- CMPP, müzik atölyesi. https://philharmoniedeparis.fr/en/node/15093 (erişim tarihi: 29.03.2018) ……..…422

9b- CMPP, çocuk etkinlikleri. https://philharmoniedeparis.fr/en/node/15093 (erişim tarihi: 29.03.2018) 422

10a-BMIM. https://www.berlin.de/en/museums/3109765-3104050-musikinstrumentenmuseum.en.html (erişim tarihi: 01.04.2018)……..…423

10b-Ana salon, BMIM. https://www.museumsportal-berlin.de/tr/muzeler/musikinstrumenten-museum-simpk/ (erişim tarihi: 01.04.2018) ……..……423

11a-Mighty Wurlitzer adlı org, BMIM https://www.tripadvisor.de/LocationPhotoDirectLink-g187323-d242770-i206671189-Museum_of_Musical_Instruments_Musikinstrumenten_Museum-Berlin.html (erişim tarihi: 09.04.2018) ……...……...424

11b-Çalgı atölyesi, BMIM http://ttnotes.com/musikinstrumenten-museum.html#gal_post_32536_musikinstrumentenmuseum-berlin-5.jpg (erişim tarihi: 09.04.2018)……...…...424

12a-Çalgı yapım, bakım, onarım atölyesi, BMIM. https://www.sim.spk-berlin.de/kinder_2062.html (erişim tarihi: 09.04.2018)……...…...425

12b-Müze içi eğitim etkinliği, BMIM. https://www.sim.spk-berlin.de/kinder_2062.html (erişim tarihi: 12.04.2018) ……...……...425

13a-Rehberli müze gezisi, BMIM. https://www.ytti.de/musikinstrumenten-museum-berlin-108401/ (erişim tarihi: 12.04.2018) ……...…...426

13b-BME'nin içinde bulunduğu Cunard Binası, Liverpool. https://www.cunard.co.uk/cunard-experience/media-centre/press-releases/175-anniversary-flag/ (erişim tarihi: 04.05.2018) ……...…….…..426

14a-Cunard Binası http://www.artinliverpool.com/british-music-experience-announces-recruitment-day/ (erişim tarihi: 04.05.2018)…….……...…….…..427

14b-Dinleti salonu, AMKDM https://metbuat.az/news/866752/medeni-servetlerin-İdxal i-ve-ixraci-ile-bagli-qaydaya.html (erişim tarihi: 06.06.2018)…..……..…….…….427

15a-Niyazi Müzesi, AMKDM http://www.wiki-zero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly9hei53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvJUM1JTlFJUM5JTka2lsOk5peWF6aSUyN3NfaG91c2VfbXVzZXVtXzE4LmpwZw (erişim tarihi: 02.05.2018).……..……....428

15b-V. Mustafazade Evi, AMKDM http://www.wiki-zero.co/index.php?q=aH0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpNdXN0YWZhemFkZWhfTXVzZXVtX0Jha3UuanBn (erişim tarihi: 29.04.2018)……..…...…….....428

16a-Halk çalgıları sergisi, AMKDM http://www.baki-xeber.com/layihe/11425.html (erişim tarihi: 29.04.2018)....……..……..……...429

16b-Eski Müzik Çalgıları Topluluğu https://azertag.az/xeber/Musiqi_tesviri_senet_bahar_onun_eserlerinin_movzusudur-1142855 (erişim tarihi: 29.04.2018) ..……..…….……..429

17a-Çalgı sergisi, IMM http://www.isfahanmusicmuseum.com/home/en/site-map (erişim tarihi: 12.05.2018)….……430

17b-Çalgı sergisi, IMM http://www.isfahanmusicmuseum.com/home/en/news/music-news (erişim tarihi: 12.05.2018)……...…….……430

18a-Müzik atölyesi, IMM https://www.tripadvisor.com.ph/LocationPhotoDirectLink-g295423-d8855174-i312487684-Isfahan_Music_Museum-Isfahan_Isfahan_Province.html (erişim tarihi: 15.05.2018) ……...……...…….……431

18b-Müzik atölyesi, IMM https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g295423-d8855174-i253175873-Isfahan_Music_Museum-Isfahan_Isfahan_Province.html (erişim tarihi: 15.05.2018)……...…….431

19a-Kafeterya, IMM http://www.isfahanmusicmuseum.com/home/en/museum-sections/cafe 18.05.2018)……..…….432

19b-Hediyelik eşya dükkânı, IMM http://www.isfahanmusicmuseum.com/home/en/museum-sections/the-gift-shop 18.05.2018)……...……432

20a-Dede Efendi Müzesi, İstanbul http://www.tas-istanbul.com/portfolio-view/sultanahmet-ismail-dede-efendi-kosku/ 03.09.2018)……..…….433

20b-Aşık Veysel Müze Evi, Sivas http://xn--sivasmzeleri-ilb.gov.tr/TR,91536/asik-veysel-muzesi-fotograf-galerisi.html 03.09.2018)...……..…….……433

21a-Zeki Müren Müzesi, Bodrum https://www.tripadvisor.co.uk/LocationPhotoDirectLink-g298658-d3702409-i94537115-Zeki_Muren_Arts_Museum-Bodrum_City_Bodrum_Mugla_Province_Turkish_Aegean_C.html (erişim tarihi: 05.09.2018)……..……434

21b-Neşet Ertaş Müzesi, Kırşehir https://www.facebook.com/1012475408804721/photos/a.1012480925470836.1073741827.1012475408804721/1012510018801260/?type=3&theater (erişim tarihi: 05.09.2018)……...……434

22a-MÜZİKSEV, İzmir http://zmyasa.com/professional-works/portfolyo/muziksev/ (erişim tarihi: 15.09.2018)……435

22b-Çalgı sergisi, MÜZİKSEV. http://www.izmirdergisi.com/tr/sanat/1448-bir-sanat-vahasi-muziksev (erişim tarihi: 15.09.2018)…….……..…435

22c-Çalgı yapım sergisi, MÜZİKSEV. http://www.kentyasam.com/index.php/2015/04/muziksev-yhbrdty-2902.html erişim tarihi: 15.09.2018)…….…….……..435

23a-Müzik atölyesi. http://www.izmirdergisi.com/tr/sanat/1448-bir-sanat-vahasi-muziksev (erişim tarihi: 15.09.2018)…...……..……..436

23b-Müze eğitimleri, MÜZİKSEV. http://www.hurriyet.com.tr/keman-ve-yay-yapim-atolyesi-suruyor-40307478 (erişim tarihi: 15.09.2018)……....436

24a-Tarih Müzesi-AKSAM, Afyonkarahisar. http://alimoglukultursanat.org/tarih-muzesi.html#prettyPhoto/0/ (erişim tarihi: 18.09.2018) ……..…437

24b-Müzik Müzesi, Afyonkarahisar. http://alimoglukultursanat.org/muzik-muzesi.html#prettyPhoto/5/ (erişim tarihi: 18.092018) ……..……437

25a-Apollon Tapınağı zemin mozaiği, Letoon. Çevik, 2015: 220….……..……438

25b-Apollon betimlemesi, İ.Ö. yy., pelike üzerinde. Boardman, 2002: 128, Res. 197.……..438

25c-Apollon heykeli, İ.Ö. 3-2. yy., Kyrene. Smith, 2002: 73, Res. 75……..……..……438

26a-Limyra Heroonu, batı frizi. Borchhardt, 1999: Lev. 17..……..……439

26b-Gaius Sezar Kenotaphı, Limyra. Çevik, 2015: 69……...……..……439

26c- Lykia sikkeleri, Helenistik Dönem. Çevik, 2015: 149...……..……439

27a- Eroslu Lahit'ten ayrıntı http://www.geziresim.com/antalya-side-muzesi.html/sidede-eroslu-lahit-taslar (erişim tarihi: 12.02.2019)……..……...……440

27b-Eroslu Lahit'ten ayrıntı http://www.geziresim.com/antalya-side-muzesi.html/sidede-eroslu-lahit-taslar (erişim tarihi: 12.02.2019)……...……440

28a- Auloi (Sol) ve Krotala (Sağ). https://www.britannica.com/art/krotalon (erişim tarihi: 20.11.2018)...……....441

28b-Epigonion. https://www.software.ac.uk/blog/2016-10-06-ancient-greeks-knew-thing-or-two-about-software-problems (erişim tarihi: 19.11.2018)……..…….441

29 –Antik Yunan çalgıları. Say, 1997: 63…..…….……..…...442

30a-Krotala. http://www.terpandros.com/project/krotala/ (erişim tarihi: 22.11.2018)…....….443

30b-Kymbala. http://kotsanas.com/gb/exh.php?exhibit=2104003 (erişim tarihi: 22.11.2018)…...……...…...443

30c-Pandouris. (http://www.terpandros.com/project/pandouris/ (erişim tarihi: 22.11.2018)....443

31 -Roma çalgıları. Say, 1997: 66…..……..……..……..444

32a-Alacahöyük Orthostatı, Hitit Dönemi. Dinçol, 2003: 31……..……..……..445

32b-Hydraulis. http://academia-salamanca.info/?h=CATHOLIC+ENCYCLOPEDIA+Church+Music (erişim tarihi: 23.11.2018)…….……..…..….445

32c-Hydraulisin düzeneği. (https://thewatercoolertoday.blogspot.com/2016/08/hydraulis-ancient-water-powered-keyboard.html (erişim tarihi:23.11.2018)……..…..……..…..….445

33a-Hydraulis, Dion Müzesi. https://int.ert.gr/ancient-hydraulis-takes-acropolis-museum-visitors-musical-journey-time/ (erişim tarihi: 23.11.2018)……....…..……446

33b-Robinson Krousos'un kitap kapağı, 1853. Berkol, 1986: 136……..…446

34a-Osmanlı Kahvehanesi. Hattox, 1998: 127.…….……..….447

34b-İngres'in Türk Hamamı adlı tablosu. https://theartstack.com/artist/jean-auguste-dominique-ingres-4/turkish-bath-1862 (erişim tarihi:27.11.2018)……..…..….447

35- Osmanlı Minyatürü, 16. yy. (http://tarihkurdu.net/osmanli-kahvehaneleri-fotograf-lerisi.html (erişim tarihi: 27.11.2018)……..…….……..…..…..448

36a-Antalya Belediye Bandosu, Osmanlı Dönemi. Çimrin, 2006: 544.……..……....….449

36b-Sıra eğlencesi, Antalya. Çimrin, 2006: 362……..……...449

37a- Sıra eğlencesi, Antalya. Çimrin, 2006: 363……...…….……..…450

37b-Roma Gazinosu müzisyenleri, Antalya. Çimrin, 2006: 531…...……..……450

38a-Antalya Halkevi Binası, 1946. http://www.atsovizyon.org.tr/category/kultur-sanat/bir-zamanlar-antalya/ (erişim tarihi: 12.12.2018)……..…451

38b-Antalya Halkevi Koro ve Orkestrası, 1937. Çimrin, 2007: 362..……..451

39a-Antalya Halkevi Temsil Salonu, 1933. Çimrin, 2007: 360…….……...…452

39b-Antalya Halkevi Küçükler Korosu, 1938. Çimrin, 2007: 364……...…452

40a-Aksu Köy Enstirüsü Piyanosu. https://www.havadis07.com/antalyanin-ilk-il-egitim-muzesi-acildi (erişim tarihi: 19.08.2018)……..……...……..453

40b-Aksu Köy Enstitüsü öğrencileri. https://www.karar.com/antalya/antalya-kultur-sanatta-koy-enstituleri-sergisi-821359 (erişim tarihi: 19.08.2018)……...……...…453

41a-Antalyalı sanatçı C. Uyanık. Çimrin, 2006: 164.……..454

41b-Necip Nugay. Çimrin, 2006: 541……..454

42- Gültekin Çeki Besteleri...……..455

43a-Mehmet Algın. Çimrin, 2006: 542……..……..456

43b-Altın Çocuklar. Çimrin, 2006: 539……..……..456

44a-Delbek. https://www.muzikogretmenleriyiz.biz/delbek-calmak-okullarda-ogretilsin/ (erişim tarihi: 04.10.2018) ……..457

44b-Kajon. https://cajondg.com/producto/cajon-centaur/?lang=en (erişim tarihi: 05.10. 2018) ……..457

44c-Kajon kullanımı. https://www.youtube.com/watch?v=hlVTHrVjUfM (erişim tarihi: 05.10.2018)….....457

45a-Dilsiz Çoban Kavalı. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/dilsiz-coban-kavali-7130s.html (erişim tarihi: 07.10.2018) ……....458

45b-Dilsiz Kaval. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/dilsiz-kaval-7131s.html (erişim tarihi: 07.10.2018)……..…….…458

45c-Çam Düdüğü. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/cam-dudugu-7138s.html (erişim tarihi: 07.10.2018) ……458

45d-Çığırtma. http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR-12707/uflemeli-calgilar.html (erişim tarihi: 14.09.2018) ……458

46a-Uyguncaklı Düdük. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/uyguncakli-duduk-7136s.html (erişim tarihi: 07.10.2018)……459

46b-Sipsi. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/sipsi-7133s.html (erişim tarihi: 07.10.2018).....459

46c-Çifte. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/cifte-7134s.html (erişim tarihi: 07.10.2018)……459

46d-Hegit. http://www.musikidergisi.net/?p=805 (erişim tarihi: 08.10.2018)……459

47a-Hegit. http://www.musikidergisi.net/?p=805 08.10.2018) ……460

47b-Iklığ/Iklık. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/iklik-7118s.html 08.10.2018).....460

47c-Serikli ıklığ ustası Emin Koç (Sağda). http://www.buyukantalya.com/haber/Son-Iklig-ustasi-izleyenleri-buyuledi/82380 (erişim tarihi: 11.10.2018)……460

48a-Klasik Kemençe. http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=49 (erişim tarihi: 12.10.2018).....461

48b-Tırnak Kemençe/Klasik Kemençe (Teke Yöresi). http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-elgeligi/tirnak-kemane-7120s.html (erişim tarihi: 12.10.2018)……461

48cYörük Kemanesi. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/yoruk-kemanesi-7119s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).……461

49a-Kemane. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/kemane-7121s.html (erişim tarihi: 12.10.2018) ……462

49b-Kabak Kemane. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/kabak-kemane-7122s.html (erişim tarihi: 12.10.2018) ……462

49c-İki Telli Cura. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/ikitelli-7128s.html (erişim tarihi: 12.10.2018)……462

49d-Üç Telli Cura. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/uctelli-7127s.html (erişim tarihi: 12.10.2018)……462

49e-Kabak Saz. http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/kabak-saz-7129s.html (erişim tarihi: 12.10.2018).……462

50a-Antalya'ya Koş plağı. https://www.truvakitap.com/efemera/film-ve-muzik/plak/esmeray-plak.html (erişim tarihi: 03.03.2018)……463

50b-Antalya'ya Koş şarkı sözü……..…….463

51-Alanya Şarkısı. http://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/11632.html (erişim tarihi: 27.07.2018)…….……..464

52- Antalya Hiçbir Yere Benzemez. http://www.trtnotaarsivi.com/tsm_detay.php?repno=13114&ad=Antalya%20(O%20diy%E2r)%20hi%E7%20bir%20yere%20benzemez%20dostum (erişim tarihi: 30.07.2018)…….……465

53- Antalya Hiçbir Yere Benzemez. http://www.trtnotaarsivi.com/tsm_detay.php?repno=13114&ad=Antalya%20(O%20diy%E2r)%20hi%E7%20bir%20yere%20benzemez%20dostum (erişim tarihi: 30.07.2018)…….……..466

54a-Teke Yöresi Haritası. http://karamanli.biz/teke-yoresi-neresidir/ (erişim tarihi: 17.03.2018)…….……..467

54b-Boğaz havası çalma. http://www.videoindirelim.com/yoruklerde-bogaz-calma-255137.html (erişim tarihi: 21.04.2018)…..……..467

55- A Kızım Sana Potin Alayım mı? http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3778&ad=A%20KIZIM%20SANA%20POT%DDN%20ALAYIM%20MI (erişim tarihi: 18.06.2018)……..468

56- A Kızım Sana Potin Alayım mı? http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3778&ad=A%20KIZIM%20SANA%20POT%DDN%20ALAYIM%20MI (erişim tarihi: 18.06.2018)……....469

57- Adilemin Üç Boncuklu Hasırı. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1512&ad=AD%DDLEM%DDN%20%DC%C7%20BONCUKLU%20HASIRI (erişim tarihi: 11.09.2018)……....470

58- Adilemin Üç Boncuklu Hasırı. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1512&ad=AD%DDLEM%DDN%20%DC%C7%20BONCUKLU%20HASIRI (erişim tarihi: 11.09.2018)……..…..471

59a-Ağıt – 1. Çimrin, 1991: 107…….……..…472

59b-Ağıt – 2. Çimrin, 1991: 107……..472

60a-Ağıt – 3. Çimrin, 1991: 108……..…473

60b-Ağıt – 4. Çimrin, 1991: 108……..…473

60c-Ağıt – 5. Çimrin, 1991: 108……..……473

61a-Ağıt – 6. Çimrin. 1991: 108……..……474

61b-Ağıt – 7. Çimrin, 1991: 108……..……474

61c-Ağıt – 8. Çimrin, 1991: 108……..…444

62a-Ağıt – 9. Çimrin, 1991: 108……..…475

62b-Ağıt – 10. Çimrin, 1991: 108……..……475

62c-Ağıt – 11. Çimrin, 1991: 108…...……..475

63- Akbelden de Aşağı Zeytin Tarlası. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4171&ad=AKBELDEN%20DE%20A%DEA%D0I%20SALLANDIM%20YAYA (erişim tarihi: 12.09.2018)……474

64- Ak Çeşmeden Sular İçtim. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=925&ad=AK%C7E%DEMEDEN%20SULAR%20%DD%C7T%DDM%20KANMADIM (erişim tarihi: 12.09.2018)…….477

65- Al Devesi Mor Köşekli. (http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2378&ad=AL%20DEVES%DD%20MOR%20K%D6%DEEKL%DD (erişim tarihi: 12.09.2018)……..478

66- Ali'm Aman Gülüm Aman. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4713.html (erişim tarihi: 16.11.2018)……..…….....479

67- Alim Türküsü -1. Çimrin, 1991: 100……..480

68- Alim Türküsü – 2. Çimrin, 1991: 100…..……..481

69-Altındandır Kapısının Eşiği.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2979&ad=ALTINDANDIR%20KAPISININ%20E%DE%DD%D0%DD (erişim tarihi: 14.09.2018)……..…..482

70- Altındandır Kapısının Eşiği.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2979&ad=ALTINDANDIR%20KAPISININ%20E%DE%DD%D0%DD (erişim tarihi: 14.09.2018)……..……..….483

71- Altındandır Kapısının Eşiği.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2979&ad=ALTINDANDIR%20KAPISININ%20E%DE%DD%D0%DD (erişim tarihi: 14.09.2018)……....…484

72- Altındandır Kapısının Eşiği.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2979&ad=ALTINDANDIR%20KAPISININ%20E%DE%DD%D0%DD (erişim tarihi: 14.09.2018)……..…...…485

73- Antalyadan Aldım Yaprak Kınayı. Öztelli, 2002: 348……..486

74- Antalya'nın Gülleri Var. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalyanin-gulleri-varpdf1518545990.pdf (erişim tarihi:11.11.2018) ……..…487

75- Antalya'nın Mor Üzümü.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1396&ad=ANTALYANIN%20MOR%20%DCZ%DCM%DC (erişim tarihi: 16.09.2018)……..…..488

76- Arabacı Arabanı Düzden Çek. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/arabaci-arabani-duzden-cekpdf1518546092.pdf (erişim tarihi: 08.11.2018)……..……..…489

77- Arabamın Tekerleği Mor Boya. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/arabamin-tekerlegi-mor-boyapdf1518546274.pdf (erişim tarihi:16.11.2018)……..…..490

78- Ardıç Arasından Gelir. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ardic-arasindan-gelirpdf1518546685.pdf (erişim tarihi:16.11.2018) ……..…491

79- Ardıç Arasından Gelir. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ardic-arasindan-gelirpdf1518546685.pdf (erişim tarihi:16.11.2018) ……..492

80- Aşamadım Hacı Hasan Belini. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4113&ad=A%DEAMADIM%20HACI%20HASAN%20BEL%DDN%DD (erişim tarihi: 17.09.2018).....493

81- Aşanın Evinde. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1914&ad=A%DEANIN%20EL%DDNDE%20MAKAS%20KINALAR (erişim tarihi: 17.09.2018)…….…….…….494

82- Aştım Geldim Şu Dağları Yanına. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bahcelerde-can-erikpdf1518695080.pdf (erişim tarihi: 16.11.2018)...……...…495

83 Aştım Geldim Şu Dağları Yanına. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bahcelerde-can-erikpdf1518695080.pdf (erişim tarihi:16.11.2018)...……...…496

84- Atma Recep Din Kardaşız. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tekeden-sut-cikarilmazpdf1519754388.pdf (erişim tarihi: 16.11.2018)…….....…497

85a-Avşar Ağzı. Çimrin, 1991: 94…..……498

85b-Avşar Beyleri. Çimrin, 1991: 94.……..498

86-Bahçelerde Can Erik. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bahcelerde-can-erikpdf1518695080.pdf (erişim tarihi: 17.11.2018)……..……..499

87- Bahçemizin Gülleri. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=969&ad=BAH%C7EM%DDZ%DDN%20G%DCLLER%DD (erişim tarihi: 18.09.2018)……...……..…500

88- Bahçemizin Gülleri. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=969&ad=BAH%C7EM%DDZ%DDN%20G%DCLLER%DD (erişim tarihi: 18.09.2018)…….……501

89- Bak Benim Halime. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=19360 27.07.2018)…....502

90- Beklerim Yolları Gelmez. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4869.html (erişim tarihi: 18.11.2018)……..……..….503

91- Ben Beyimi Uyandırdım.
http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=233&ad=BEN%20BEY%DDM%DD%20UYANDIRDIM%20(Ramazan%20T%FCrk%FCs%FC) (erişim tarihi: 18.09.2018)..504

92- Besmeleyle Çıktım Yola -1. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4890.html (erişim tarihi: 22.11.2018)..…….505

93- Besmeleyle Çıktım Yola -2. (http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4891.html (erişim tarihi: 22.11.2018)..…….506

94- Besmeleyle Çıktım Yola -3. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4892.html (erişim tarihi: 22.11.2018)…….……..…507

95- Bir Kilo Kestaneyi Aldım Elliye.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3777&ad=B%DDR%20K%DDLO%20KESTANEY%DD%20ALDIM%20ELL%DDYE (erişim tarihi: 20.09.2018)...……508

96- Bir Taş Attım Darabaya.
(http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=133&ad=B%DDR%20TA%DE%20ATTIM%20DARABAYA%20TIK%20DED%DD (erişim tarihi: 20.09.2018)…….....509

97- Birini Yavrum Birini.
(http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=988&ad=B%DDR%DDN%DD%20YAVRUM%20B%DDR%DDN%DD (erişim tarihi: 20.09.2018)……..…510

98- Birini Yavrum Birini.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=988&ad=B%DDR%DDN%DD%20YAVRUM%20B%DDR%DDN%DD (erişim tarihi: 20.09.2018)……..511

99- Budarım Bağlar Budarım.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3776&ad=BUDARIM%20BA%D0LAR%20BUDARIM (erişim tarihi:20.09.2018)……..512

100-Budarım Bağlar Budarım.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3776&ad=BUDARIM%20BA%D0LAR%20BUDARIM (erişim tarihi: 20.09.2018)…….……..513

101- Bugün Hava Pusarık. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4961.html (erişim tarihi: 18.11.2018)..…….….514

102- Bülbülü Tuttum Gül Dalına Bağladım. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4976.html (erişim tarihi: 10.11.2018)…...……...…515

103- Cepkenimi Al İsterim. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1903&ad=CEPKEN%DDM%DD%20AL%20%DDSTER%DDM (erişim tarihi: 20.09.2018)……..……...…516

104- Cezayir'in Yüksek Olur Evleri. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3760&ad=CEZAY%DDR%DDN%20Y%DCKSEK%20OLUR%20EVLER%DD (erişim tarihi: 20.09.2018)……...……...517

105- Cezayir'in Yüksek Olur Evleri. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3760&ad=CEZAY%DDR%DDN%20Y%DCKSEK%20OLUR%20EVLER%DD (erişim tarihi: 20.09.2018)……..518

106- Cigaramı İnce Sar. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1915&ad=CIGARAMI%20%DDNCE%20SAR (erişim tarihi: 20.09.2018)……..……...……519

107- Çaldığım Deftir Üstü Sedeftir. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4986.html (erişim tarihi:18.11.2018)…….……520

108- Çarşılardan Aldım Kahır Kınayı. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/4995.html (erişim tarihi:18.11.2018)…...……...…521

109- Çay Başına Bostan Ektim. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=467&ad=%C7AY%20BA%DEINA%20BOSTAN%20EKT%DDM%20YAYILDI (erişim tarihi: 21.09.2018)……522

110- Çay Başına Bostan Ektim. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=467&ad=%C7AY%20BA%DEINA%20BOSTAN%20EKT%DDM%20YAYILDI (erişim tarihi: 21.09.2018) ……..523

111- Çay Benim Çeşme Benim.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1297&ad=%C7AY%20BEN%DDM%20%C7E%DEME%20BEN%DDM (erişim tarihi:02.02.2018)……..…….524

112- Çaya Vardım Çaylarım.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1913&ad=%C7AYA%20VARDIM%20%C7AYLARIM (erişim tarihi: 09.05.2018)……...……..……525

113- Çaya Vardım Çaylarım.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1913&ad=%C7AYA%20VARDIM%20%C7AYLARIM (erişim tarihi: 09.05.2018)……...……..…526

114- Çek Gemici Gemileri.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=552&ad=%C7EK%20GEM%DDC%DD%20GEM%DDLER%DD (erişim tarihi: 09.05.2018)…….……..……527

115-Çekemedim Akça Kızın Göçünü.
http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=961&ad=%C7EKEMED%DDM%20AK%C7A%20KIZIN%20G%D6%C7%DCN%DC (erişim tarihi: 07.05.2018)……..…528

116- Çekemedim Akça Kızın Göçünü.
http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=961&ad=%C7EKEMED%DDM%20AK%C7A%20KIZIN%20G%D6%C7%DCN%DC (erişim tarihi: 07.05.2018)……..……529

117-Çöğre Ağacında Biter mi Korum.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3761&ad=%C7%D6%D0RE%20A%D0ACINDA%20B%DDTER%20M%DD%20KORUM (erişim tarihi: 11.05.2018).530

118- Çöğre Ağacında Biter mi Korum.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3761&ad=%C7%D6%D0RE%20A%D0ACINDA%20B%DDTER%20M%DD%20KORUM (erişim tarihi: 11.05.2018)..531

119- Denizde Makaramız. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5073.html (erişim tarihi: 17.11.2018)……..……..532

120- Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2143&ad=DERELERDE%20OLUR%20%C7AMLI%20S%D6%D0%DCD%DC (erişim tarihi: 22.05.2018)……..533

121- Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2143&ad=DERELERDE%20OLUR%20%C7AMLI%20S%D6%D0%DCD%DC (erişim tarihi: 22.05.2018)……..534

122- Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2143&ad=DERELERDE%20OLUR%20%C7AMLI%20S%D6%D0%DCD%DC (erişim tarihi: 22.05.2018)……..535

123- Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2143&ad=DERELERDE%20OLUR%20%C7AMLI%20S%D6%D0%DCD%DC (erişim tarihi: 22.05.2018)……..536

124- Derenin Başındayım.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2772&ad=DEREN%DDN%20BA%DEINDAYIM 22.05.2018) ……..…537

125- Derenin Başındayım.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2772&ad=DEREN%DDN%20BA%DEINDAYIM 22.05.2018)……..…538

126- Dinar Yolu.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=611&ad=D%DDNAR%20YOLU%20G%DDDE%20GELE%20A%DEINDI (erişim tarihi: 22.05.2018).……..539

127- Dinar Yolu.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=611&ad=D%DDNAR%20YOLU%20G%DDDE%20GELE%20A%DEINDI (erişim tarihi: 22.05.2018)…...……..540

128- Dinleyin Ağalar. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5097.html (erişim tarihi: 18.11.2018)……...……541

129- Dinleyin Ağalar. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5097.html (erişim tarihi:18.11.2018)……..…542

130- Dostluk Bahçesinde. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5112.html (erişim tarihi: 18.11.2018) ……..543

131- Dünyanın Ortasında Kurulu Direk. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=3817 (erişim tarihi: 24.10.2018) ……..544

132- Elinin Kınasıyla. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5144.html (erişim tarihi: 18.11.2018) ……..545

133- Emirler'den Üç Kız İndi Pınara. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5153.html (erişim tarihi: 18.11.2018)……..……..……546

134- Emirler'den Üç Kız İndi Pınara. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5153.html (erişim tarihi: 18.11.2018)...……...……..547

135- Erende Yaylasında. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1554&ad=ERENDE%20YAYLASINDA%20YAYLAYAMADIM (erişim tarihi:22.05.2018)……...…..548

136- Erenlerin Türbesini Taşladım. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5163.html (erişim tarihi: 18.11.2018)...……...……..549

137- Estirir Oğlan Estirir. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2499&ad=EST%DDR%DDR%20O%D0LAN%20EST%DDR%DDR (erişim tarihi: 22.05.2018)..……..550

138- Ev Yaptırdım Dabandan. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5205.html (erişim tarihi: 18.11.2018) ……..551

139- Evlerinin Önü Bir Ulu Pınar. http://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/5189.html (erişim tarihi: 18.11.2018) ……..……552

140- Evlerinin Önü İğde Dalları. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1869&ad=EVLER%DDN%DDN%20%D6N%DC%20%DD%D0DE%20DALLARI (erişim tarihi:27.05.2018)……..553

141- Fesliyenin Bir Budağı Mavidir. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1809&ad=FESL%DD%D0EN%DDN%20B%DDR%20BUDA%D0I%20MAV%DDD%DDR (erişim tarihi: 27.05.2018).……..554

142- Gam Gasavet Çekme. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gam-gasavet-cekme-divane-gonulpdf1519146231.pdf (erişim tarihi:18.11.2018)……..555

143- Gardaş Gardaş. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gel-ele-ele-tutusalimpdf1519147964.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018) ……..…556

144- Garip. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/garip-garip-gezer-olmus-bir-kisipdf1519146371.pdf (erişim tarihi:20.11.2018) ……..557

145- Garip. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/garip-garip-gezer-olmus-bir-kisipdf1519146371.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018) ……..558

146- Garmıda Yağmış. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1311&ad=GAR%20MI%20DA%20YA%D0MI%DE%20%DEU%20YAYLANIN%20D%DCZ%DCNE (erişim tarihi: 27.05.2018)……..……559

147- Gaz Oğlan. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gazamat-da-derler-adimapdf1519147266.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018) ……..560

148-Gelin Kızlar Kına Yakalım. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gelin-kizlar-kina-yakalimpdf1519149037.pdf (erişim tarihi:20.11.2018) ……..561

149- Gidiyorum Yaylaya. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gidiyorum-yaylayapdf1519206140.pdf (erişim tarihi:20.11.2018) ……..562

150- Gine Ak Yokuşu Duman Bürüdü -1. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=139&ad=G%DDNE%20AK%20YOKU%DEU%20DUMAN%20B%DCR%DCD%DC (erişim tarihi: 27.05.2018)..……..563

151- Gine Ak Yokuşu Duman Bürüdü-2. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gine-kyokusu-duman-burudupdf1519206208.pdf (erişim tarihi:20.11.2018)……564

152- Giritlinin Çardağında Üzüm Var. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/giritlinin-cardaginda-uzum-varpdf1519206460.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018)……...…565

153- Gonca Güller Bile Solar. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gonca-guller-bile-sorarpdf1519207264.pdf (erişim tarihi:20.11.2018) ……..566

154- Gökte Yıldız Yüzatmış. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=721&ad=G%D6KTE%20YILDIZ%20Y%DCZ%20ATMI%DE (erişim tarihi: 27.05.2018)……..……..…..567

155- Gökte Yıldız Yüzatmış. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=721&ad=G%D6KTE%20YILDIZ%20Y%DCZ%20ATMI%DE (erişim tarihi: 27.05.2018)…….……..……..568

156- Harman Yeri Yarıldı. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/harman-yeri-yarildipdf1519301618.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018)…...……..569

157- Hava Bulutlu Gibi. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/hava-bulutlu-gibi-gonlum-umutlu-gibipdf1519302399.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018)…..……..570

158- Havuz Başında Akrap. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/havuz-basinda-akrap-agzinda-yesil-yaprakpdf1519302594.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018).....571

159- Hayriye'ye Mendil Verdim Almadı. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=131&ad=HAYR%DDYEYE%20MEND%DDL%20VERD%DDM%20ALMADI (erişim tarihi: 28.05.2018...……..572

160- Hisar'ın Başında Darı Beklerim. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/hisarin-basinda-dari-beklerimpdf1519305471.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018)…...……..573

161- İndim Çeşme Türküsü. Çimrin, 1991: 96……...……..574

162- Kaleden İndim Düze. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1955&ad=KALEDEN%20%DDND%DDM%20D%DCZE (erişim tarihi: 27.05.2018)……..575

163- Kalkan ile Kapı Taşın Arası. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=4111&ad=KALKAN%20%DDLE%20KAPI%20TA%DEIN%20ARASI (erişim tarihi: 27.05.2018)……..……...576

164- Kara Kabak Kökeni. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3759&ad=KARA%20KABAK%20K%D6KEN%DD (erişim tarihi: 27.05.2018)……..577

165- Karar Verip Çıkabilsem. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/karar-verip-cikabilsempdf1519405047.pdf (erişim tarihi: 27.05.2018)...……..578

166- Karşıki Yayla Ne Güzel Yayla. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/karsiki_yayla_ne_guzel_yayla.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018)…….……..579

167- Karşıki Yayla Ne Güzel Yayla. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/karsiki_yayla_ne_guzel_yayla.pdf (erişim tarihi: 20.11.2018)…….……..580

168- Keklik Öter Kendi Dinler Sesini. https://www.repertukul.com/KEKLIK-OTER-DE-KENDI-DINLER-SESINI-281 (erişim tarihi: 16.12.2018)……...581

169- Kınacılar Çay Başına Dizildi. Çimrin, 1991: 105……..……..582

170- Kır Atıma Binemedim Heybeden. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kiratima-binemedim-heybedenpdf1519466124.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018)……..…..583

171- Kızılcıklar Çiçek Açtı. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=577&ad=KIZILCIKLAR%20%C7%DD%C7EK%20A%C7TI (erişim tarihi: 31.05.2018)……..584

172- Kızın Adı Dudu. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1628&ad=KIZIN%20ADI%20DUDU (erişim tarihi: 31.05.2018)……..…….....585

173- Kızın Adı Dudu. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1628&ad=KIZIN%20ADI%20DUDU (erişim tarihi: 31.05.2018)……..…….....586

174- Komşunun Adı. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=492&ad=KOM%DEUNUN%20ADI%20AL%DD%20M%DCLAZ%DDM (erişim tarihi: 31.05.2018)……587

175-Koyunları İndirdim. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/koyunlari-indirdim-yaylamizdan-enginepdf1519495561.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018)…….....……588

176- Meşlidir Engin Dağlar Meşeli. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2321&ad=ME%DEEL%DDD%DDR%20ENG%DDN%20DA%D0LAR%20ME%DEEL%DD (erişim tarihi: 31.05.2018)……...589

177- Minarede Ezan Var. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/minarede-ezan-varpdf1519554059.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018) ……..590

178- Muhammed Ali'yi Candan Sevenler. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/muhammed-aliyi-candan-sevenler-1pdf1519554543.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018)…….……591

179- Muhammed Ali'yi Candan Sevenler. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/muhammed-aliyi-candan-sevenler-1pdf1519554543.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018)……592

180- O Sünneye Giderken. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/o-sunneye-gider-ikenpdf1519578273.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018)……..……..593

181- Oduna Gittim. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oduna-gittim-nacaksiz-odun-kestim-budaksizpdf1519576600.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018)……...……..594

182- Oğlan Tüfeğini Asmış Duvara. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oglan-tufegini-asmis-duvarapdf1519577089.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018)……...……..595

183- Oluyor da Kız Gelin Oluyor. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oluyor-da-kiz- gelin-oluyorpdf1519577574.pdf (erişim tarihi: 22.11.2018)…….596

184- Osman Efem İnip Gelir İnişten. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3758&ad=OSMAN%20EFEM%20%DDN%DDP%20GEL%DDR%20%DDN%DD%DETEN (erişim tarihi: 06.06.2018)……...……....597

185- Osman Efem İnip Gelir İnişten.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3758&ad=OSMAN%20EFEM%20%DDN%DDP%20GEL%DDR%20%DDN%DD%DETEN (erişim tarihi: 06.06.2018)……...……598

186- Osman'ımın Tesbihi.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=3780&ad=OSMANIMIN%20TESB%DDH%DD%20VAR%20DA%20MERCANDAN (erişim tarihi: 06.06.2018)…...599

187- Ötme de Dugguk.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2330&ad=%D6TME%20DUGGUK%20%D6TME%20BA%D0RIM%20EZ%DDKT%DDR (erişim tarihi: 06.06.2018).600

188- Pencereden El Eder. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/pencereden-el-eder-1pdf1519665492.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)……....601

189- Pencereden El Eder. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/pencereden-el-eder-1pdf1519665492.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)……..…602

190- Potinimi Bağladım. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/potinimi-bagladim-bogmacaya-kavradimpdf1519666577.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)……..……..603

191- Raflara Koydum Fincanı. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/raflara-koydumfilcanipdf1519666738.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)…….……..604

192- Sabahleyin Seher Vakti Geçen Yolcular. Çimrin, 1991: 103 ……..605

193- Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sabahtan-ugradim-ben-bir-guzelepdf1519667822.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)……....606

194- Sinanoğlu Gule Yapar Daşilen.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2098&ad=S%DDNANO%D0LU%20GULE%20YAPAR%20TA%DE%20%DDLEN (erişim tarihi: 06.06.2018)……....607

195- Sinanoğlu Gule Yapar Daşilen.
http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2098&ad=S%DDNANO%D0LU%20GULE%20YAPAR%20TA%DE%20%DDLEN (erişim tarihi:06.06.2018)……..…..608

196- Sultan Süleyman'a Kalmayan Dünya. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sultan-suleymana-kalmayan-dunyapdf1519728837.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)……..…609

197- Şu Derede Bal Yerler. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/su-derede-bal-yerlerpdf1519727902.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)……..…610

198- Şu Karşıdan Yar Geliyor. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1483&ad=%DEU%20KAR%DEIDAN%20YAR%20GEL%DDYOR (erişim tarihi: 24.11.2018)……...…611

199- Şu Karşıdan Yar Geliyor. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1483&ad=%DEU%20KAR%DEIDAN%20YAR%20GEL%DDYOR (erişim tarihi: 24.11.2018)……...612

200- Şu Maşad'ın Kızları. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=799&ad=%DEU%20MA%DEADIN%20KIZLARI (erişim tarihi: 06.06.2018)……..…….....613

201- Şu Maşad'ın Kızları. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=799&ad=%DEU%20MA%DEADIN%20KIZLARI (erişim tarihi: 06.06.2018)…….……..614

202- Şu Maşad'ın Kızları. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=799&ad=%DEU%20MA%DEADIN%20KIZLARI (erişim tarihi: 06.06.2018)……..……...……..615

203- Tesbihim Var Kehribar. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tesbihim-var-kehribarpdf1519755235.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018)……..616

204- Tesbihim Var Kehribar. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tesbihim-var-kehribarpdf1519755235.pdf (erişim tarihi: 24.11.2018) ……..617

205- Testi Doldurdum Çaydan. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1177&ad=TEST%DD%20DOLDURDUM%20%C7AYDAN (erişim tarihi: 28.06.2018)……..……...…618

206- Testi Doldurdum Çaydan. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1177&ad=TEST%DD%20DOLDURDUM%20%C7AYDAN (erişim tarihi:28.06.2018)……619

207- Toronların Alt Yanı Dere. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/toronlarin-alt-yani-derepdf1519756134.pdf (erişim tarihi: 28.11.2018)…..……..620

208- Ümmü Kız. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yazir-derler-koyumuzun-adinipdf1519814219.pdf (erişim tarihi: 28.11.2018)……...…621

209- Yar Saçların İpekten. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yar-saclarin-ipekdenpdf1519813305.pdf (erişim tarihi:28.11.2018)...……622

210- Yaylılarda Olur Geyik Tekesi. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2102&ad=YALILARDA%20OLUR%20GEY%DDK%20TEKES%DD (erişim tarihi: 02.07.2018)……..623

211- Yeşildendir Elbisesi. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yesildendir-elbisesi-benim-guzel-antalyaminpdf1519815064.pdf (erişim tarihi:28.11.2018)……624

212- Yükledim Yükümü. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/yukledim-yukumu-anam-dustum-yollarapdf1519817038.pdf (erişim tarihi: 28.11.2018)……...625

213- Zandalya Getirin. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1128&ad=ZANDALYA%20GET%DDR%DDN%20GEL%DDN%20OTURSUN (erişim tarihi: 02.07.2018)……...…..626

214- Zandalya Getirin. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1128&ad=ZANDALYA%20GET%DDR%DDN%20GEL%DDN%20OTURSUN (erişim tarihi: 02.07.2018)……....627

215- Ağır Al Yazma Zeybeği. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/agiralyazmazeybegioyunhavasi1pdf1518455157.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018)……..……628

216- Antalya Zeybeği-1. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalya_zeybegi_(ii).pdf (erişim tarihi: 08.12.2018)…….....629

217- Antalya Zeybeği-2. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/antalya_zeybegi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018)……..……..630

218-Beydağı Zeybeği. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beydagi_zeybegi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018) ……..631

219- Cezayir Pehlivan Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cezayir-pehlivan-havasi-oyun-havasipdf1518603338.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018)……...632

220- Elmalı Saz Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/elmali_saz_havasi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018) ……..633

221- Elmalı Saz Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/elmali_saz_havasi.pdf (erişim tarihi: 08.12.2018)……...634

222- Göbekli. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gobekli-sallama-havasi-oyun-havasipdf1518605811.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018)……...635

223- Göç Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/goc-havasi-oyun-havasipdf1518605933.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018)……...…….636

224- Göç Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/goc-havasi-oyun-havasipdf1518605933.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018)……....637

225- Gurbetlik Zeybeği. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gurbetlik-zeybegi-oyun-havasipdf1518606040.pdf (erişim tarihi:11.12.2018)…….…638

226a-Halit Efe Zeybeği. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/halit-efe-zeybegi-oyun-havasipdf1518629560.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018)……....639

226b-Kadın Zeybeği. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kadin-zeybegi-oyun-havasipdf1518632364.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018)……639

227- Kıvrak Zeybek. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kivrak_zeybek(1).pdf (erişim tarihi: 11.12.2018)……...640

228- Konyaaltı Oyun Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/konyalti-oyunhavasipdf1518634314.pdf (erişim tarihi:11.12.2018)……...……..641

229a-Oyun Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/oyun-havasipdf1518635690.pdf (erişim tarihi: 11.12.2018)……642

229b-Oyun/Sallama Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sallama-oyun-havasipdf1518636541.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……...……642

230-Saz Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-1-oyun-havasipdf1518636971.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……..……..643

231-Saz Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-1-oyun-havasipdf1518636971.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……644

232-Saz Havası-2. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-2-oyun-havasipdf1518637008.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……645

233- Saz Havası-2. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-2-oyun-havasipdf1518637008.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……646

234-Saz Havası-3. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-3-oyun-havasipdf1518637043.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……...…….647

235- Saz Havası-3. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz-havasi-3-oyun-havasipdf1518637043.pdf (erişim tarihi:14.12.2018)…….648

236-Şenlik Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/senlik-yaylalihavasi-oyun-havasipdf1518637236.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……....649

237- Şenlik Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/senlik-yaylalihavasi-oyun-havasipdf1518637236.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……...….650

238- Şenlik Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/senlik-yaylalihavasi-oyun-havasipdf1518637236.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……...651

239- Şenlik Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/senlik-yaylalihavasi-oyun-havasipdf1518637236.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……....652

240- Şenlik Havası. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/senlik-yaylalihavasi-oyun-havasipdf1518637236.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……...…….653

241-Teke Zortlaması. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/teke-zortlatmasi-1-oyun-havasipdf1518638615.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)…….……..…....654

242a-Tek Zeybek-1. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-2-oyun-havasipdf1518639803.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)……....655

242b-Tek Zeybek-2/Efem Belâlı. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-oyun-havasi-efem-belalipdf1518639152.pdf (erişim tarihi: 14.12.2018)…….655

242c-Tek Zeybek-3. http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/tek-zeybek-4-oyun-havasipdf1518639854.pdf (erişim tarihi: 15.12.2018)……..…..655

243-Serenler. http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=832&ad=SERENLER%20SERENLER%20Y%DCKSEK%20DE%20SERENLER (erişim tarihi: 14.06.2018)……..656

244-Menevşesi Tutam Tumam. (http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=185&ad=MENEV%DEES%DD%20TUTAM%20TUTAM (erişim tarihi: 24.06.2018)…….……...657

245-Kınası Karılır Tasda. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1161&ad=KINASI%20KARILIR%20TASTA (erişim tarihi: 24.06.2018)……..……...658

246-Dam Başına Çıksam. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2707&ad=DAM%20BA%DEINA%20%C7IKSAM%20SA%C7IM%20YELLEN%DDR (erişim tarihi: 24.06.2018)……....659

247-Uzun Kavak Gıcır Gıcır. http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=2609&ad=UZUN%20KAVAK%20GICIR%20GICIR%20GICILAR (erişim tarihi: 24.06.2018)……...….660

248-Bebek Türküsü, Çimrin, 1991: 110…….……..661

249-Antalya'm. Çimrin, 1991: 95…...……...…662

250-Antalya Türküsü. Çimrin, 1991: 95……...…663

251a-İlkel nota yazısı bulunan tablet, Ugarit. http://arkeopolis.com/bilinen-en-eski-melodi-hurrian-hymn-no-6/ (erişim tarihi: 19.03.2018)……...664

251b-Ugarit tabletindeki müziğin günümüz notasıyla ifadesi. https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/dunyanin-en-eski-sarkisini-dinleyin-3400-yil-once-yazilmis-bir-sumer-ilahisi_3_80829.html (erişim tarihi: 30.08.2018)……...…664

252a-Seikilos'un, üzerinde notaların bulunduğu mezar taşı, Tralles. Civelek, 2013: 159.…….665

252b-Seikilos'un mezar taşındaki müziğin günümüz notalarıyla ifadesi. Civelek, 2013: 159…665

253a-Edison'un fonografı. https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-cylinder-phonograph/ (erişim tarihi: 22.03.2018)……..……..…..666

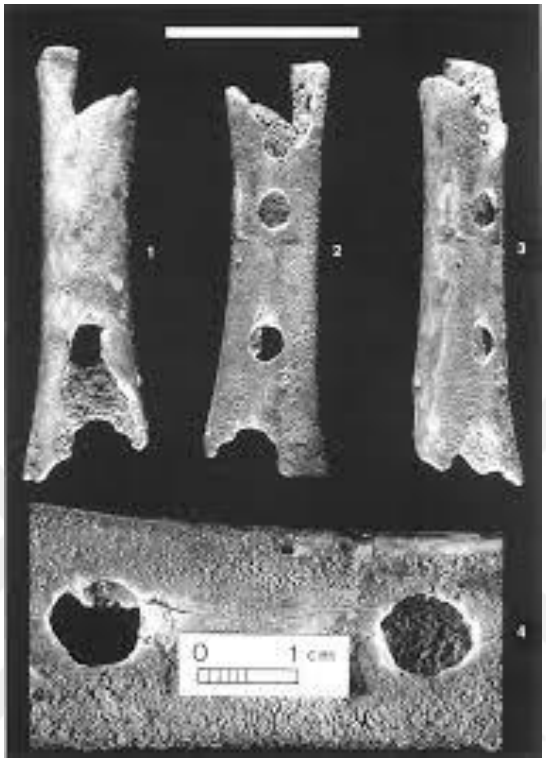
253b-Scott'un ilk ses kaydı. https://www.nps.gov/edis/learn/historyculture/origins-of-sound-recording-edouard-leon-scott-de-martinville.htm (erişim tarihi: 22.03.2018)……..….666

253c-İlk fonograf tasarımı. https://www.nps.gov/edis/learn/historyculture/origins-of-sound-recording-edouard-leon-scott-de-martinville.htm (erişim tarihi: 22.03.2018)…..……..666

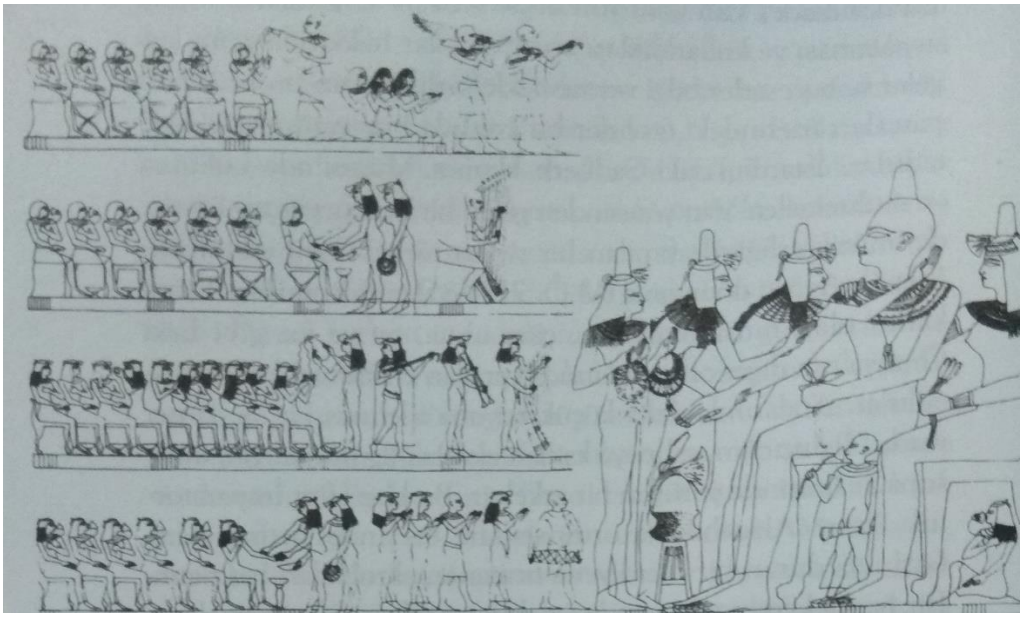
254- İl İl Türkülerimiz / Antalya – TRT (Albüm-CD).……...…....…667

LEVHALAR

LEVHA 1



a – Ayı kemiğinden yapılmış Paleolitik Dönem flütü

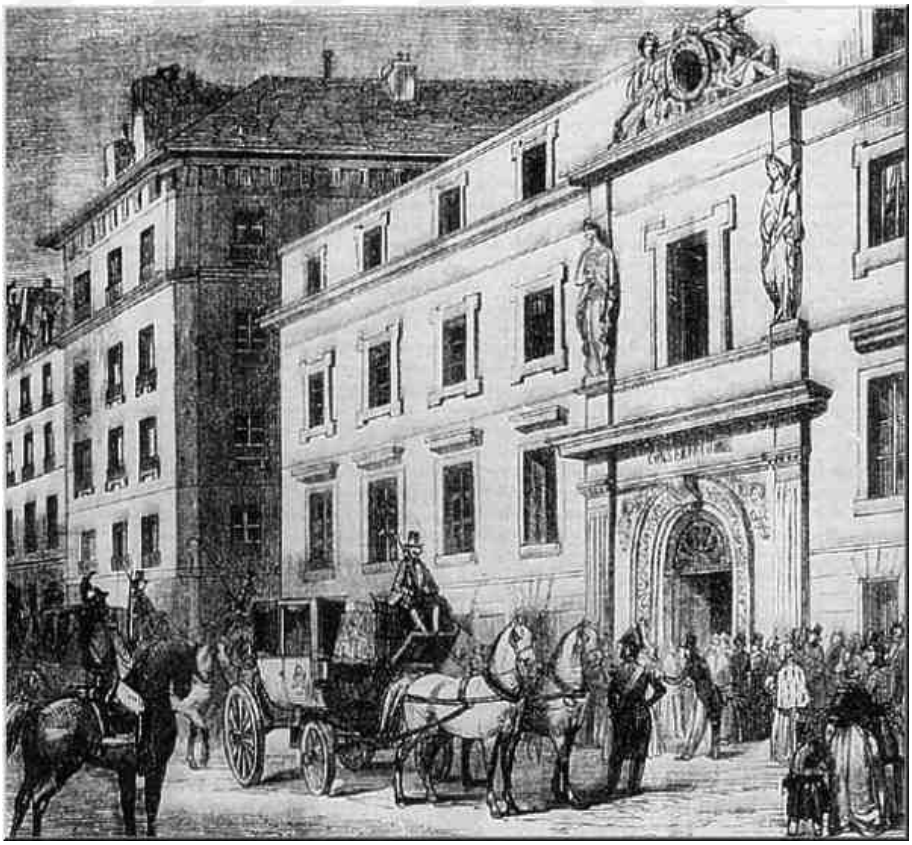


b – Ziyafet sahnesi, Eski Mısır, 18. Sülale

LEVHA 2



a – Hitit İnandık Vazosu üzerindeki müzikli tören

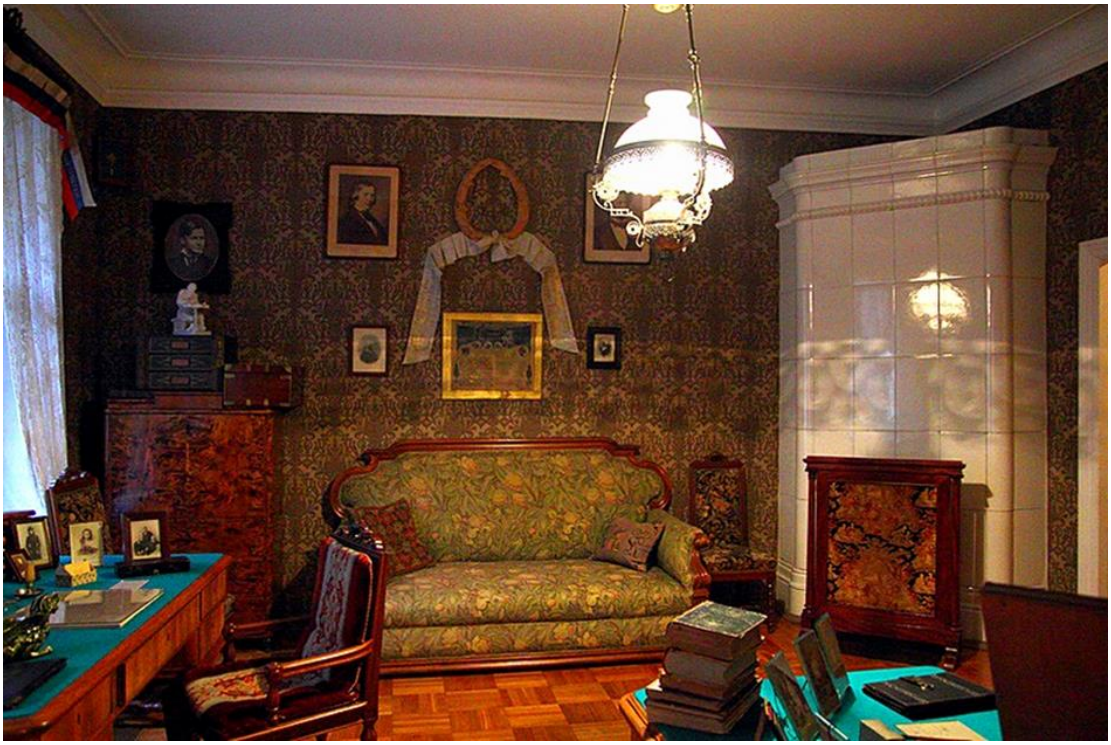


b - Conservatoire National de Musique, Paris 19. yy.

LEVHA 3



a - Petersburg Tiyatro ve Müzik Müzesi



b - Petersburg Tiyatro ve Müzik Müzesi, Korsakov Evi

LEVHA 4



a - Petersburg Tiyatro ve Müzik Müzesi, Sheremetev Sarayı



b – Paris Filarmoni

LEVHA 5



a – Paris Filarmoni konser salonu



b – CMPP kalıcı sergileri

LEVHA 6



a –Operanın Doğuşu Bölümü, CMPP



b - Dünyanın Müziği, CMPP

LEVHA 7



Müzenin konser salonu, CMPP

LEVHA 8



a –Kütüphane, CMPP



b – Müze içi sesli rehber, CMPP

LEVHA 9



a – Müzik atölyesi, CMPP



b – Çocuk etkinlikleri, CMPP

LEVHA 10



a – Berlin Müzik Enstrümanları Müzesi



b – Ana salon, BMIM

LEVHA 11



a – Mighty Wurlitzer, BMIM



b – Çalgı atölyesi, BMIM

LEVHA 12



a – Çalgı yapım, bakım, onarım atölyesi, BMIM



b – Müze içi eğitim etkinliği, BMIM

LEVHA 13



a –Rehberli müze gezisi, BMIM



b – BME'nin içinde bulunduğu Cunard Binası (Ortada), Liverpool

LEVHA 14



a – Cunard Binası



b – Dinleti salonu, AMKDM

LEVHA 15



a – Niyazi Müzesi, AMKDM



b – V. Mustafazade Evi, AMKDM

LEVHA 16



a - Halk çalgıları sergisi, AMKDM



b – Halk müziği orkestrası, AMKDM

LEVHA 17



a – Çalgı sergisi, IMM



b - Çalgı sergisi, IMM

LEVHA 18



a – Müzik atölyesi, IMM



b – Müzik atölyesi, IMM

LEVHA 19



a - Kafeterya, IMM



b – Hediyelik eşya dükkânı, IMM

LEVHA 20



a – Dede Efendi Müze Evi, İstanbul



b – Aşık Veysel Müze Evi, Sivas

LEVHA 21



a – Zeki Müren Müzesi, Bodrum

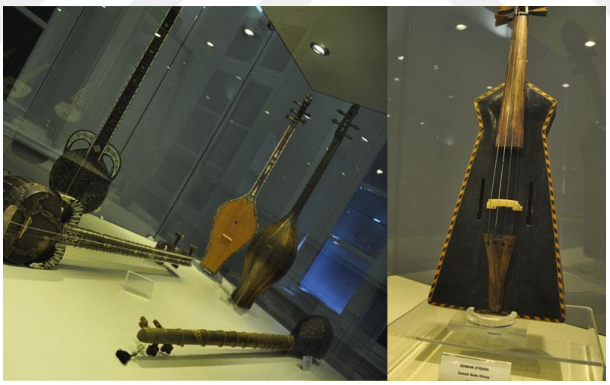


b – Neşet ertaş Müzesi, Kırşehir

LEVHA 22



a – MÜZİKSEV, İzmir



b – Çalgı sergisi, MÜZİKSEV



c – Çalgı yapım sergisi, MÜZİKSEV

LEVHA 23



a – Müzik atölyesi, MÜZİKSEV



b – Müze eğitimleri, MÜZİKSEV

LEVHA 24



a – Tarih Müzesi-AKSAM, Afyonkarahisar



b – Müzik Müzesi, Afyonkarahisar

LEVHA 25



a – Apollon Tapınağı zemin mozaiği, Letoon



b- Apollon betimlemesi, İÖ 5. yy., pelike üstünde



c – Apollon heykeli, İÖ 3-2. yy., Kyrene

LEVHA 26



a - Limyra Heroonu, batı frizi



b - Gaius Sezar Kenotaphı, Limyra



c - Lykia sikkeleri, Helenistik Dönem

LEVHA 27



a – Eroslu Lahit, Side Müzesi



b- Müzisyen Eroslar, Eroslu Lahit'ten ayrıntı

LEVHA 28

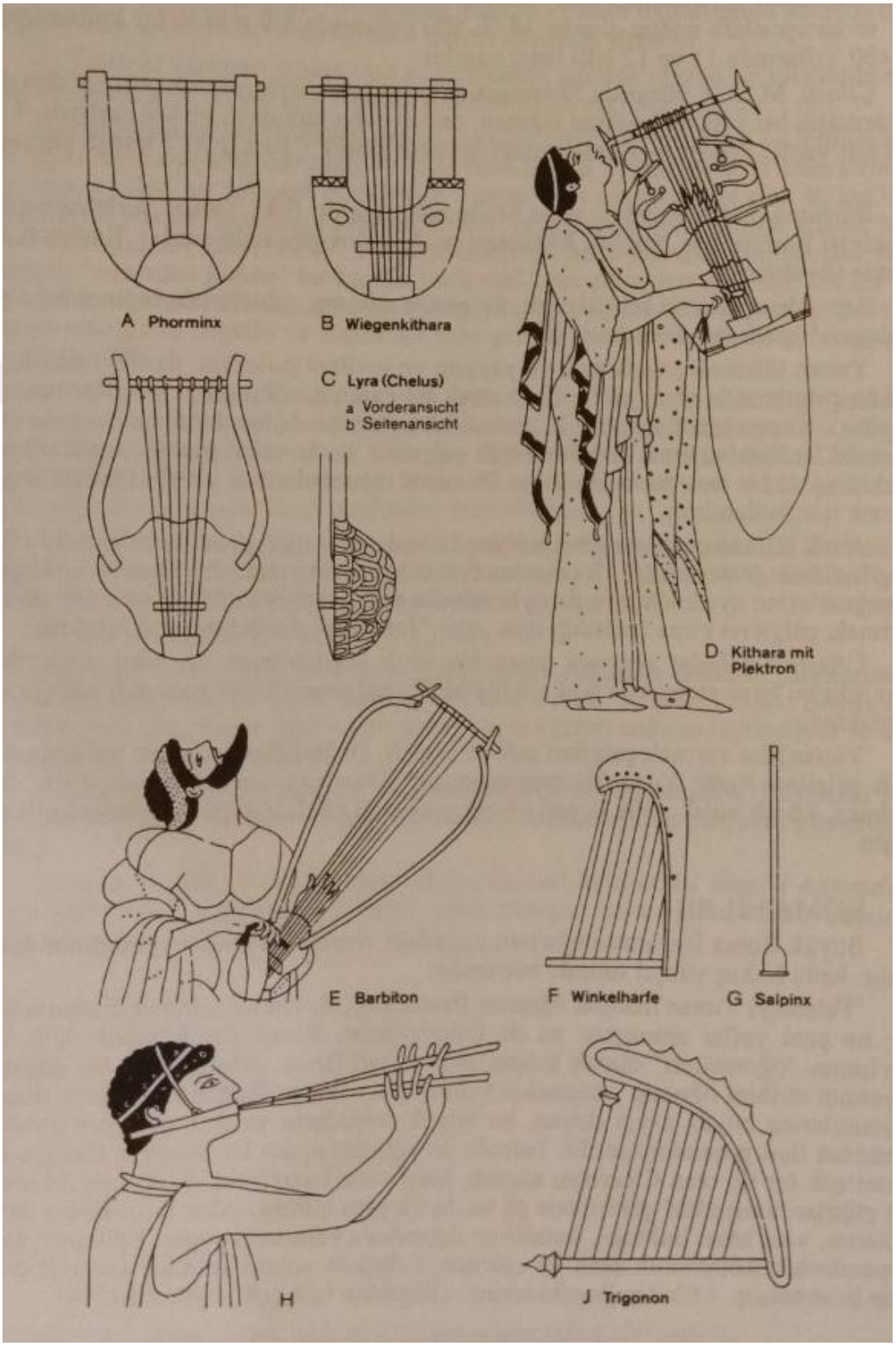


a – Auloi(Sol) ve Krotala(Sağ)



b – Epigonion

LEVHA 29



Antik Yunan çalgıları

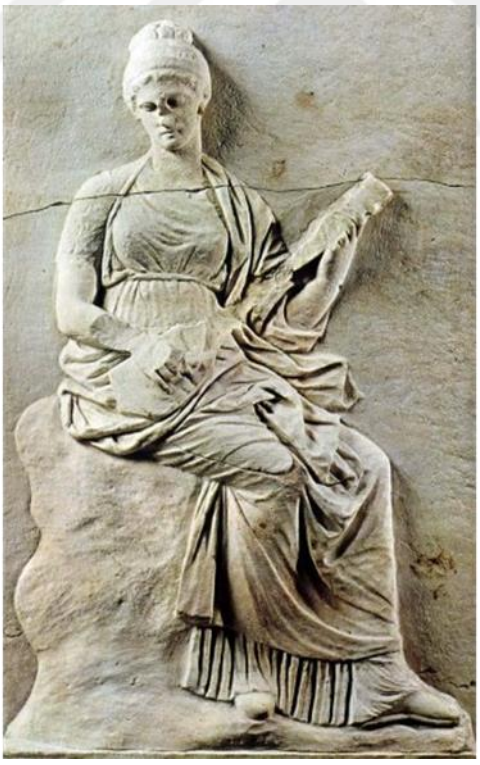
LEVHA 30



a – Krotala

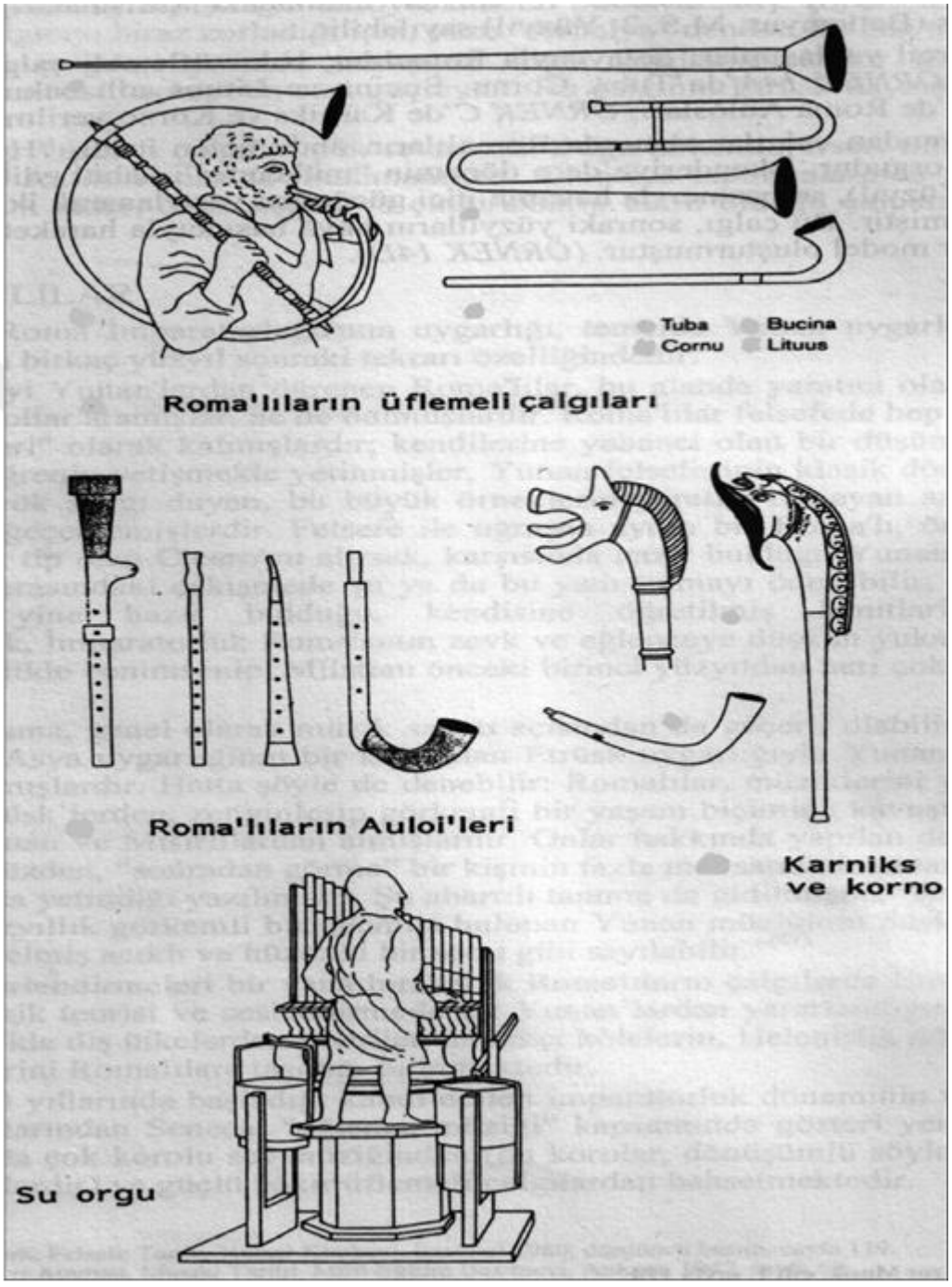


b – Kymbala



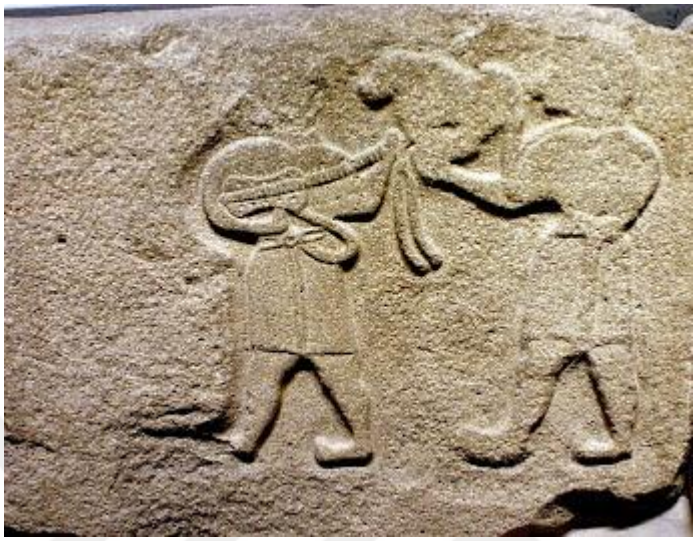
c - Pandouris

LEVHA 31



Antik Roma çalgıları

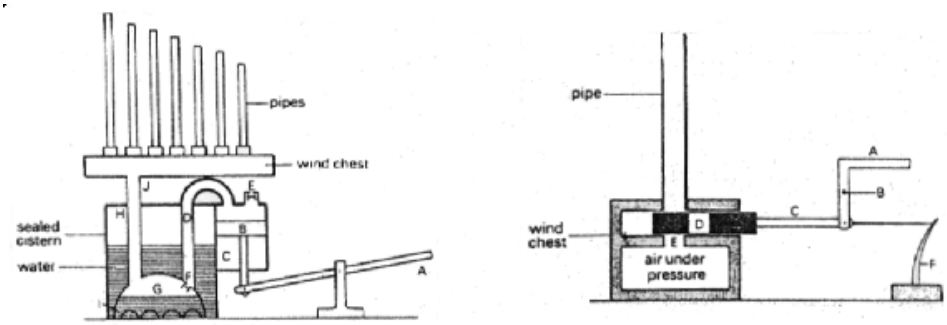
LEVHA 32



a – Alacahöyük orthostatı, Hitit Dönemi



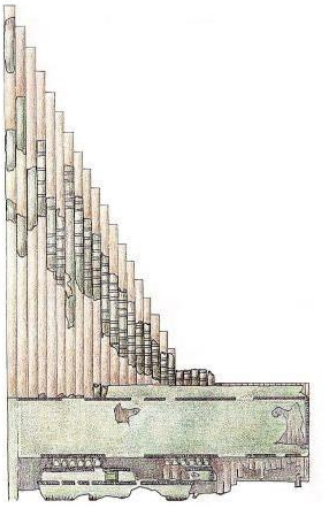
b - Hydraulis



c – Hydraulisin düzeneği

LEVHA 33





Η ΥΔΡΑΥΛΙΣ ΤΟΥ ΔΙΟΥ

a – Hydraulis, Dion Müzesi



ΡΟΒΙΝΣΩΝ ΚΡΟΥΣΟΣ

ΧΙΚΙΑΓΕΣΙ ΟΔΟΥΠ.

ΘΥ ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

1853.

b – Robinson Krousos'un kapağı, 1853

LEVHA 34



a – Osmanlı kahvehanesi



b – İngres'in Türk Hamamı adlı tablosu

LEVHA 35



Osmanlı kahvehanelerini anlatan minyatür, 16. yy.

LEVHA 36



a - Antalya Belediye Bandosu, Osmanlı Dönemi



b – Sıra eğlencesi, Antalya

LEVHA 37



a – Sıra eğlencesi, Antalya



Roma Pavyonu Müzisyenleri ve çalışanları: (1975). Soldan sağa arka sıra: Keman: Mustafa, Gitar: Kazım, Saksafon: Dingili Şengün, Baterist: Hacı Bey Nuri, Darbuka: Yusuf, Patroniçe: Birsen, Udi: Doğan; Oturanlar soldan sağa Org: Kahraman, Ses sanatçısı: Mehmet Algın, Garson: Mehmet, Bongo: İsmail, Kanun: Orhan.

b – Roma Gazinosu müzisyenleri, Antalya

LEVHA 38



a – Antalya Halkevi Binası, 1946



b –Antalya Halkevi Koro ve Orkestrası, 1937

LEVHA 39



a – Antalya Halkevi Temsil Salonu, 1933

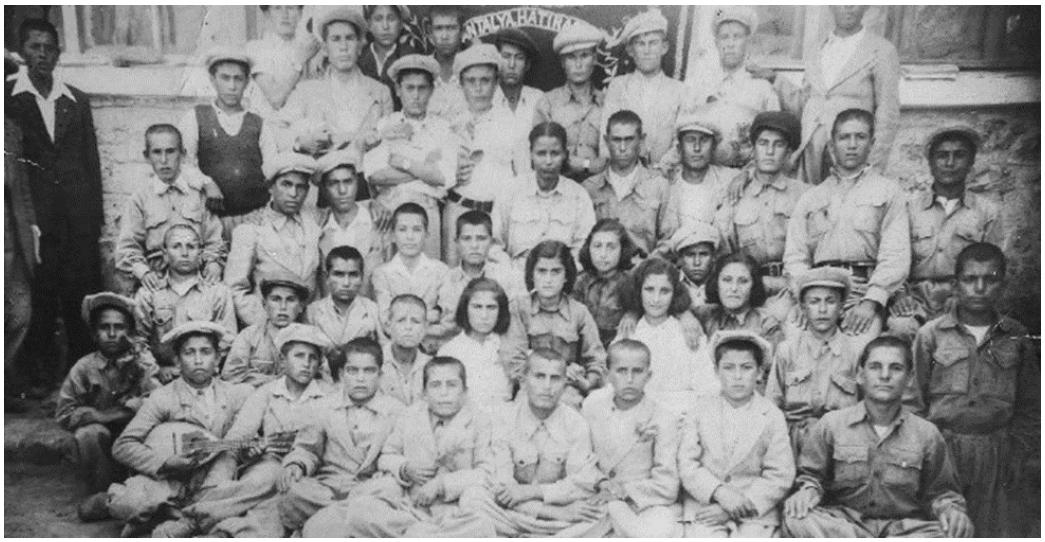


b – Antalya Halkevi Küçükler Korosu, 1938

LEVHA 40

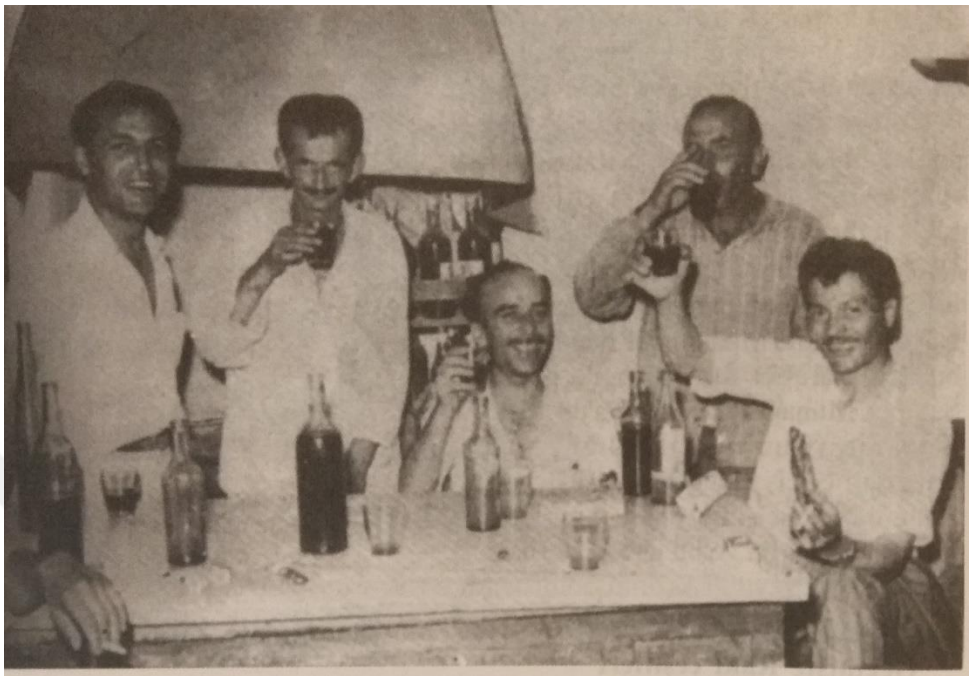


a – Aksu Köy Enstitüsü Piyanosu



b - Aksu Köy Enstitüsü öğrencileri

LEVHA 41



Faruğun Meyhanesi: Başta solda Faruk yanında Antalya'nın Ali Zarzuri'si ile Cevat Uyanık

a – Antalyalı sanatçı C. Uyanık(Ortada)



b – Necip Nugay

LEVHA 42

No	Şarkı Adı	Güfte	Makam	Usûl
1	Biz Göçüp Gitsek Aşkımız Kalacak	Ahmet Çınarlı	Rast	Nim Sofyan
2	Geceleyin Bir Ses Böler Uykumu (Nerdesin)	Ahmet Kutsi Tecer	Rast	Semai
3	Gece Sessiz ve Karanlık Yine Her Şey Uyumuş	Hayri Mumcu	Segâh	Aksak
4	Gel Gör ki Hazan Rûhuma Hicrânını Sardı	Hayri Mumcu	Sabâ	Semai
5	Gene Rûhumda Bu Akşam Kanayan Bir Yara Var	Mahmut Nedim Güntel	Hüzzâm	Aksak
6	Gurbetçim Geliyor Yazla Berâber (Hoşgeldin Gurbetçim)	Güzide Taranoğlu	Hüzzâm	Düyek
7	Hani Bir Gün Bile Görmezsen Ölürdün Güzelim	Mahmut Nedim Güntel	Karcığar	Evfer
8	Kara Gözlüm Efkârlanma Gül Gayrı	Bekir Sıtkı Erdoğan	Rast	Aksak
9	Ne Çabuk Geçti Baharın Unutulmaz Seheri	Mûnis Faik Ozansoy	Sûzinâk	Aksak
10	Ne Geçen Günleri Yâd Et Ne De Atilere Kan	Hayri Mumcu	Nihâvend	Aksak
11	Ne Mal Peşinde Yorulduk Ne Mülkü Kıskanırız	Mehmet Çınarlı	Segâh	Düyek
12	Şu Karşıki Dağda Bir Yeşil Çadır	Âşık Ömer(17. yy.)	Segâh	Curcuna
13	Unutulmuş birer birer Eski Dostlar Eski Dostlar	Hayri Mumcu	Rast	Yürük Semai
14	Yine Yalnız Yine Mahrum-i Tesellî kaldım	Ahmet Rasim	Ferahnâk	Semai
15	Derdimi Bir Allah Bilir Bir De Ben	Ahmet Tufan Şentürk	Rast	Yürük Semai

LEVHA 43



a – Mehmet Algın



Antalya'nın ilk Pop Grubu Antalya'nın Altın Çocukları: Soldan Hüsamettin Kural, Mehmet Deniz, Servet Altan, Mehmet Deniz, Bora Ertokuş (1968)

b – Altın Çocuklar

LEVHA 44



a – Delbek



b – Kajon

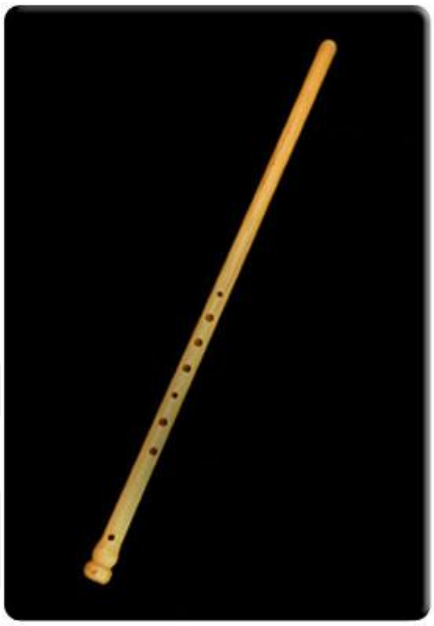


c – Kajon kullanımı

LEVHA 45



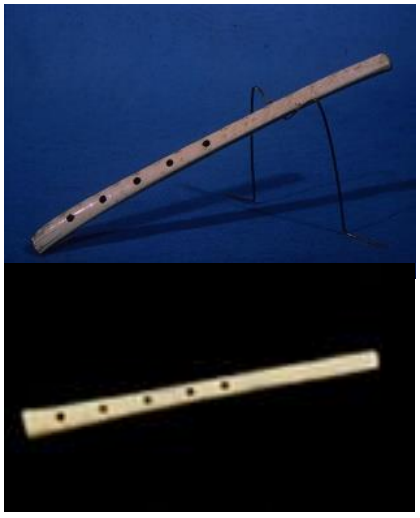
a – Dilsiz Çoban Kavalı



b – Dilsiz Kaval



c – Çam Düdüğü



d - Çığırtma

LEVHA 46



a – Uyguncaklı Düdük



b – Sipsi



c – Çifte



d – Hegit

LEVHA 47



a – Hegit



b – Iklığ/Iklık



c – Serikli ıklığ ustası Emin Koç(Sağda)

LEVHA 48



a – Klasik Kemençe



b – Tırnak/Klasik Kemençe(Teke Yöresi)



c – Yörük Kemanesi

LEVHA 49



a – Kemane



b – Kabak Kemane



c- İki Telli Cura

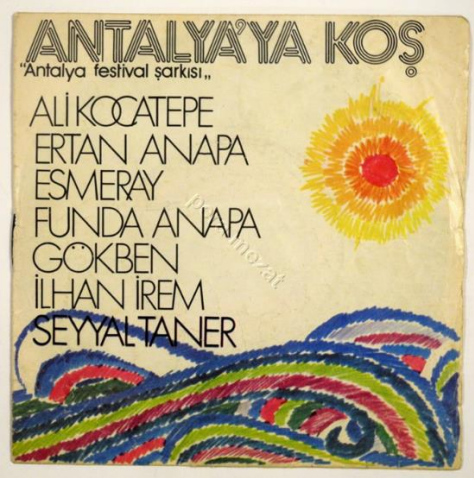


d – Üç telli Cura



e- Kabak Saz

LEVHA 50





a – Antalya'ya Koş plağı

Antalya'ya Koş

Antalya'dan bakan gözler
Görür cennetten, cennetten bir yer
Toroslardan Akdeniz'e
Uzan gönlünce, cennetten köşe

Yeşillikler, mavilikler Antalya'da hoş
Dost ellere, kardeşliğe, Antalya'ya koş

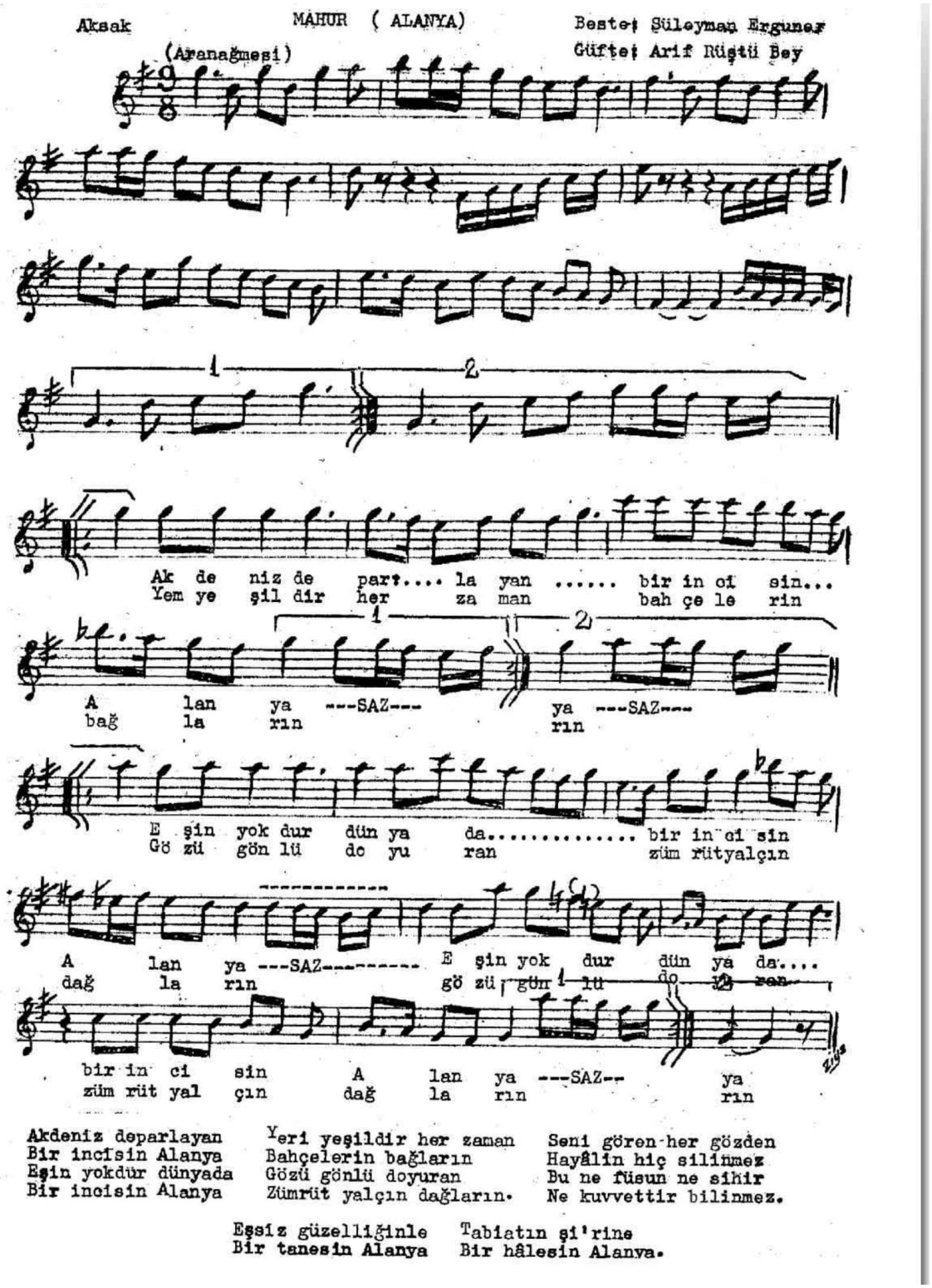
Aspendos'ta tarih yaşar
Gelenler şaşar, Antalya'ya koş
Düden, Side, Manavgat'ta
Tabiat coşar, Antalya'ya koş

Yeşillikler, mavilikler Antalya'da hoş
Dost ellere, kardeşliğe, Antalya'ya koş
Let's go to Antalya, Andiamo Antalya
Allons a Antalya, komm zu Antalya
Liva Antalya, lüblü ya Antalya...

Söz Müzik: Ali Kocatepe

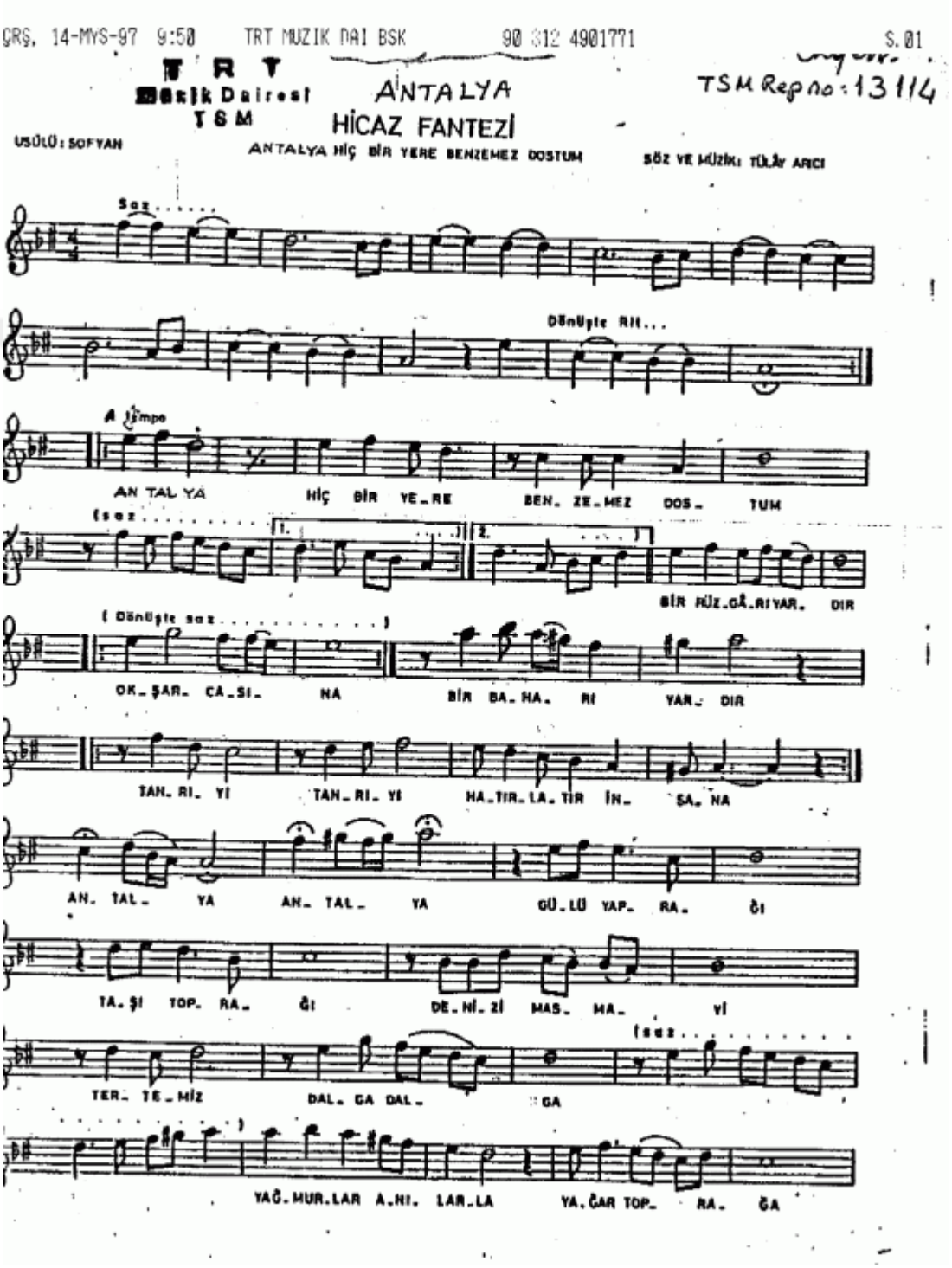
b – Antalya'ya Koş şarkı sözü

LEVHA 51



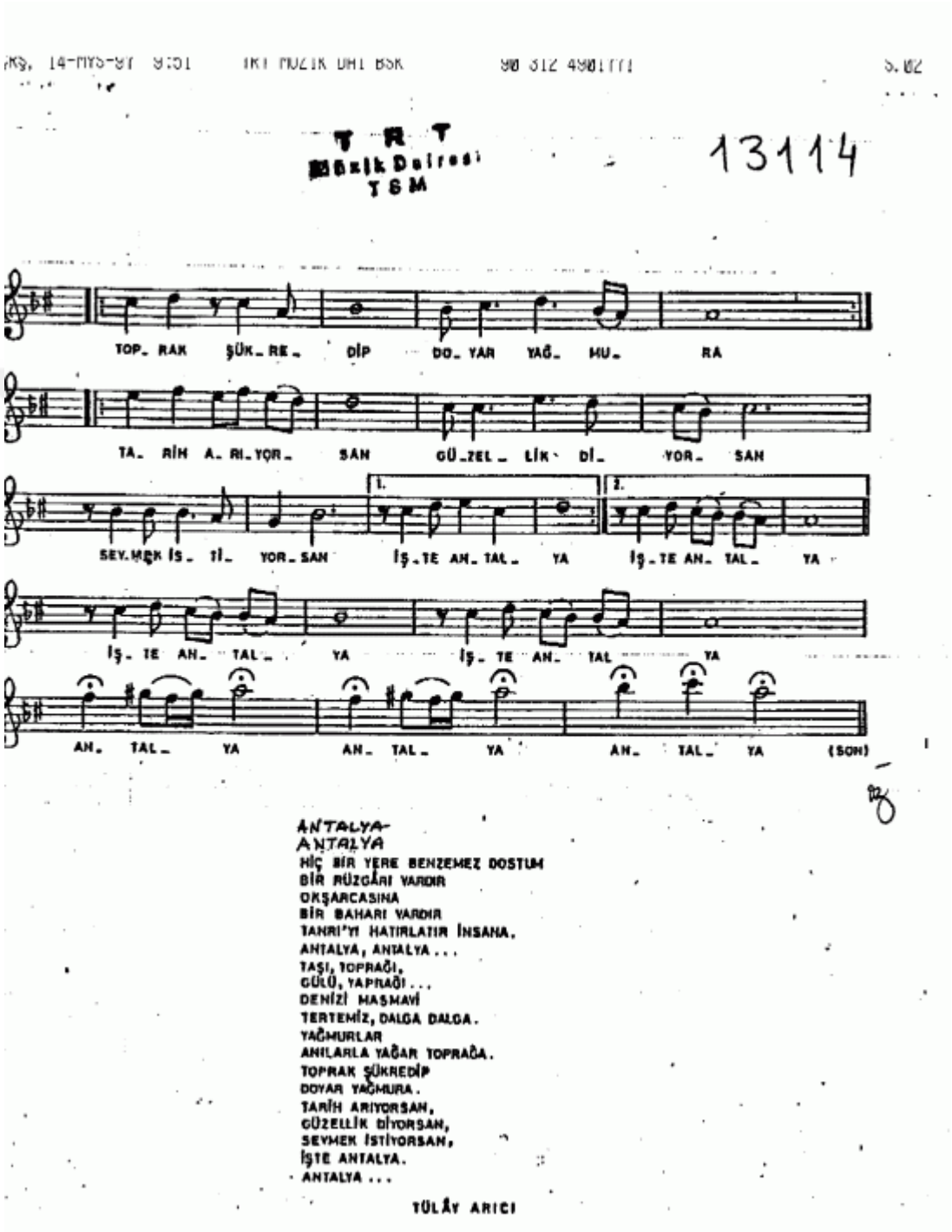
Alanya Şarkısı

LEVHA 52



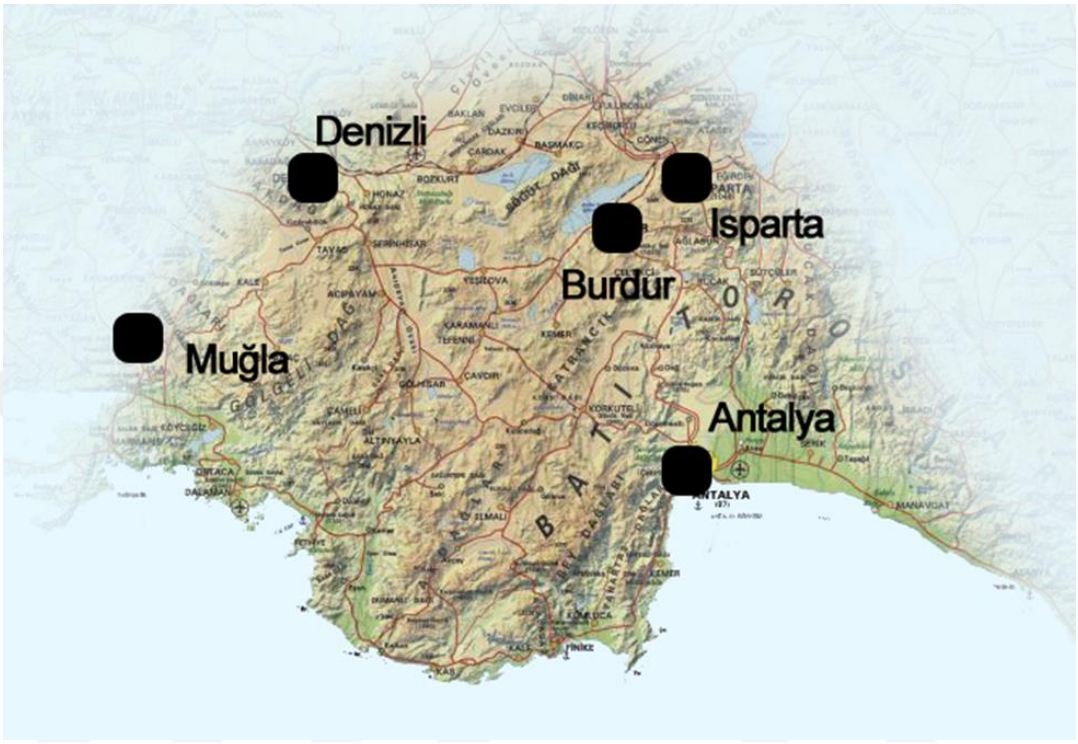
Antalya Hiçbir Yere Benzemez Dostum

LEVHA 53



Antalya Hiçbir Yere Benzemez Dostum

LEVHA 54
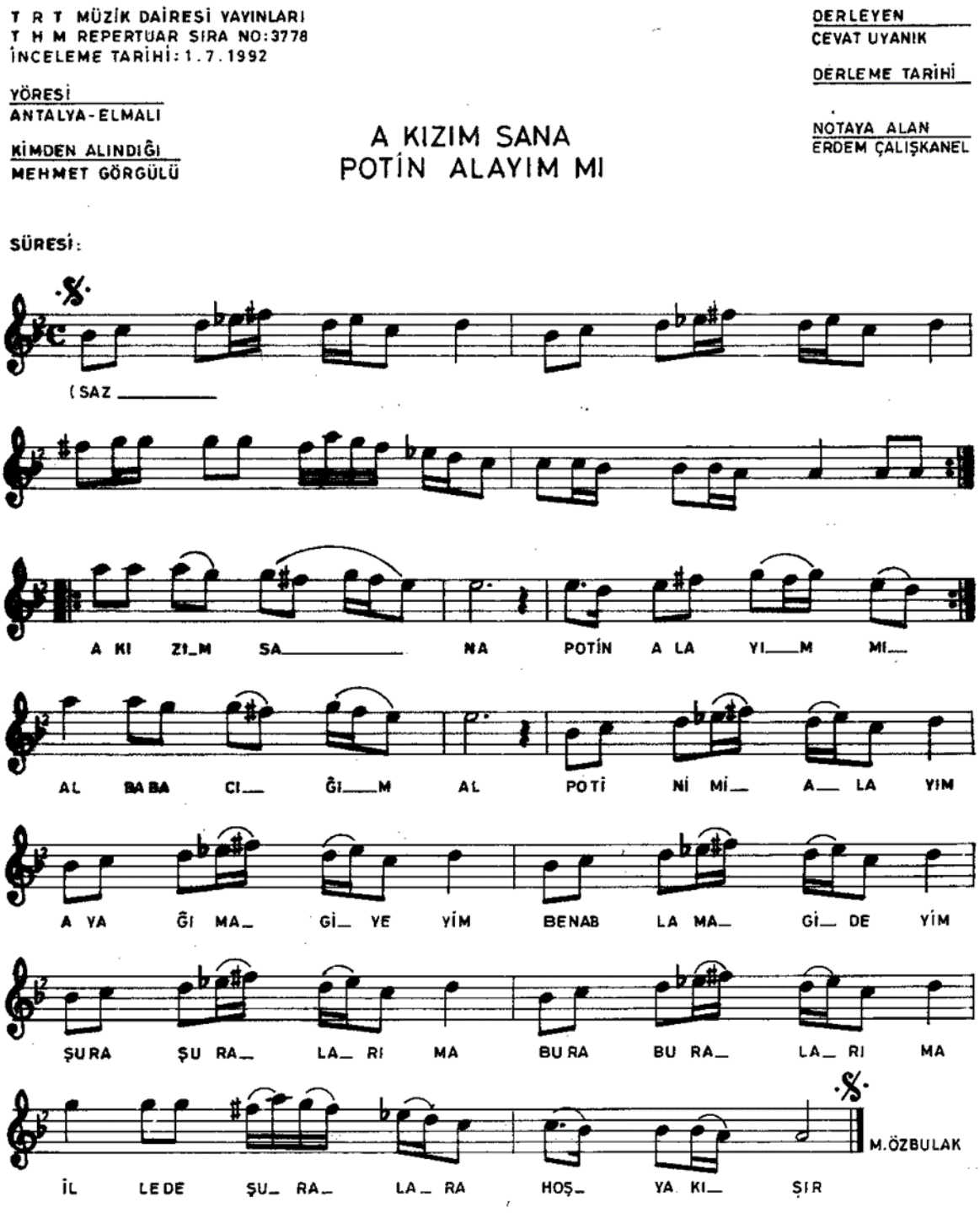


a – Teke Yöresi Haritası



b – Boğaz havası çalma

LEVHA 55



A Kızım Sana Potin Alayım mı -1
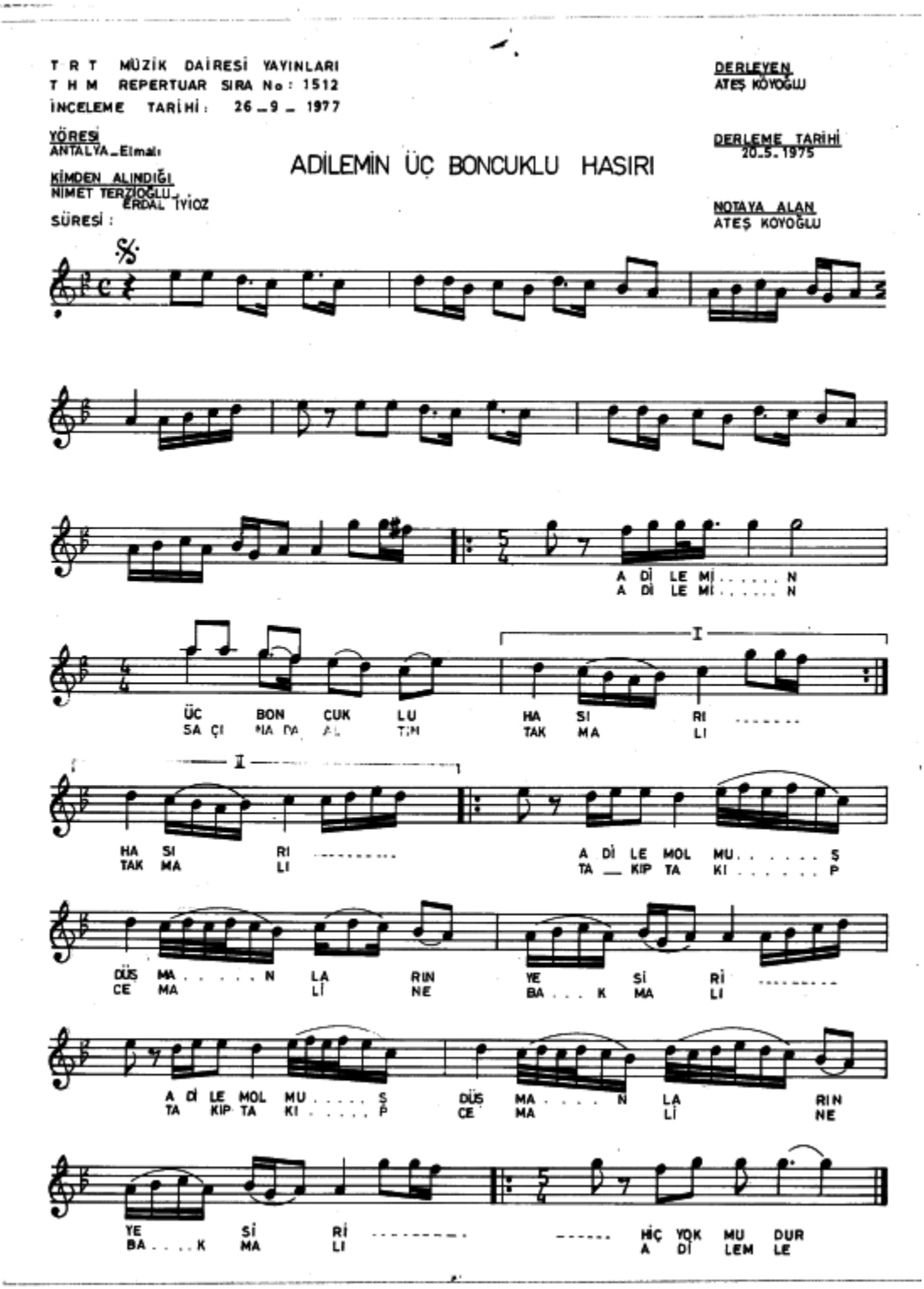
LEVHA 56

A KIZIM SANA
POTİN ALAYIM MI
(SAYFA ___ 2)

ERKEKLER = A KIZIM SANA POTİN ALAYIM MI
" " " " "
KADINLAR = AL BABACIĞIM AL-POTİNİMİ ALAYIM-AYAĞIMA GİYEYİM-BEN ABLAMA GİDEYİM
ŞURA ŞURALARIMA-BURA BURALARIMA-İLLEDE ŞURALARA ÇOK YAKIŞIR
ERKEKLER = A KIZIM SANA KÜPE ALAYIM MI
" " " " "
KADINLAR = AL BABACIĞIM AL-BEN KÜPEMİ ALAYIM-KULAĞIMA TAKAYIM-BEN YENGEME GİDEYİM
ŞURA ŞURALARIMA-BURA BURALARIMA-İLLEDE ŞURALARA HOŞ YAKIŞIR
ERKEKLER = A KIZIM SANA YÜZÜK ALAYIM MI
" " " " "
KADINLAR = AL BABACIĞIM AL-BEN YÜZÜĞÜ ALAYIM-PARMAĞIMA TAKAYIM-NİŞANLIMA GİDEYİM
ŞURA ŞURALARIMA-BURA BURALARIMA-İLLEDE ŞURALARA HOŞ YAKIŞIR
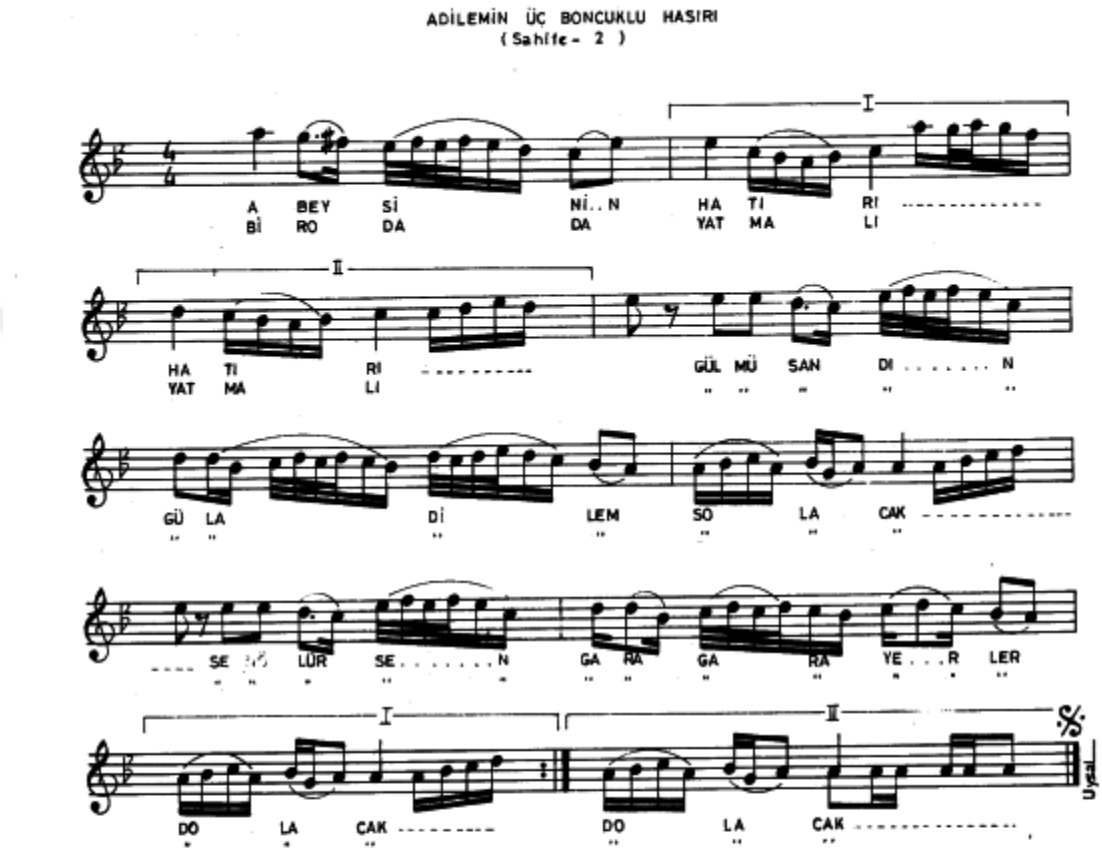
A Kızım Sana Potin Alayım mı -2

LEVHA 57



Adilem'in Üç Boncuklu Hasırı

LEVHA 58



-1-

ADİLEMİN ÜÇ BONCUKLU HASIRI
ADİLEM OLMUŞ DÜŞMANLARIN YESİRİ
HİÇ YOKMUDUR ABEYSİNİN HATIRI
Bağlantı - GÜLMÜ SANDIN GÜL ADİLEM SOLACAK
SEN ÖLÜRSEN GARA GARA YERLER DOLACAK

-2-

ADİLEMİN SAÇINADA ALTIN TAKMALI
TAKIP TAKIP CEMALİNE BAKMALI
ADİLEMLE BİR ODADA YATMALI
Bağlantı..

Adile'min Üç Boncuklu Hasırı

LEVHA 59

Ağıt 1 – Elif Bacı Ninnisi

Sarı çizmem elimde kaldı
Iltarımı sorman belimde kaldı.
Allahım bebek Ali'mi aldı.
Ben Ali'mi dalda koydum da nenni...
Gözlerimi yolda koydum da nenni...

Allahından bul emi Çil Hacı,
Neme gerekti, o gün Pazarcı?
Oğlunu verdi de, namus vermedi Elif Bacı.
Ben Ali'mi dalda kodum nenni.
Gözlerimi volda kodum da nenni...

a – Ağıt - 1

Ağıt – 2

Esme esen, yağma yağmur
Koz dibinde Esadım var
Hoşundu tifo derdi hoşundu
Gel git yavrum ayakların üşüdü
Hepisinin içinde sevgisi baş idi.

Öpmeye kıyamazken
Sevmeye doyamazken
Toprağa döşediğim bülücüm.

Ağlarım oğlum özümden
Kanlar domurdu gözümden
Ben de ayrıldım Allahım
Pek çok sevgili kuzumdan
Pek sevdiğim bal bülücüm
Yanakları al bülücüm
Anan sensiz duramayacak
Oyalanma gel bülücüm
Yitirdim güzel bülücüm

b – Ağıt – 2

LEVHA 60

Ağıt - 3

Ah'!.. Ah!..
Çattılar kazan taşını
Bozdular gelin başını
Ayırdılar benden kardeşimi
Sala sesini duydunuz mu?
Bir gelin yitirdik gördünüz mü?
Kardeşimden ayırmaya kıydınız mı?

Yorumdum dostlar yorumdum
Çifte kurşunla vuruldum
Kardeşimden ayrıldığımdan
Ben kaderime darıldım
Bir gelin yitirdik gördünüz mü?
Kardeşimden ayırmaya kıydınız mı?

Beni nere teslim ettin
Ufacıkken boynumu büktün
Kaybettiğim benim anam
Gayri ana dayanamam
Şimdiden sonra halim yaman.

a – Ağıt - 3

Ağıt - 4

Öldüm Allah yana yana
Çıktığım merdiveni ine ine
Ben bu kaderi ne işleyeyim

b – Ağıt - 4

Ağıt - 5

Yukarı mahallede yanan evim
Bitlis'teki kalan beyim
Sandıkçı Ahmet benim beyim
İstanbul'un baş ustası
Olmuş Bitlis'in hastası
Askerde kalan beyim
İrafa kabımı dizemedim
Orta yere kilim yazamadım
Yük yığıp karşında bakmadım
Eline bir su dökemedim
Eline peşkir veremedim
Çarşıya yollayıp ardından
Bakamadım beyefendim.

c – Ağıt - 5

LEVHA 61

Ağıt - 6

Ana deyen yorulur mu?
Karlı dağlar ayrılır mı?
Hiç anasız durulur mu?
Durmam anam durmam
Kalkıp ben ele varamam
Gayri ben seni göremem
Ben anasız kuzu oldum
Anam öleli sarardım soldum
Övey ananın elinde
Ben de köşelerde kaldım
Anacığım beni kime koydun gittin
Beni nere teslim ettin
Ufacıkken boynumu büktün

a – Ağıt - 6

Ağıt – 8

Evlerinin önü odundur odun
Birini aldın da birini kodum
Yavrum yerine kimleri kodun

Korkuteli/Çaykenarı Köyü

b – Ağıt – 8

Ağıt – 7

Bizim soyumuzda yoktu verem
Üç oldu veremden ölen
Üç tane kardeşim veremden oldu yaman
Kara aprukası başında
Daha otuz iki yaşında
Veremden ölen bal kardeşim
Yeter hey Allahım yeter
Vermeyesin bundan beter
Kardeşlerimin üçü de burnumda tüter
Nece olur dostlar nece olur
Kardeş acısı güç olur
Vay benim melek kardeşim
Vermedi felek kardeşim
Aklıma geldikçe içimde
Yanar yüreğim kardeşim
Nasıl nasıl olur
Anasız çocuk mu hasıl olur
Senin kymetli güllerin
El elinde yesir olur
Uzun hey Allahım uzun
Öksüz kaldı çifte kuzun
Yanarım dostlar yanarım
Ölesiye kadar ağlarım
Yollardan kardeş ararım.

c – Ağıt - 7

LEVHA 62

Ağıt – 9

Kızım seni götürmeye gelmişler
Ya benim gönlümü kimler eylesin
Gül tenin topraklar yediği zaman
Benim dertli gönlüm nasıl dayansın

Kızlar oturmuş işini işler
Başlarında altın tezkep gümüşler
Ciğerine ağlayana deli demişler
Ağlamasam derdi kalbime işler

Korkuteli/Kızılağaç Köyü

a – Ağıt – 9

Ağıt – 10

Dün yatırdım toprağa
Servi bölmesi(Boylu) yiğiti
Yiğitim de obamızda bir idi.

Sürü geliyor yakadan
Kuzuları arkadan
Mevlâm tez kavuştursun arkadan.

Kotkuteli/Kızılağaç Köyü

b – Ağıt - 10

Ağıt – 11
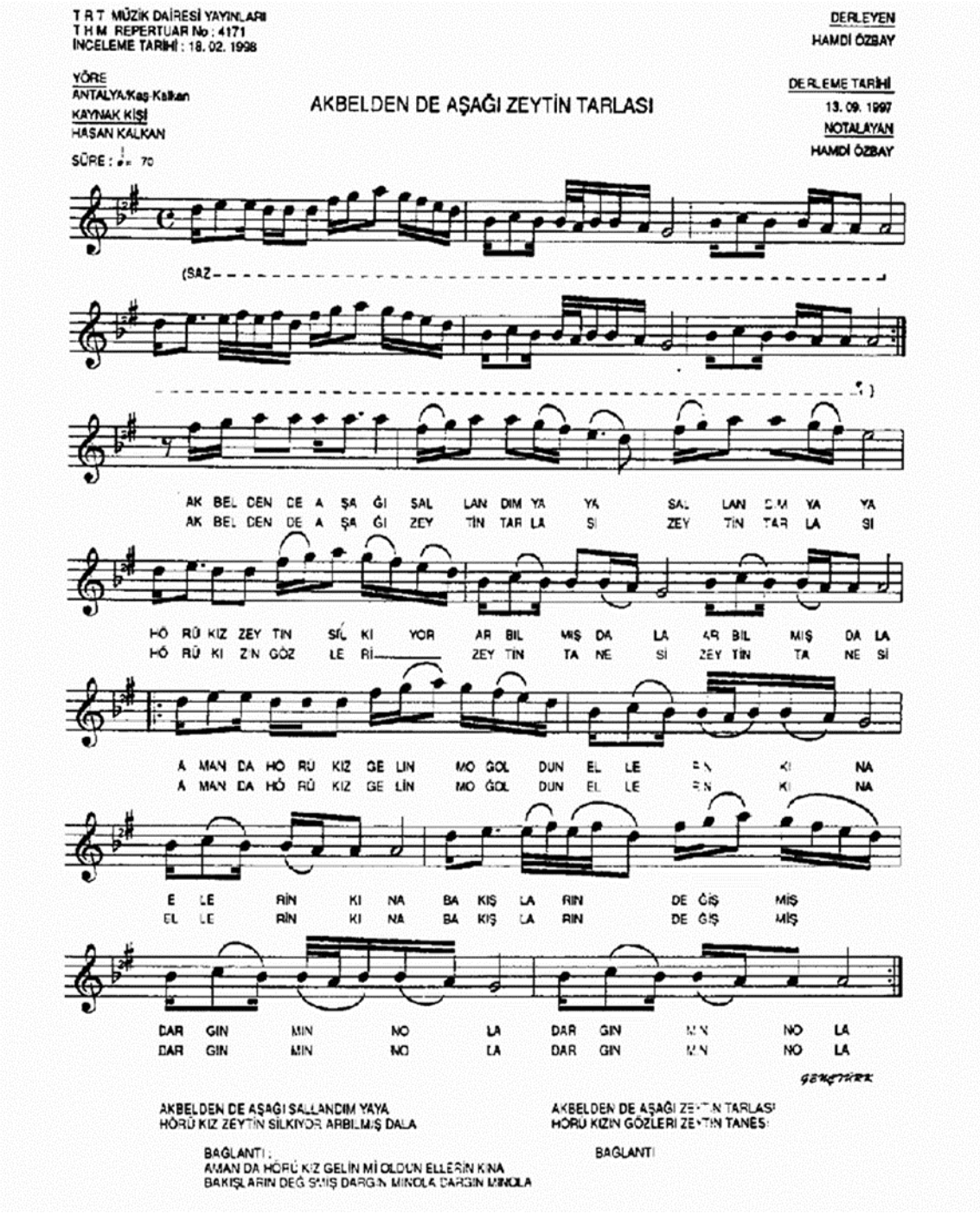
Yaz gelir Dudu Kumdu ötüşür
Gurbet ilde ciğerciğim tutuşur
Illerin mektubu gelir yetişir
Ya niçin gelmez benim mektubum.

Sılada ahbaplar unuttu bizi
Bahçelerde açan gülü nergizi
Eğer bir daha göremezsem sizi
Gizli konuştuğum dostlar ağlasın.

Dünyaya geleli bir hoş gezmedim
Derdimin hepsini size yazmadım
Memlekette bir sefa sürmedim
O sebepten arzularım sılayı.
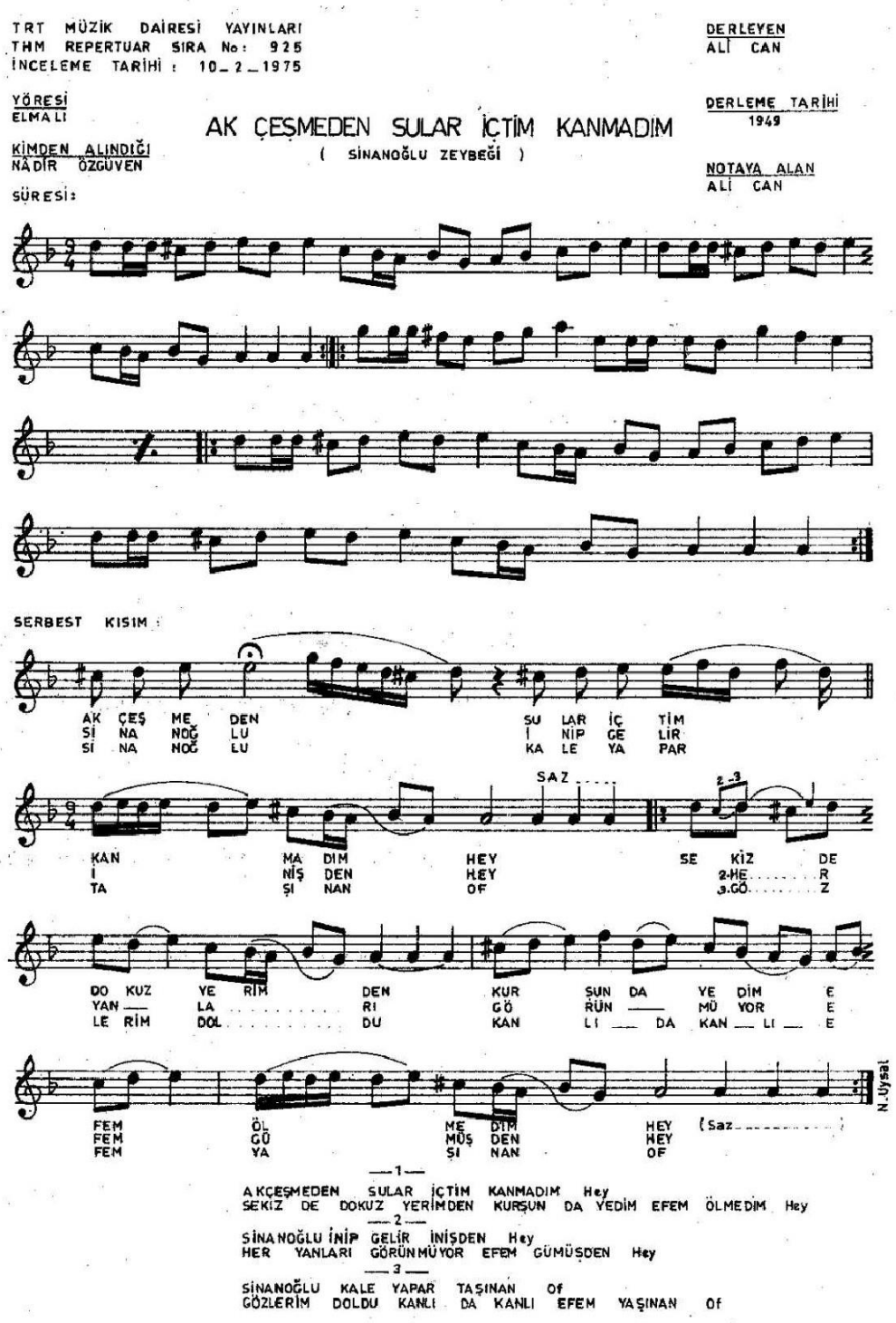
c – Ağıt - 11

LEVHA 63
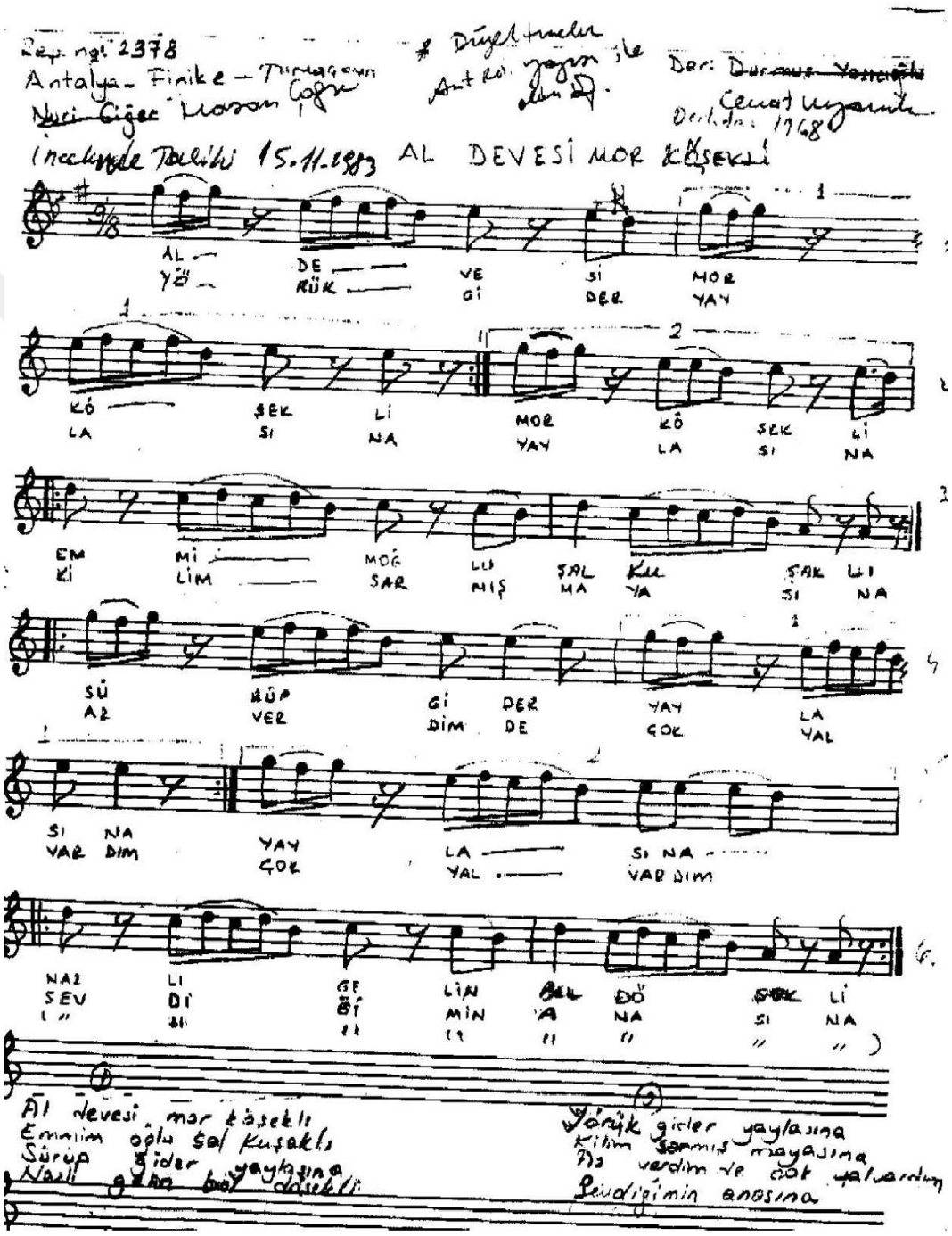


Akbel'den de Aşağı Zeytin Tarlası

LEVHA 64
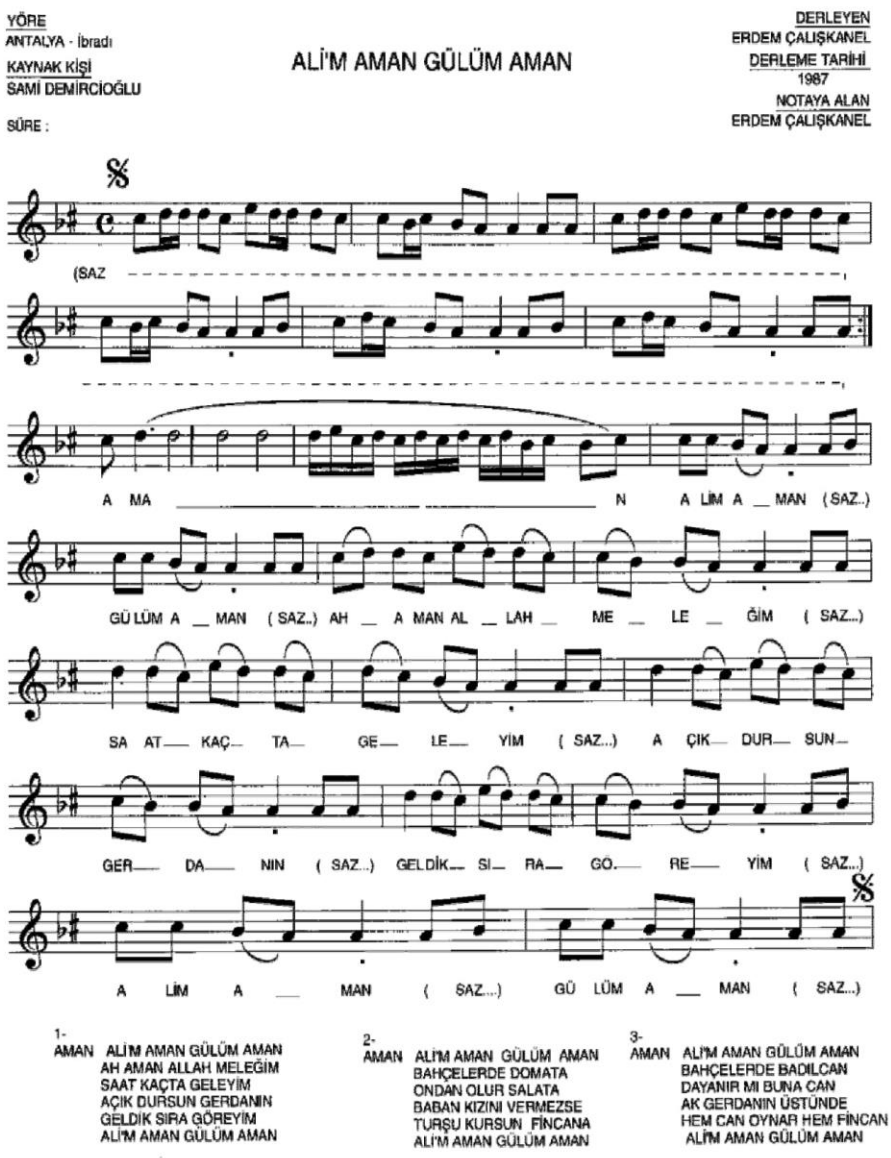


Ak Çeşme’den Sular İçtim

LEVHA 65



Al Devesi Mor Köşekli

LEVHA 66



Ali'm Aman Gülüm Aman

LEVHA 67

Ali’m Türküsü(1)

Gökte yıldız beşyüzelli.
Elim kına, yüzüm telli
Gelin oldum nerden belli?
Uyan Ali'm sabah oldu.
Anam evi sebep oldu.

Ali'min bindiği atlar.
Sağdıcım kapıda bekler.
Düşmanların gülecekler
Uyan Ali'm sabah oldu.
Anam evi sebep oldu.

Gökte yıldız sayılır mı?
Çiğ yumurta soyulur mu?
Ali'lere doyulur mu?
Uyan Ali'm sabah oldu.
Anam evi sebep oldu.

Ali’m Türküsü -1

LEVHA 68

Ali'm Türküsü(2)

Ali der ki, benim harmanım çoktur,
Sayılmaz yıldızdan, malım daçoktur.
Seni alacağım çareler yoktur.

Kız da der ki, ben bir papazın kızıyım,
İstanbu'un biricik yıldızıyım
Var git Ali, dönmem senin dinine,
Dönersem dinine, yazıktır bene.

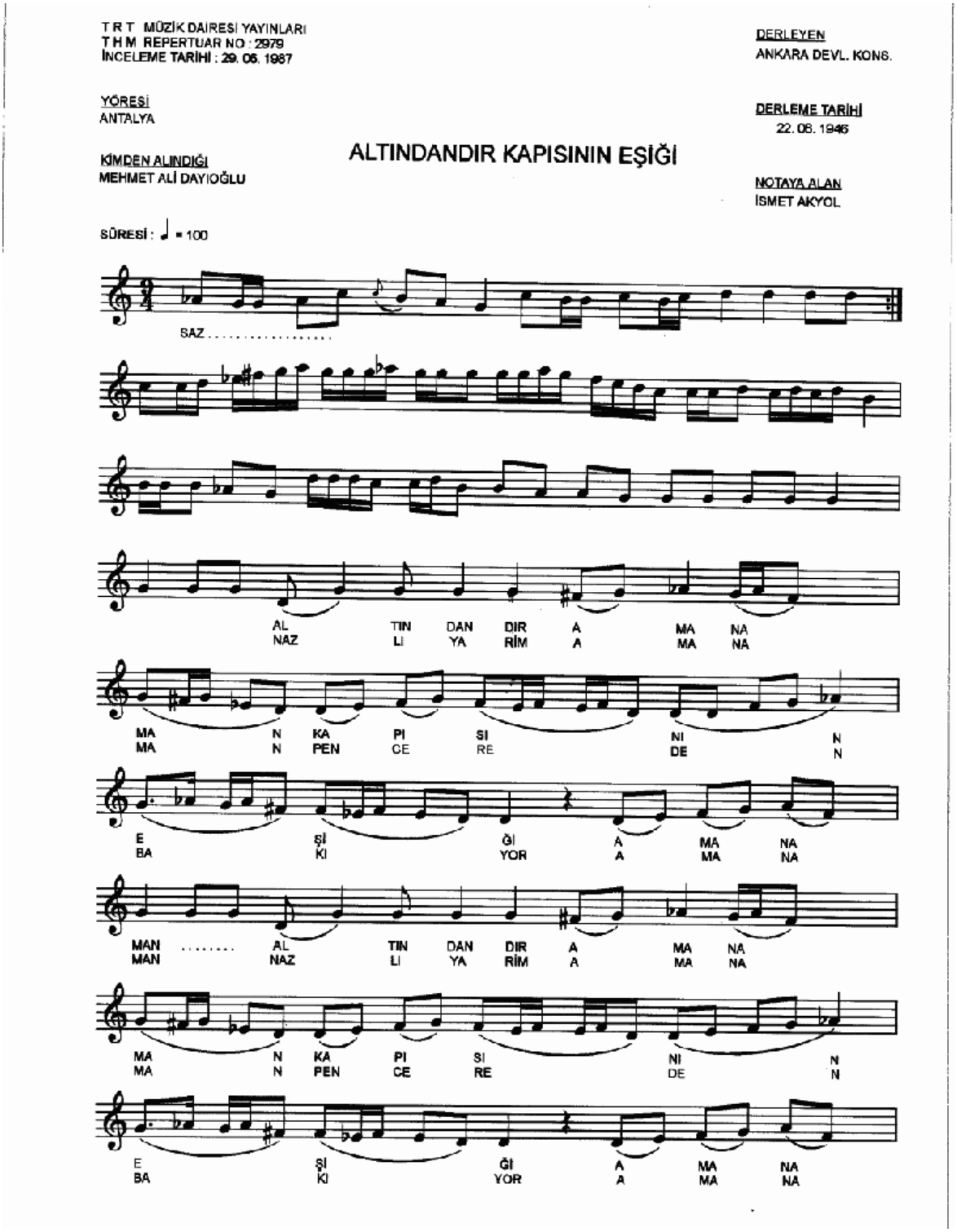
Ali der ki, hanlarım yapılı,
Doksan pencereli, seksen kapılı
Bağlarım, bostanlarım, mallarım çoktur
Seni alacağım çareler yoktur.

Kız da der ki, benim adım Habili,
İstanbul'da altın köşküm yapılı,
Seksen anahtarlı doksan odalı
Var git Ali, dönmem senin dinine,
Dönersem dinine, yazıktır bene.

Ali der ki, harmanım çoktur,
Kız alacağım seni çareler yoktur.
Kız da der ki, benim adım Emine,
Din Muhammed dini, döndüm dinine,
Al götür beni, anan evine.

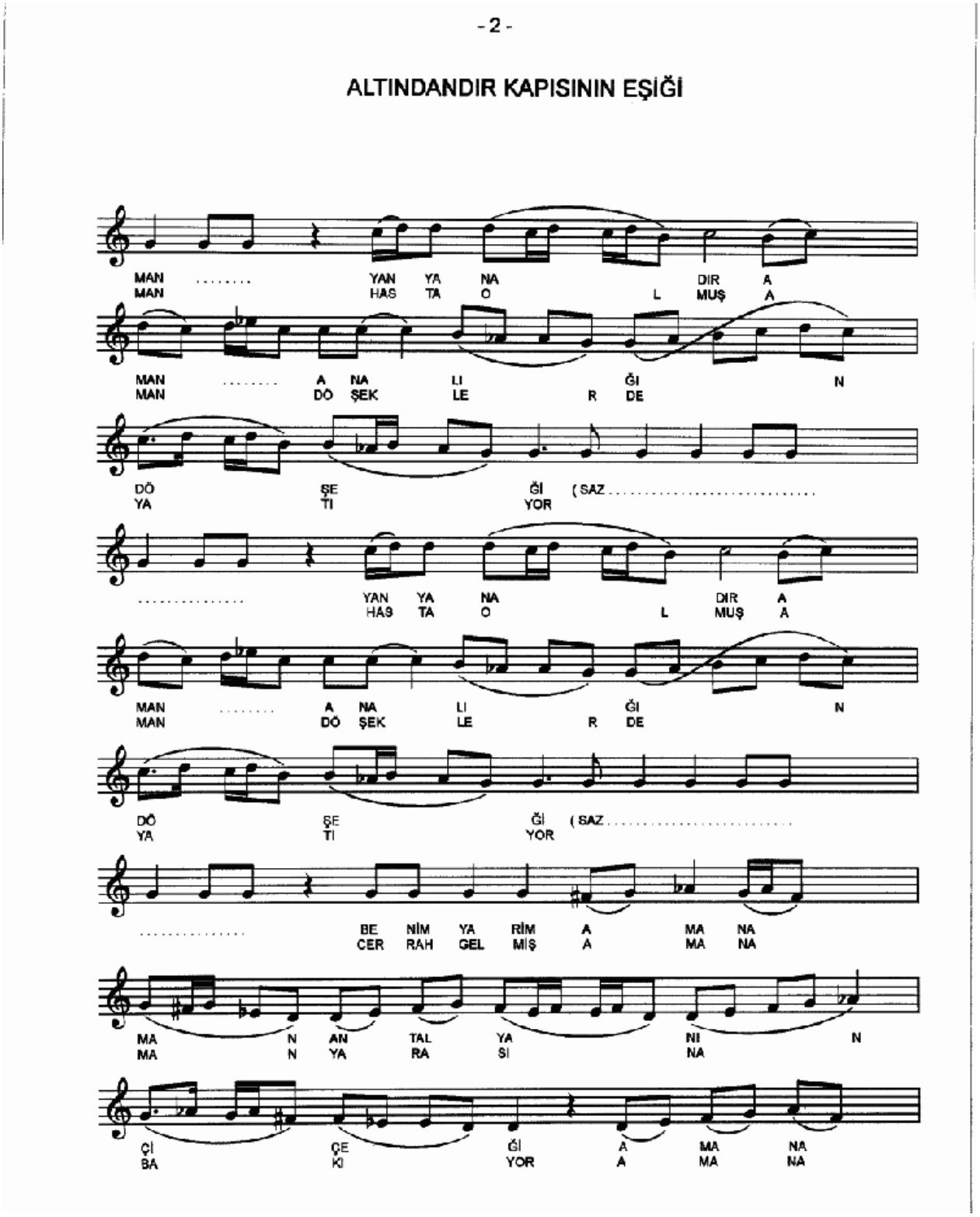
Ali'm Türküsü – 2

LEVHA 69



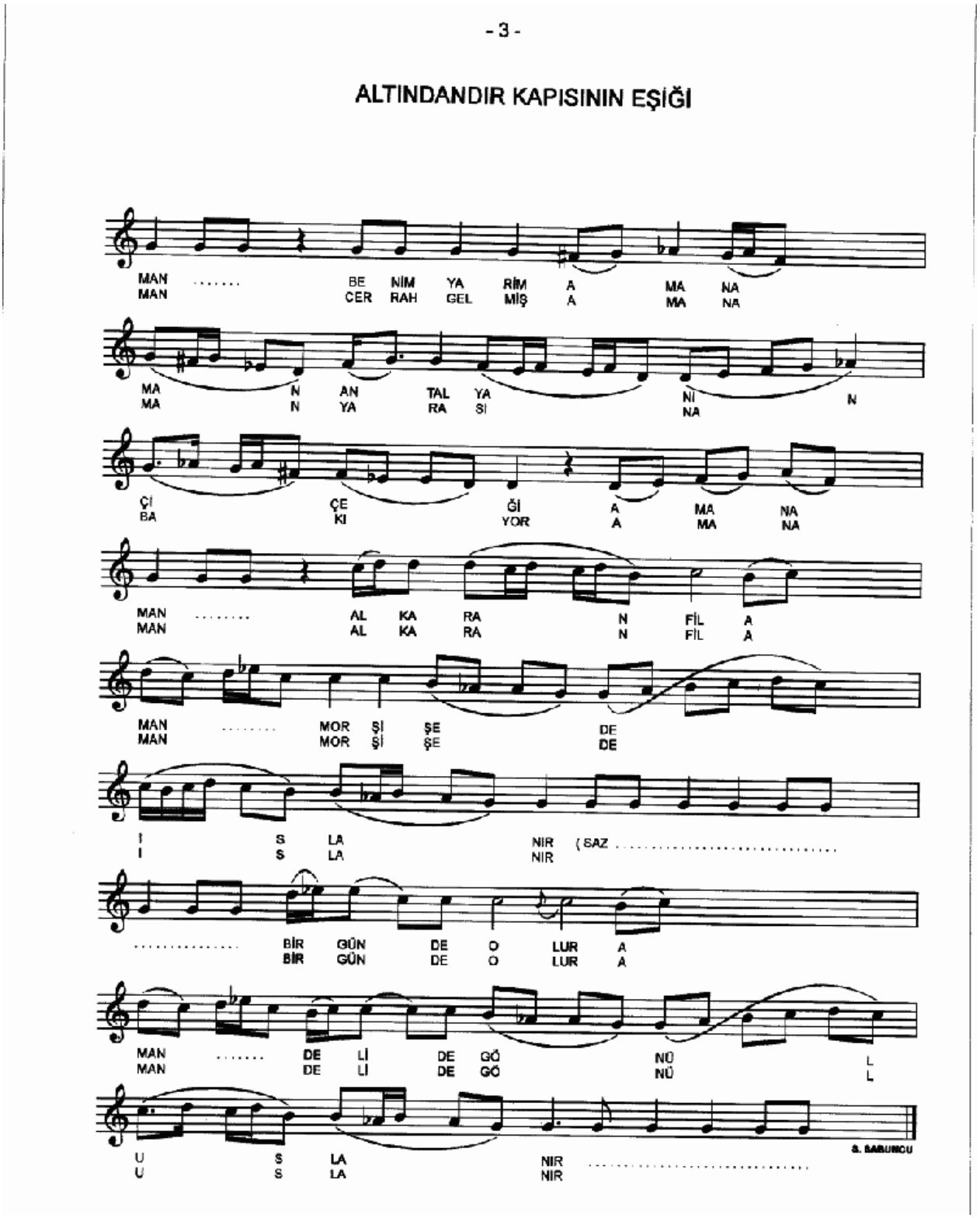
Altındandır Kapısının Eşiği

LEVHA 70



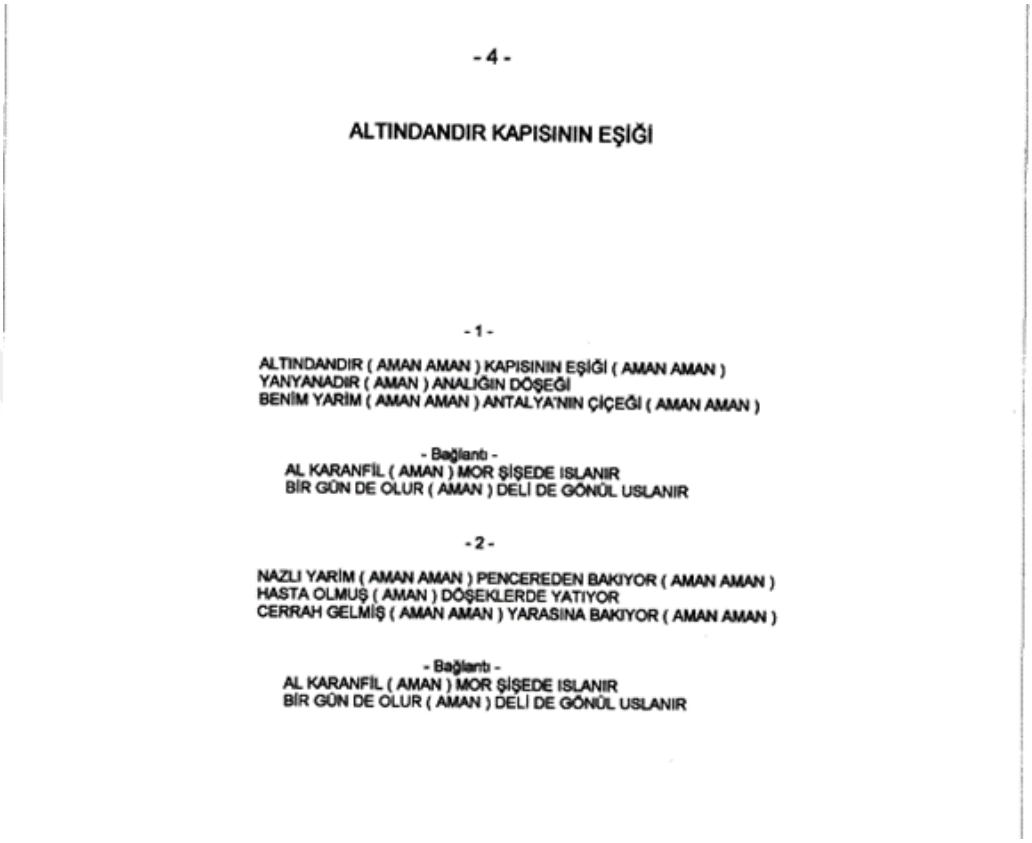
Altındandır Kapısının Eşiği

LEVHA 71



Altındandır Kapısının Eşiği

LEVHA 72



- 4 -

ALTINDANDIR KAPISININ EŞİĞİ

- 1 -

ALTINDANDIR (AMAN AMAN) KAPISININ EŞİĞİ (AMAN AMAN)
YANYANADIR (AMAN) ANALIĞIN DÖŞEĞİ
BENİM YARİM (AMAN AMAN) ANTALYA'NIN ÇİÇEĞİ (AMAN AMAN)

- Bağlantı -
AL KARANFİL (AMAN) MOR ŞİŞEDE ISLANIR
BİR GÜN DE OLUR (AMAN) DELİ DE GÖNÜL USLANIR

- 2 -

NAZLI YARİM (AMAN AMAN) PENCEREDEN BAKIYOR (AMAN AMAN)
HASTA OLMUŞ (AMAN) DÖŞEKLERDE YATIYOR
CERRAH GELMİŞ (AMAN AMAN) YARASINA BAKIYOR (AMAN AMAN)

- Bağlantı -
AL KARANFİL (AMAN) MOR ŞİŞEDE ISLANIR
BİR GÜN DE OLUR (AMAN) DELİ DE GÖNÜL USLANIR

Altındandır Kapısının Eşiği

LEVHA 73

Antalyadan Aldım Yaprak Kınayı

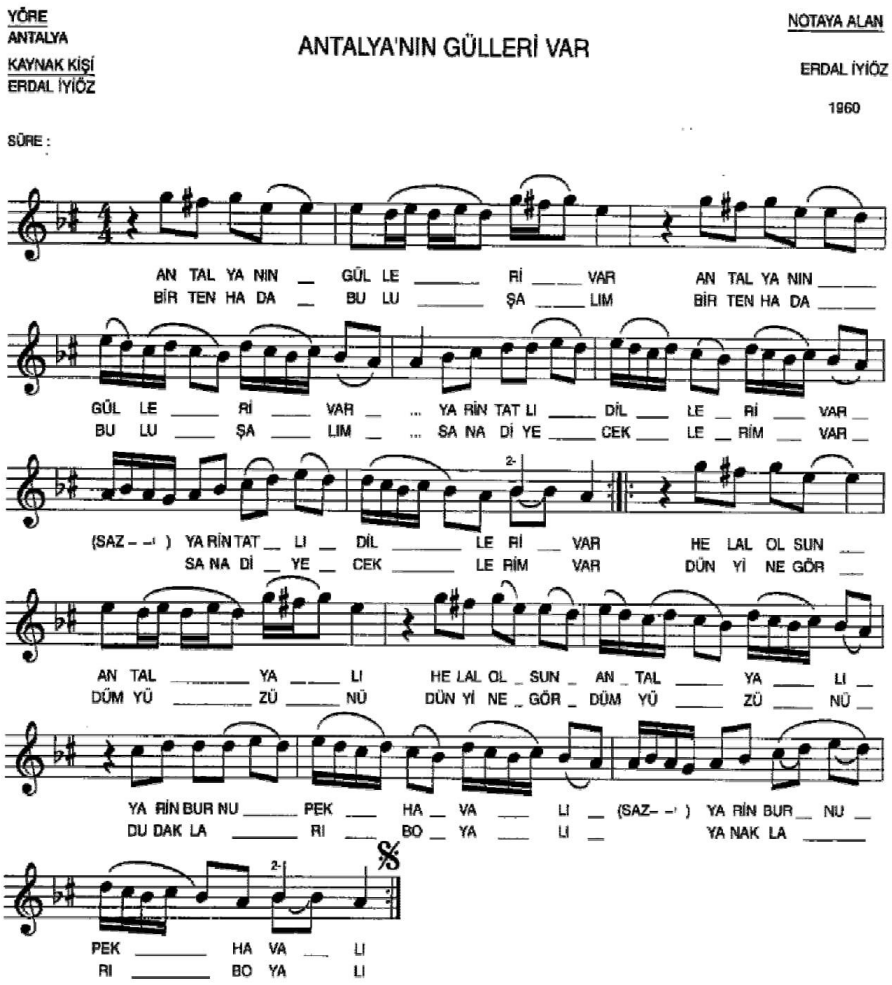
Antalyadan aldım yaprak kınayı
Bezirgan'dan aldım ballı hurmayı
Yakma yengem yakma, sen bu kınayı
Yaktığın kınaya pişman olursun

Gözümün sürmesin kömür etmeyin
Elimin kınasını çamur etmeyin
Onbeşlik kızım gelin etmeyin
Yaktığın kınaya pişman olursun

Gel kuzucuğum gel, kınalar yakayım
Ak mermer üstüne pekmez dökeyim
Git de ben burada hicran çekeyim
Annesini koyup giden nazlı kuzular
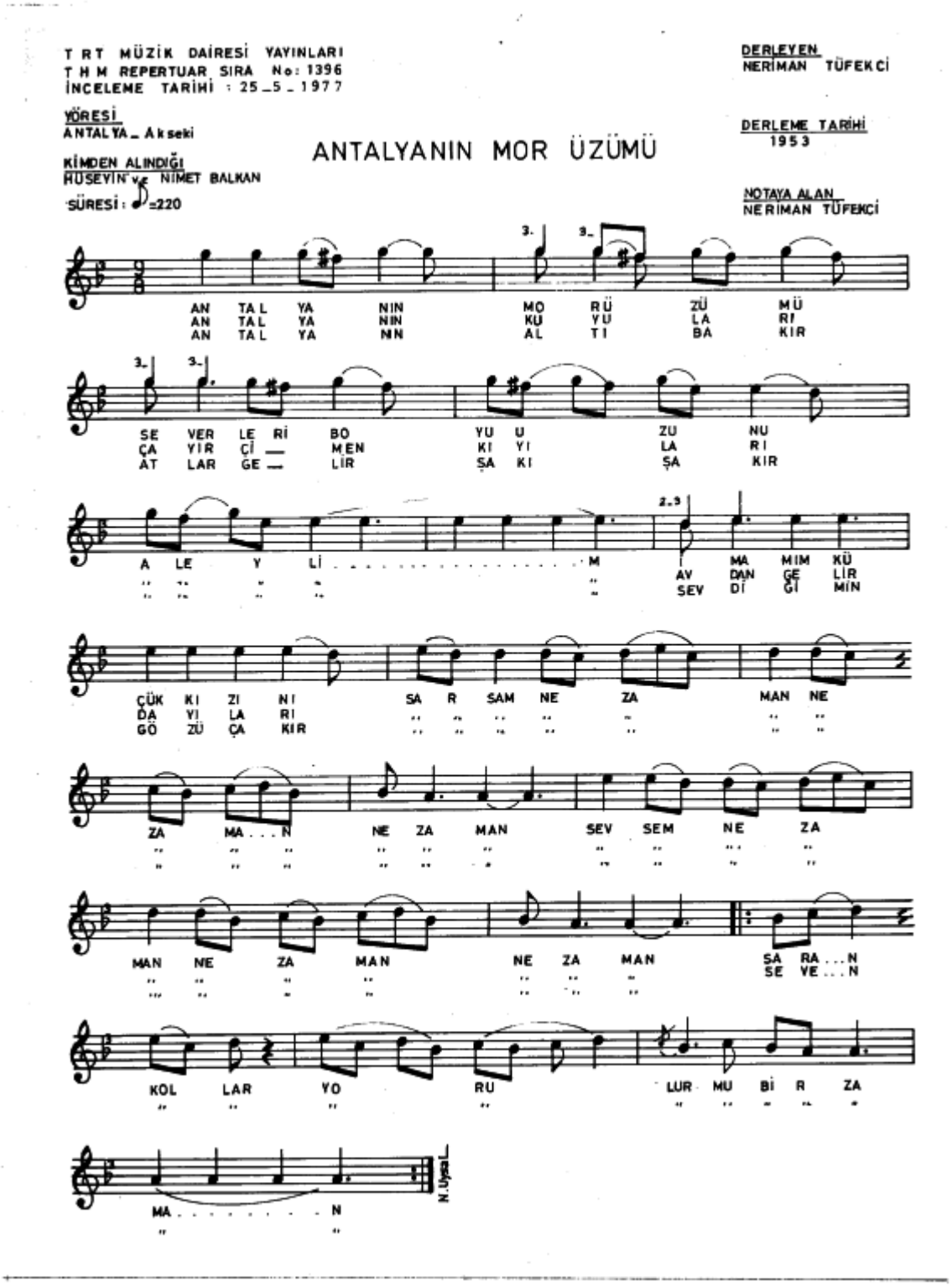
Antalya’dan Aldım Yaprak Kınayı

LEVHA 74
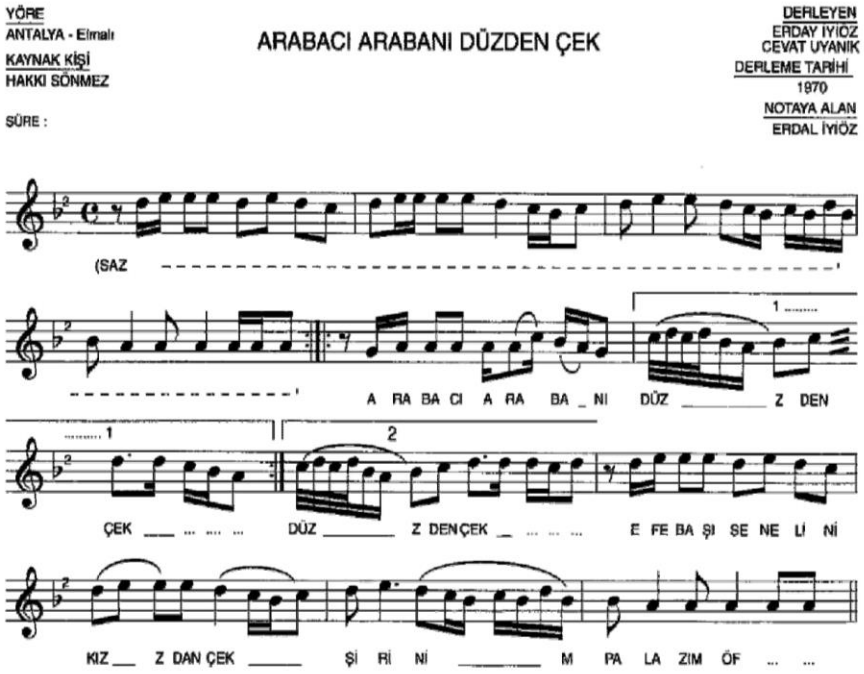


Antalya'nın Gülleri Var

LEVHA 75



Antalya’nın Mor Üzümü
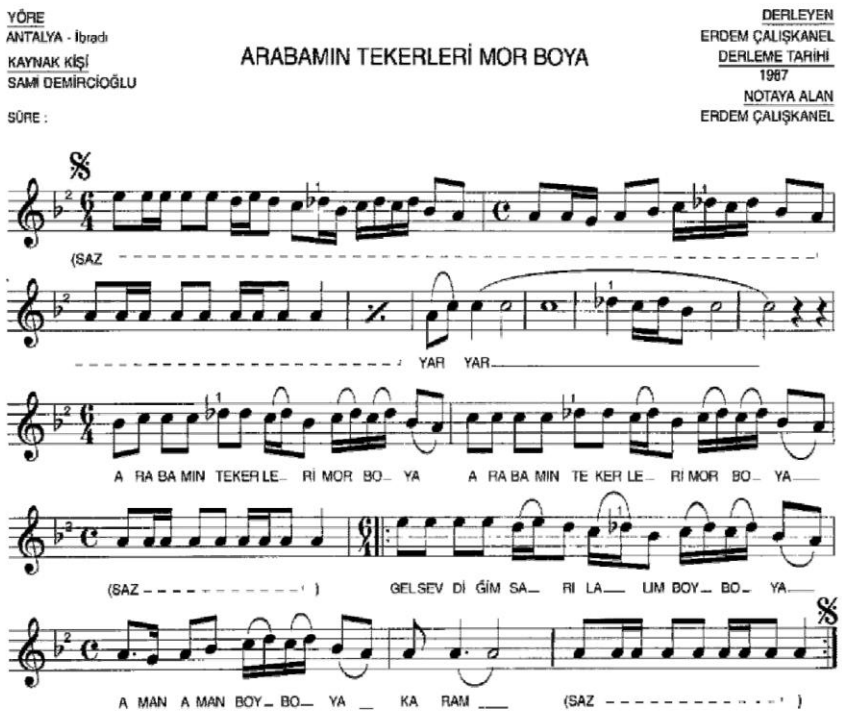
LEVHA 76



1-
ARABACI ARABANI DÜZDEN ÇEK
EFE BAŞI SEN ELİNİ KIZDAN ÇEK (Şirinim, palazım öf)
2-
ARABANIN TEKERLEĞİ FİŞNEDEN
BENİM YARİM SERHOŞ OLDU İÇMEDEN (Şirinim, palazım öf)
3-
ARABAMIN TEKERLERİ DEMİRDEN
KAŞIN DEĞİL GÖZÜN BENİ DELİRDEN (Şirinim, payazım öf)
4-
ARABACI ARABANA KUM DOLDUR
KUM DOLDURMAZSAN, ELÂ GÖZLÜ YAR DOLDUR (Şirinim, palazım öf)

Arabacı Arabanı Düzden Çek

LEVHA 77



Yar Yar ARABAMIN TEKERLERİ MOR BOYA
GEL SEVDİĞİM SARILALIM BOY BOYA
AMAN AMAN BOY BOYA KARAM

Yar Yar GABARDICIN GÜRÜLTÜSÜ DAL İLEN
GENÇ OĞLANIN EĞLENCESİ YAR İLEN
AMAN AMAN YAR İLEN KARAM
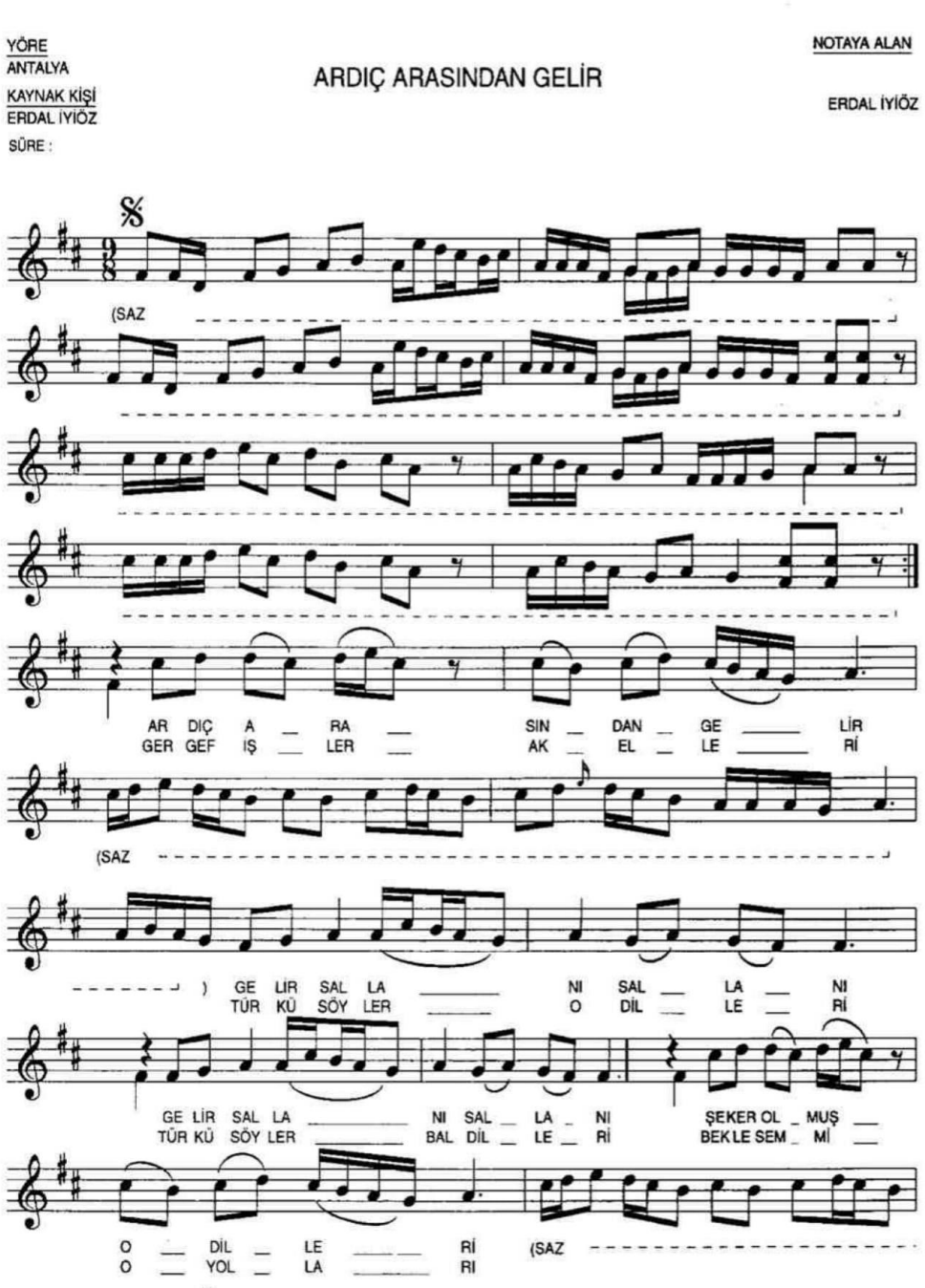
Yar Yar ARMUT DALDA KIZ BAHÇEDE SALLANIR
YERE DÜŞER ŞEKERLENİR BALLANIR
AMAN AMAN BALLANIR KARAM

Yar Yar ÇIKMA MEYHANEYE ADIN DİLLENİR
BEYAZ GİYME ÜSTÜN BAŞIN KİRLENİR
AMAN AMAN KİRLENİR KARAM

Yar Yar ARABAMIN TEKERLERİ MEŞİNDEN
KİM AYRILMIŞ BEN AYRILSAM EŞİMDEN
AMAN AMAN EŞİMDEN KARAM
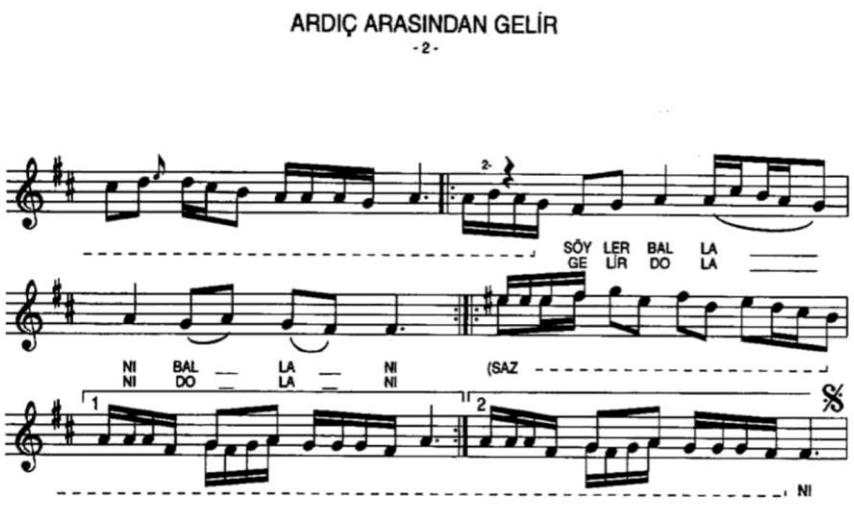
Arabamın Tekerleği Mor Boya

LEVHA 78



Ardıç Arasından Gelir

LEVHA 79



1-
ARDIÇ ARASINDAN GELİR
GELİR SALLANI SALLANI
ŞEKER OLMUŞ O DİLLERİ
SÖYLER BALLANI BALLANI
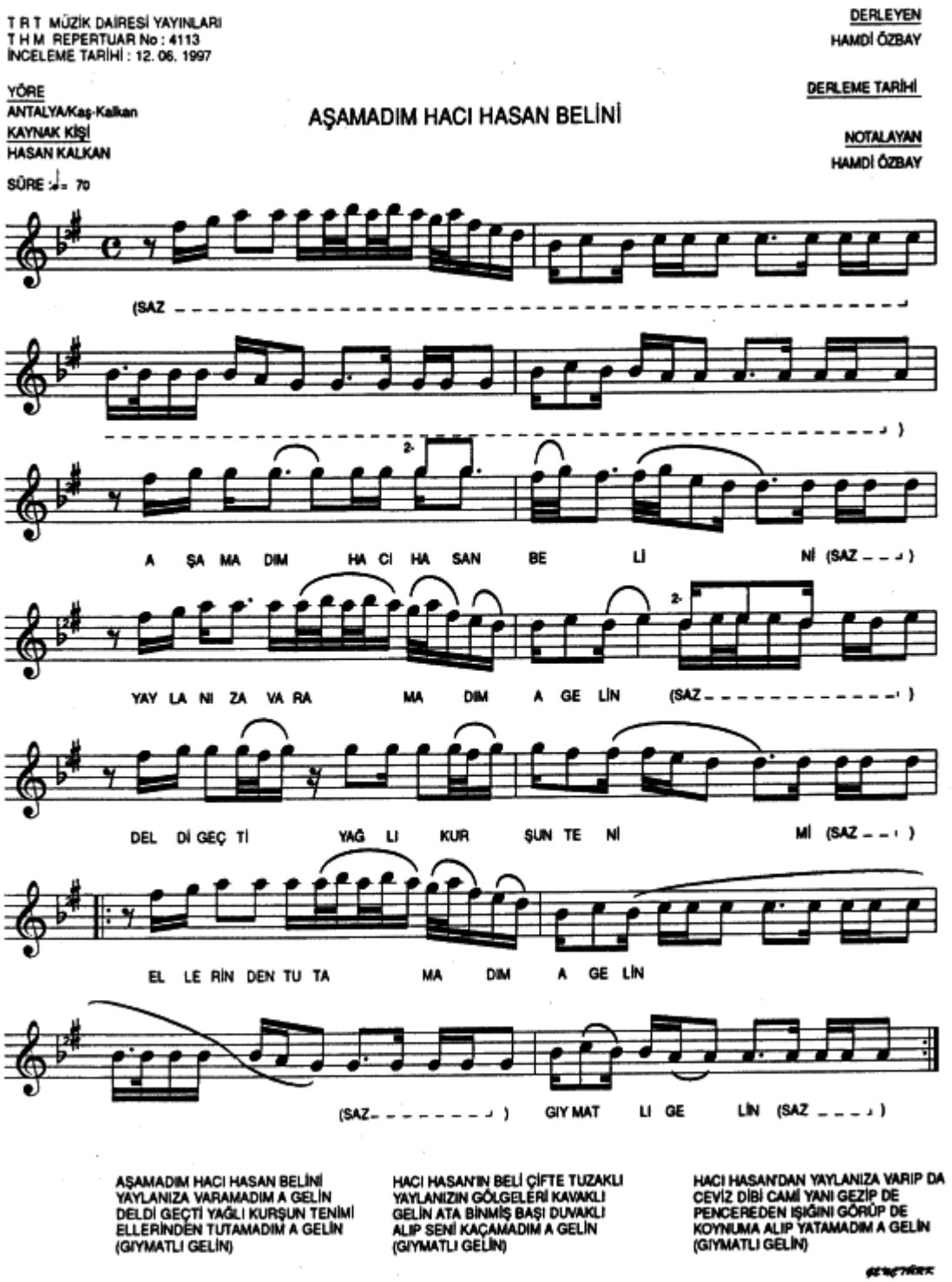
-2-
GERGEF İŞLER AK ELLERİ
TÜRKÜ SÖYLER BAL DİLLERİ
BEKLESEM Mİ O YOLLARI
GELİR DOLANI DOLANI

3-
KARLI DAĞLAR GEÇİT VERMEZ
ÖKSÜZ OLAN YÜZÜ GÜLMEZ
GÖZÜ TOKTUR KARNI DOYMAZ
GEZER DOLANI DOLANI

-4-
AK ELLERİ GERGEF İŞLER
AĞZINDADIR İNCİ DİŞLER
BELİNE DEK SİYAH SAÇLAR
TARAR SALLANI SALLANI

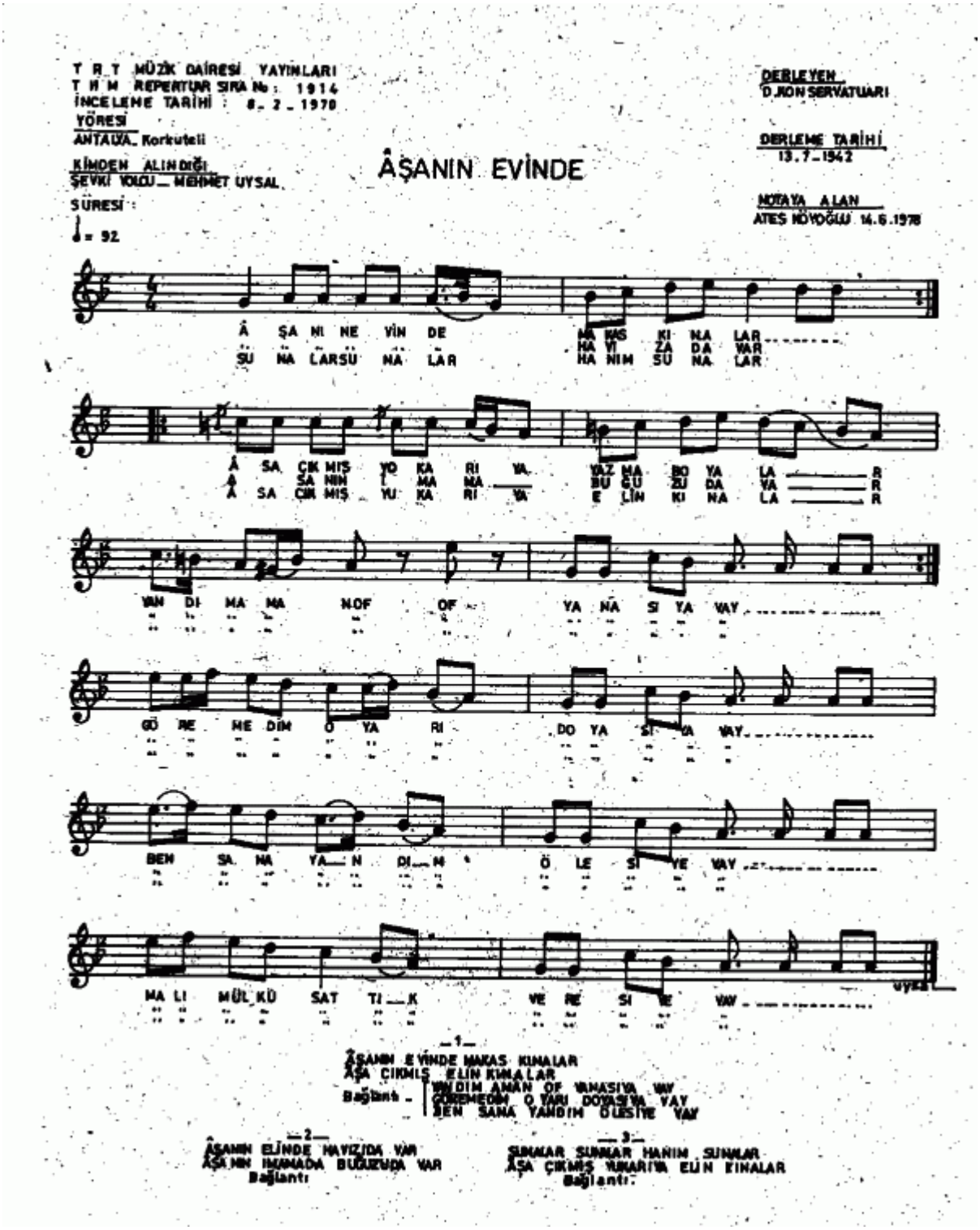
Ardıç Arasından Gelir

LEVHA 80
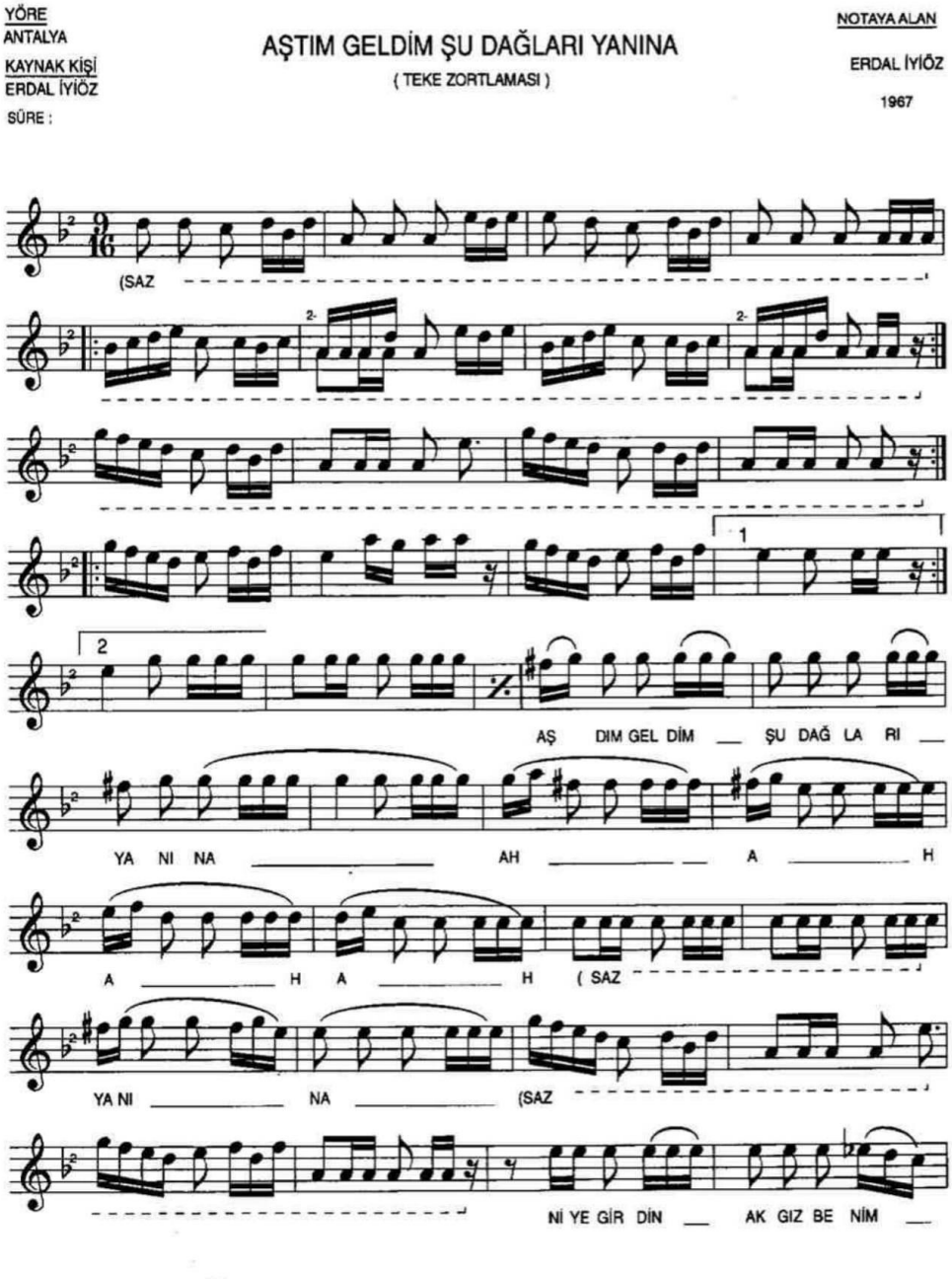


Aşamadım Hacı Hasan Belini

LEVHA 81
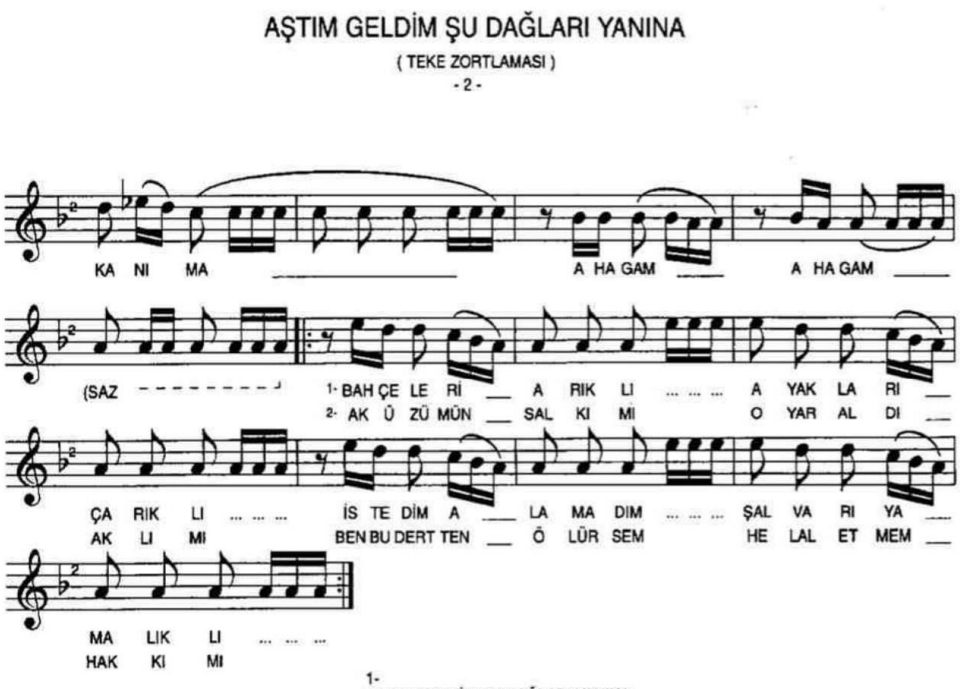


Aşa'nın Evinde

LEVHA 82
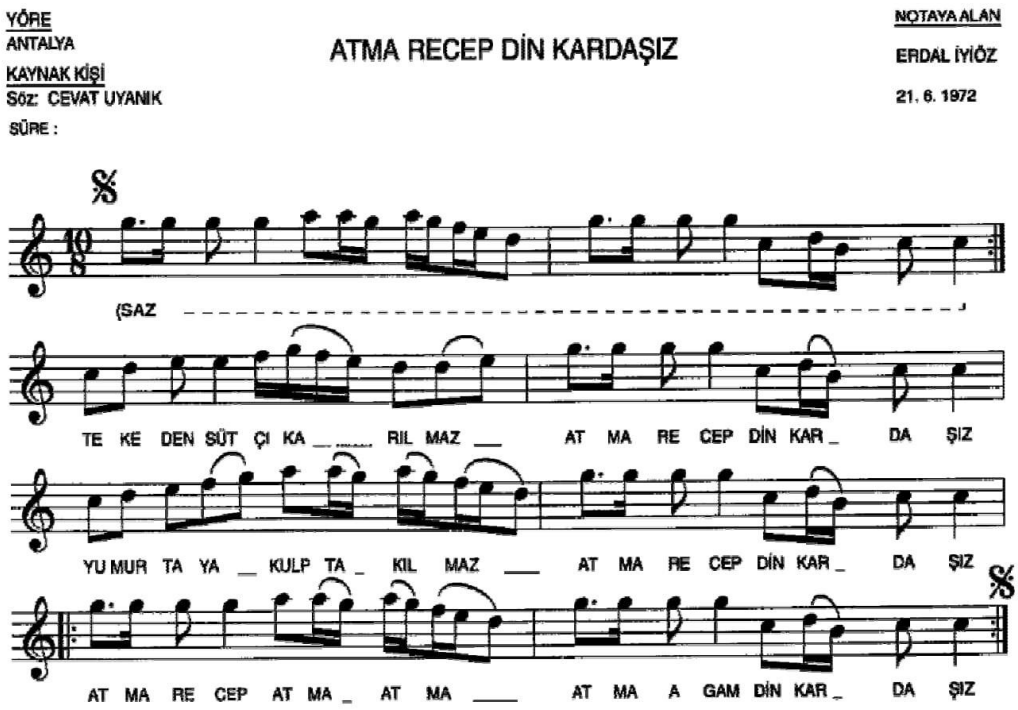


Aştım Geldim Şu Dağları Yanına

LEVHA 83



Aştım Geldim Şu Dağları Yanına

LEVHA 84



TEKEDEN SÜT ÇIKARILMAZ
ATMA RECEP DİN KARDAŞIZ
YUMURTAYA KULP TAKILMAZ
ATMA RECEP DİN KARDAŞIZ

KART AĞAÇLAR EĞİLİR Mİ ?
ZORLA GÜZEL SEVİLİR Mİ?
HİÇ İPE UN SERİLİR Mİ?
ATMA RECEP DİN KARDAŞIZ

BAK DİKENSİZ GÜL OLUR MU?
DOLU TASA SU KONUR MU?
BURUNSUZ İT İZ BULUR MU?
ATMA RECEP DİN KARDAŞIZ

YANIKOĞLU'M SÖYLER BÖYLE
ZURNA BİR Mİ, KAVAL NEYLE
SAÇMAN BİTMİŞ NAZAR EYLE
ATMA RECEP DİN KARDAŞIZ

Atma Recep Din Kardaşız

LEVHA 85

Avşar Ağzı

Eser eser de sabah yeli kesilmez,
Güzellerin kem sözüne küsülmez,
Güzel sevmeyinen yiğit asılmaz.
Severim güzeli korkmam ölümden.

Ne bakarsın Urum kızı kuleden.
At kendini kurtar beni beladan.
Seni güzel, beni çirkin yaradan,
O Tanrı'nın kulu ben değil miyim?

a – Avşar Ağzı
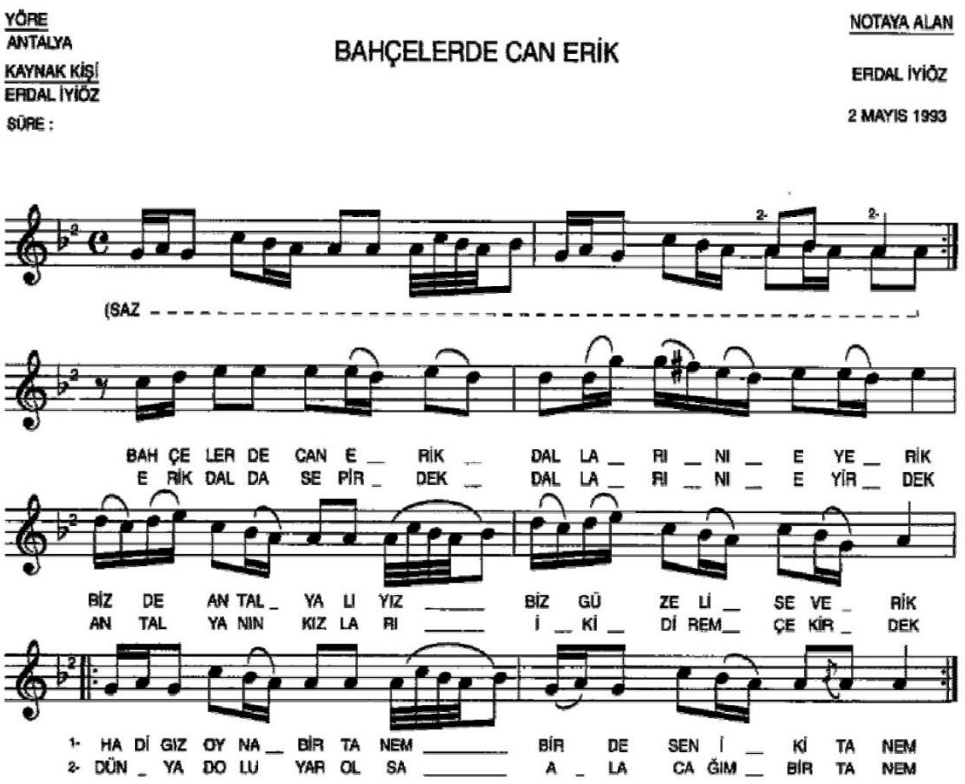
Avşar Beyleri

Adını sevdiğim Avşar Beyleri
Size bir vezirlik yakışıp durur
Topla dizgini de tanı (aman of) kendini
Garşında düşmanlar bakışıp durur (efendim)

Gar mı da yağmış şu Avşar'ın (aman of) düzüne
Sızılar mı girmiş gır atımın (of of) dizine (efendim)
Selam söylen (aman of) şu Avşar'ın kızına
Kendi gülüp bizi ağladıp durmasın
(Aman durmasın efendim)

b – Avşar Beyleri

LEVHA 86



1-
BAHÇELERDE CAN ERİK
DALLARINI EYERİK
BİZ DE ANTALYALI'YIZ
BİZ GÜZELİ SEVERİK
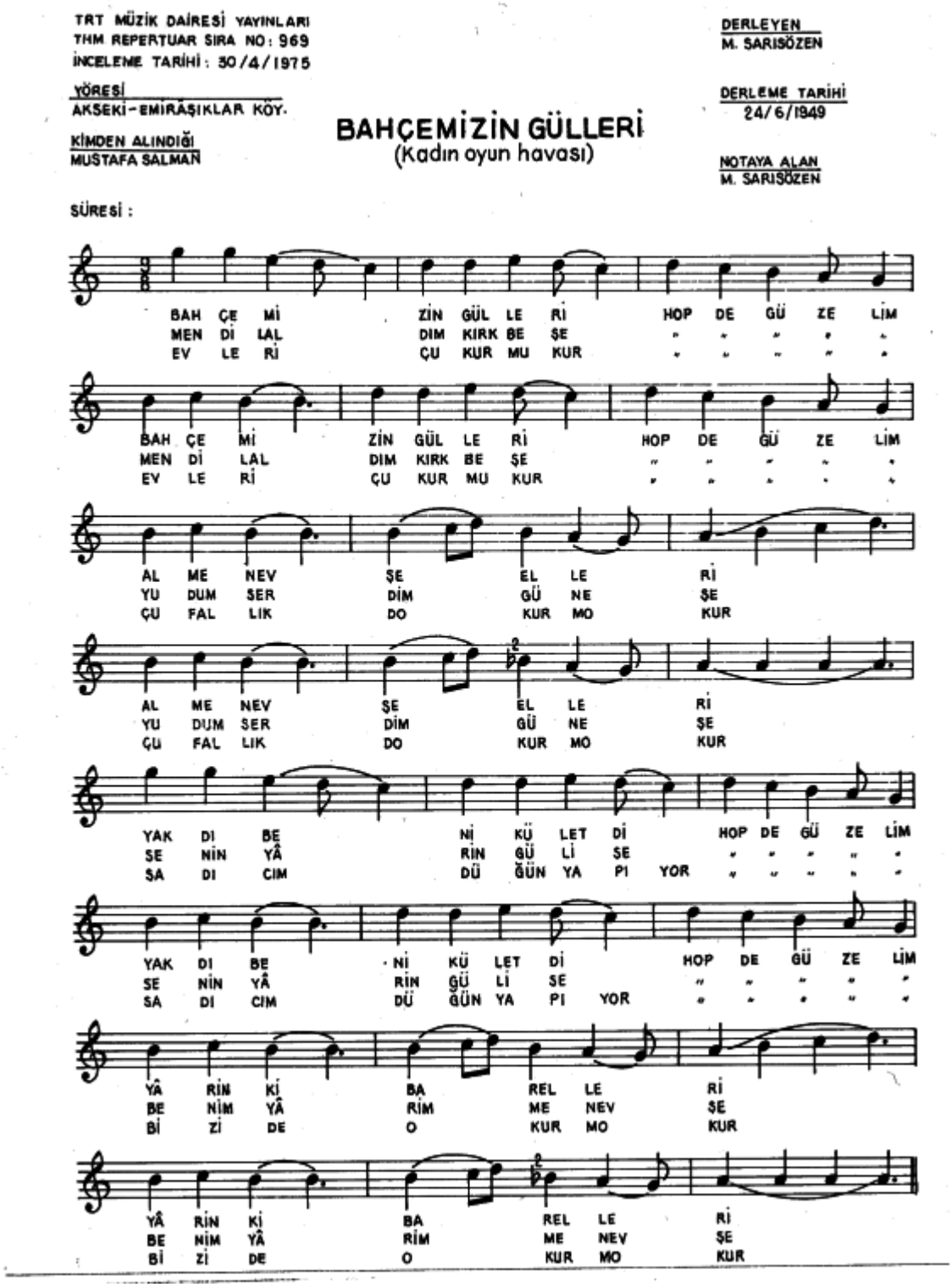
- BAĞLANTI -
HADİ GIZ OYNA BİR TANEM
BİR DE SEN İKİ TANEM
DÜNYA DOLU YAR OLSA
ALACAĞIM BİR TANEM

2-
ERİK DALDA SEPİRDEK
DALLARINI EYİRDEK
ANTALYA'NIN KIZLARI
İKİ DİREM ÇEKİRDEK
- BAĞLANTI-

-3-
BAHÇALARDA ERİĞİM
BEN O YARİN ERİYİM
O YAR BANA VARMAZSA
BİLİN Kİ BEN DELİYİM
- BAĞLANTI -

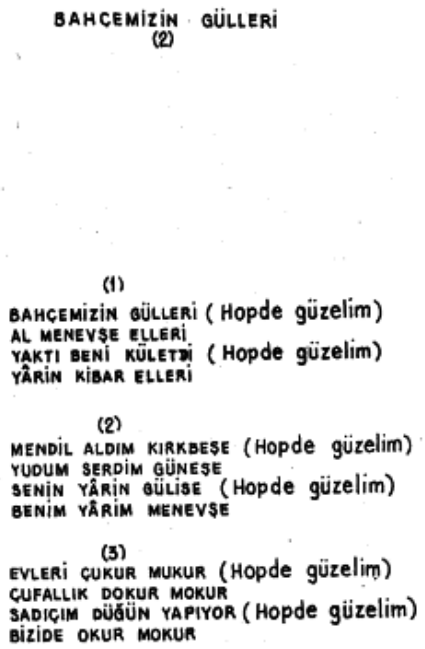
Bahçelerde Can Erik

LEVHA 87



Bahçemizin Gülleri

LEVHA 88



BAHÇEMİZİN GÜLLERİ
(2)

(1)
BAHÇEMİZİN GÜLLERİ (Hopde güzelim)
AL MENEVŞE ELLERİ
YAKTI BENİ KÜLETTİ (Hopde güzelim)
YÂRİN KİBAR ELLERİ

(2)
MENDİL ALDIM KIRKBEŞE (Hopde güzelim)
YUDUM SERDİM GÜNEŞE
SENİN YÂRİN GÜLİSE (Hopde güzelim)
BENİM YÂRİM MENEVŞE

(3)
EVLERİ ÇUKUR MUKUR (Hopde güzelim)
ÇUFALLIK DOKUR MOKUR
SADIÇIM DÜĞÜN YAPIYOR (Hopde güzelim)
BİZİDE OKUR MOKUR

Bahçemizin Gülleri

LEVHA 89

Bak Benim Halime

Bak benim talihime taşa bassam iz olur
Ağustosta suya girsem balta kesmez buz olur
Yar ile meclise girsem geceler gündüz olur

Hangi bir derde yanayım dağlar derdim var benim
Başımı sevdaya sardım yarla cengim var benim

Deste gülüm destimalim deste ibrişim büker
O senin baygın bakışın canımı tenden söker
Ayda bir selama kandım onu da vermez geçer

Hangi bir derde yanayım dağlar derdim var benim
Başımı sevdaya saldım dostla cengim var benim

Bak Benim Halime

LEVHA 90
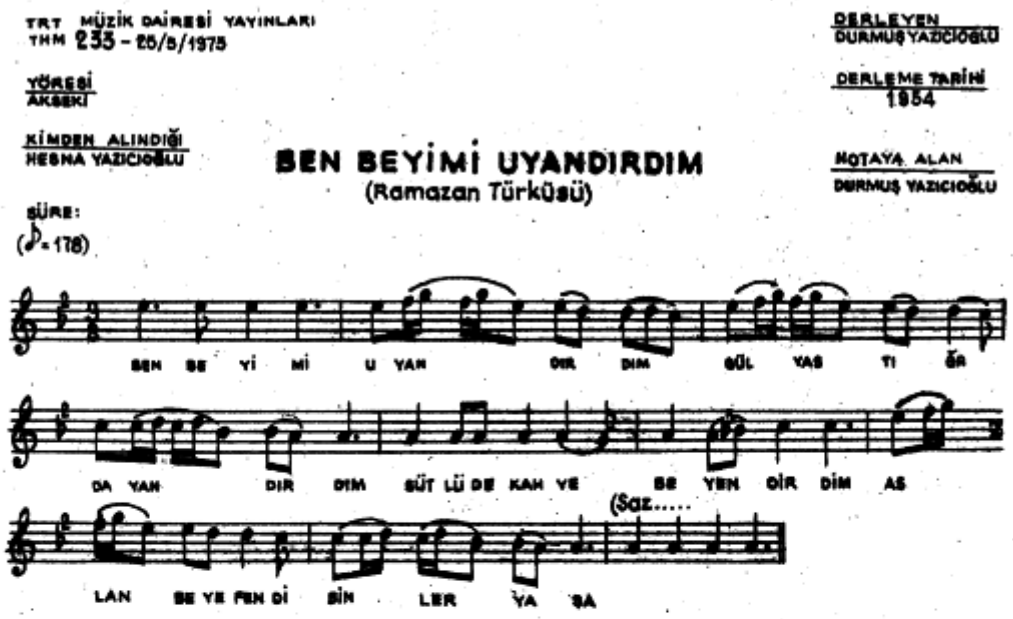


1-
BEKLERİM YOLLARI GELMEZ
O YARİM HALİMİ BİLMEZ
AYDA BİR SELÂMI GELMEZ
SELÂMSIZ KUL OLMAZ İMİŞ
-2-
MEYİN İÇTİM DOYASIYA
SENİ SEVDİM ÖLESİYE
MALLARINI VERESİYE
VEREN KULLAR ONMAZ İMİŞ
-3-
MEYLERİN İÇTİM BADEDEN
GÖZLERİN ÇOK ŞEY VAAD EDEN
GEL YARİM ÖMÜR GEÇMEDEN
ÖMRÜ GÖÇEN DURMAZ İMİŞ

4-
O YARİM HASLARIN HASI
SİLİNİR GÖNLÜMÜN PASI
GİYİNMİŞ TÜRLÜ LİBASI
GİYEN KULLAR DONMAZ İMİŞ

-5-
ERDAL AGA SÖYLER BÖYLE
SEN DE İYİ ÖZLE SÖYLE
BU DÜNYANIN HALİ BÖYLE
YAR SEVENLER GÜLMEZ İMİŞ

Beklerim Yolları Gelmez

LEVHA 91
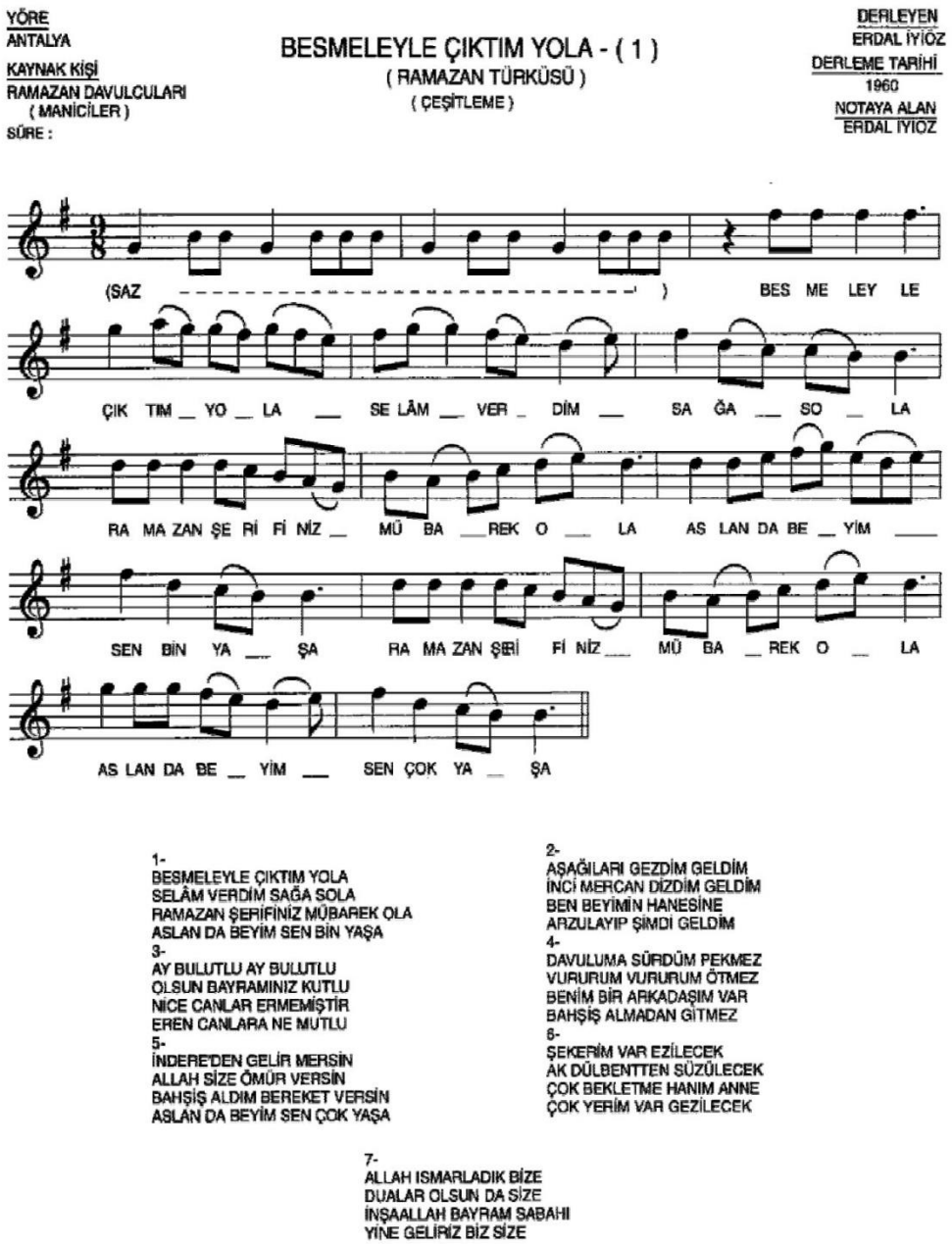


(2)
Davulumun ipi tekir
Benim adım deli bekir
Baklavayı çokça getir
Yiyemezsem geri götür

(3)
Davulumun ipi tura
Şişti kolum vura vura
Aslanbeyin konağıda bura
Aslan beyefendi binler yaşa

(4)
Saat üçte çıktım yola
Selâm verdim sağa sola
Bahşişimi çabuk yolla
Aslan beyefendi binler yaşa
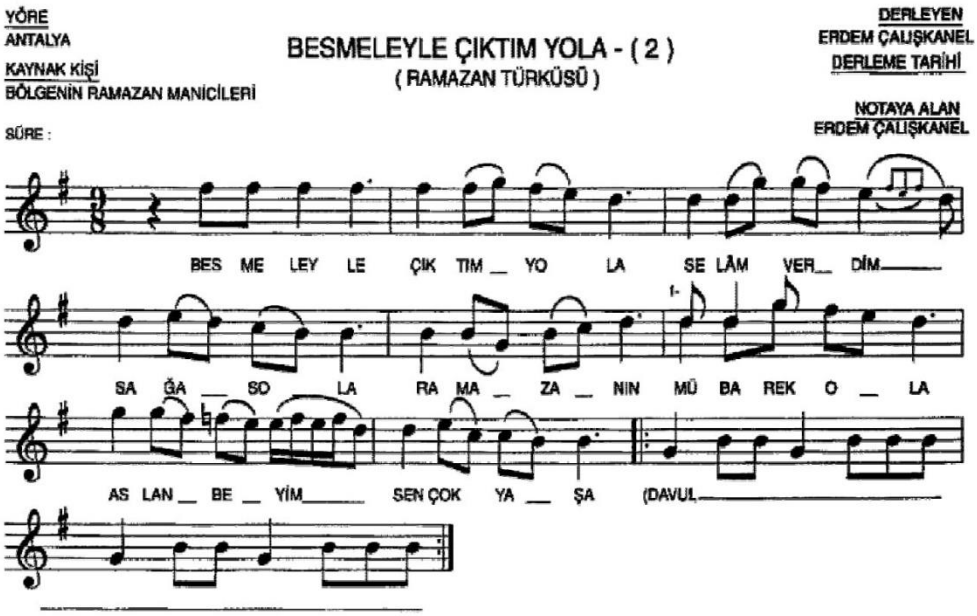
Ben Beyimi Uyandırdım

LEVHA 92



Besmeleyle Çıktım Yola -1

LEVHA 93



1-
BESMELEYLE ÇIKTIM YOLA
SELÂM VERDİM SAĞA SOLA
RAMAZAN ŞERİFİNİZ MÜBAREK OLA
ASLAN DA BEYİM SEN BİN YAŞA

2-
AŞAĞILARI GEZDİM GELDİM
İNCİ MERCAN DİZDİM GELDİM
BEN BEYİMİN HANESİNE
ARZULAYIP ŞİMDİ GELDİM

3-
AY BULUTLU AY BULUTLU
OLSUN BAYRAMINIZ KUTLU
NİCE CANLAR ERMEMİŞTİR
EREN CANLARA NE MUTLU

4-
DAVULUMA SÜRDÜM PEKMEZ
VURURUM VURURUM ÖTMEZ
BENİM BİR ARKADAŞIM VAR
BAHŞİŞ ALMADAN GİTMEZ

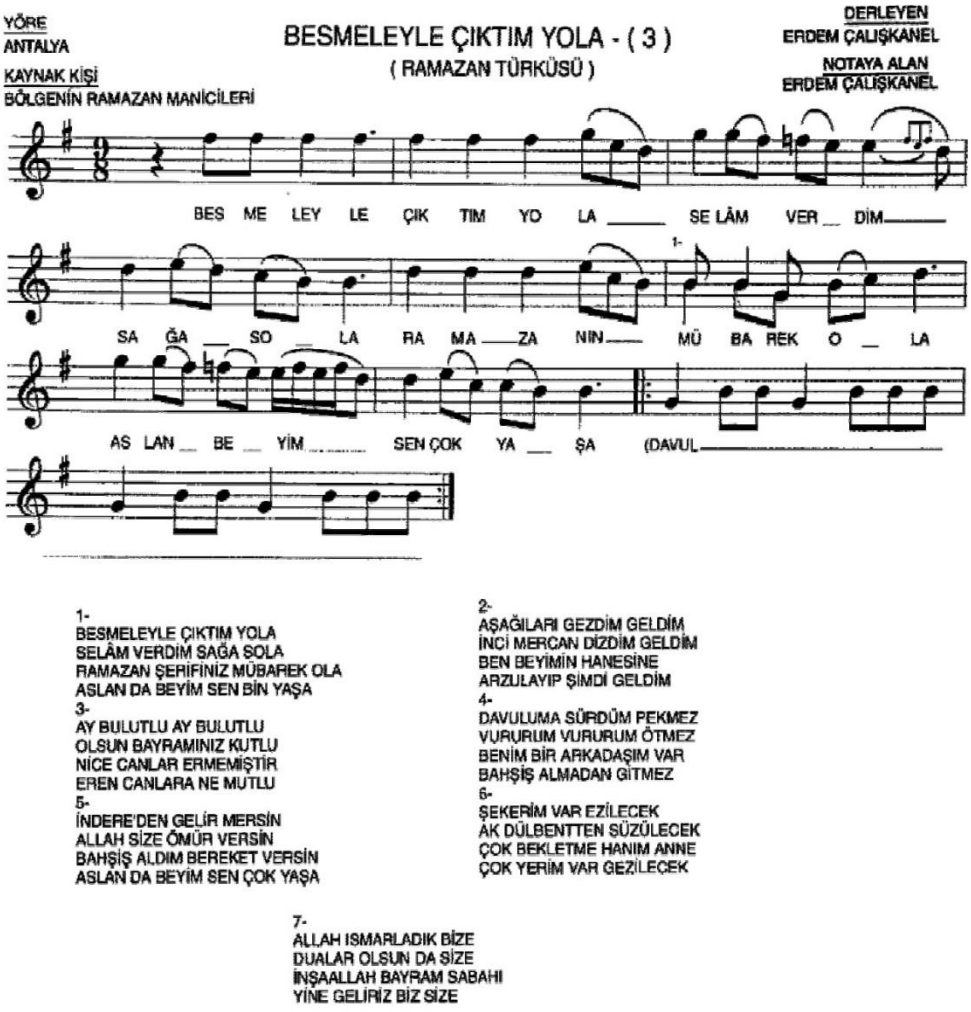
5-
İNDERE'DEN GELİR MERSİN
ALLAH SİZE ÖMÜR VERSİN
BAHŞİŞ ALDIM BEREKET VERSİN
ASLAN DA BEYİM SEN ÇOK YAŞA

6-
ŞEKERİM VAR EZİLECEK
AK DÜLBENTTEN SÜZÜLECEK
ÇOK BEKLETME HANIM ANNE
ÇOK YERİM VAR GEZİLECEK

7-
ALLAH ISMARLADIK BİZE
DUALAR OLSUN DA SİZE
İNŞAALLAH BAYRAM SABAHI
YİNE GELİRİZ BİZ SİZE
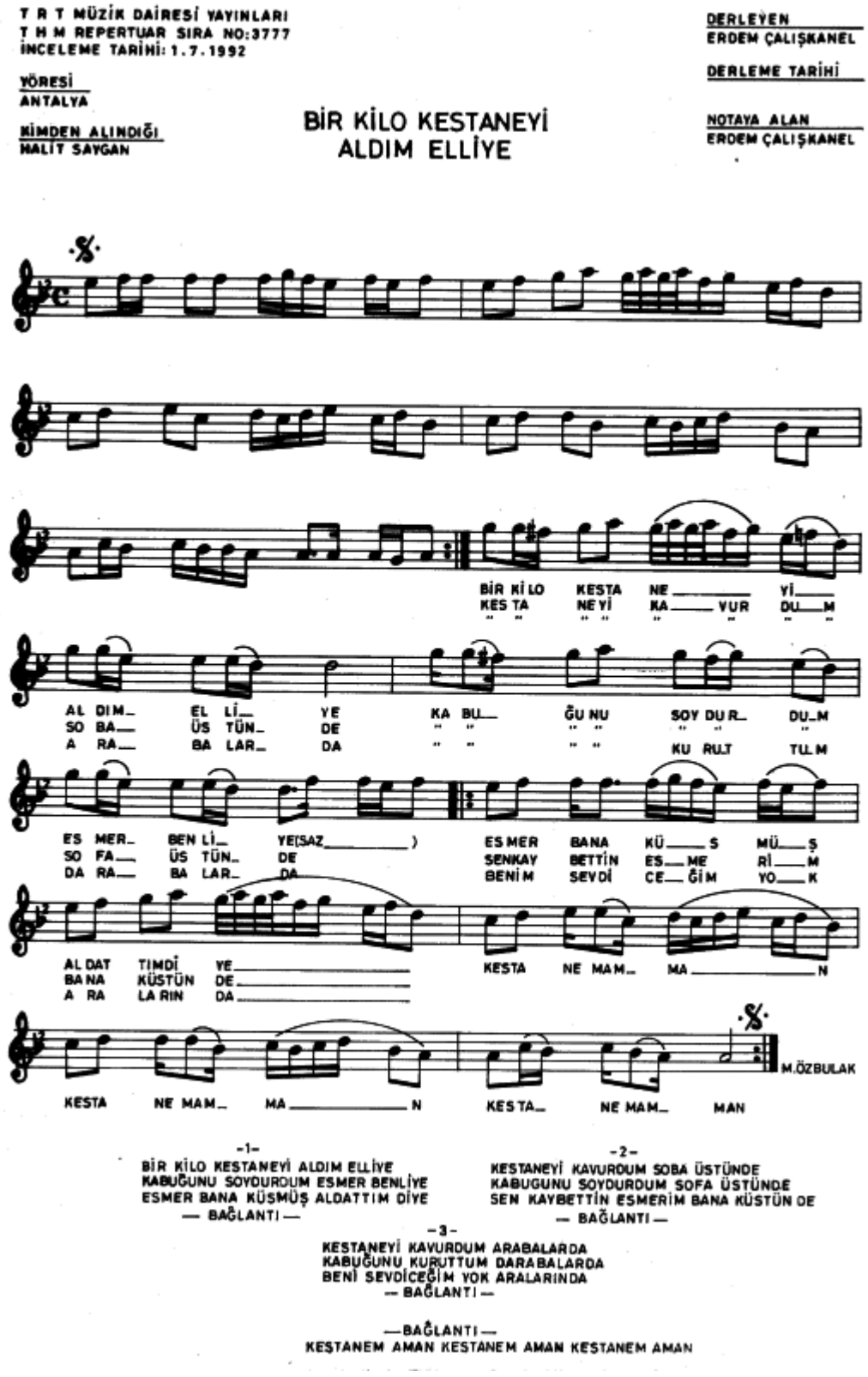
Besmeleyle Çıktım Yola -2

LEVHA 94
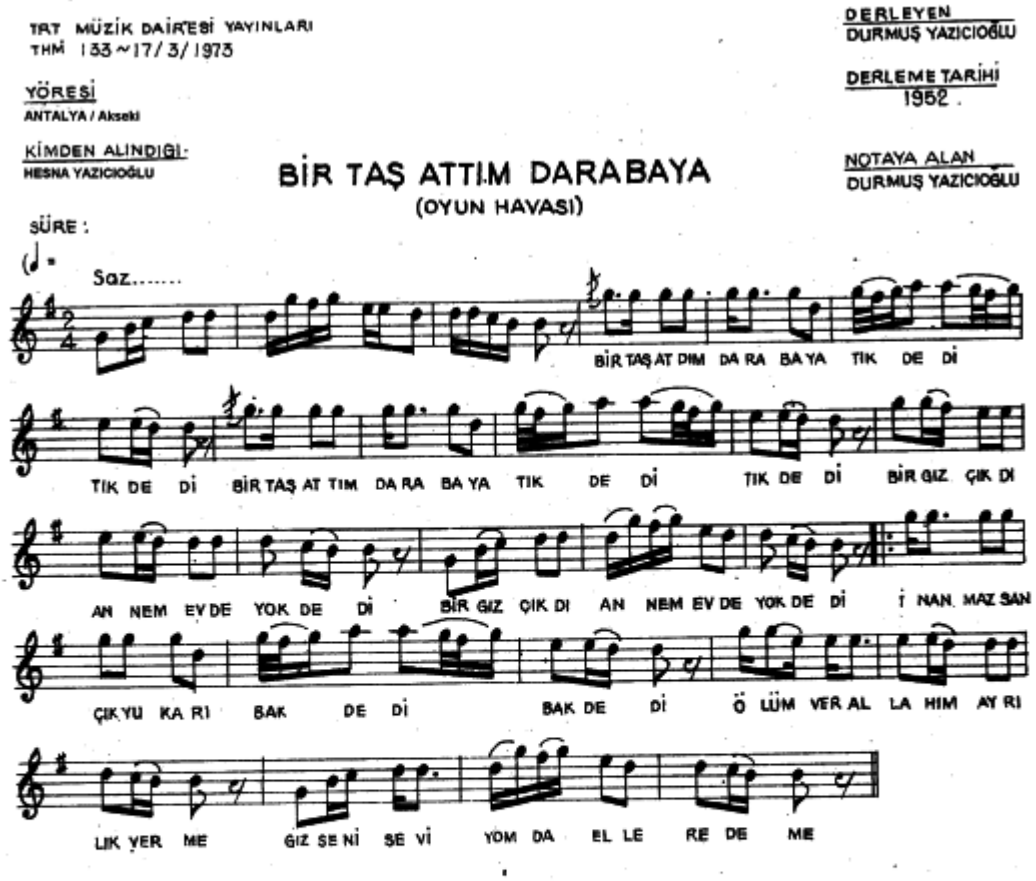


Besmeleyle Çıktım Yola -3

LEVHA 95



Bir Kilo Kestaneyi Aldım Elliye

LEVHA 96

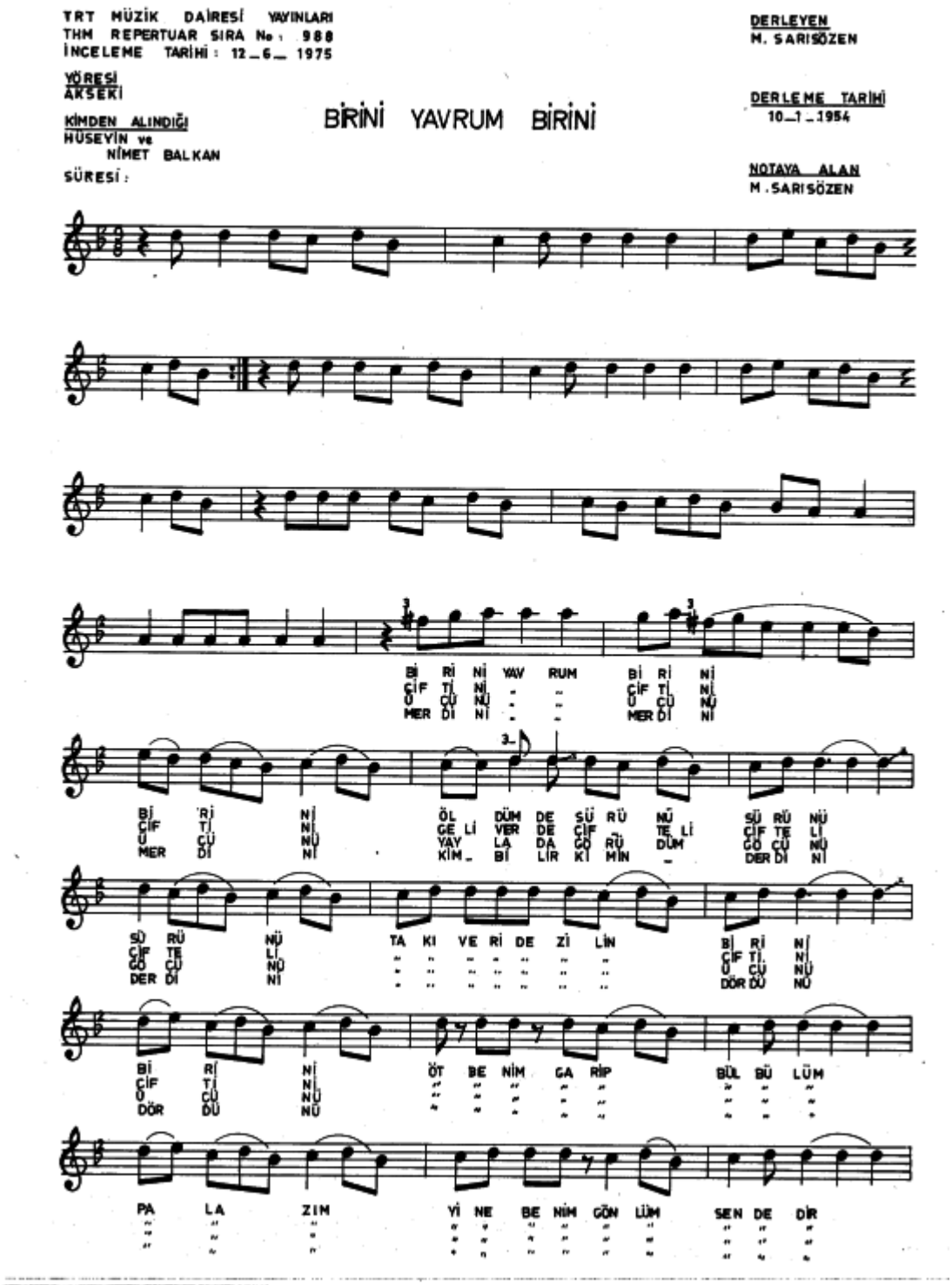


Galkar galkar darabaya avrulur
Siyah saçlar al yanağa devrülür
Seni saran yanar yanar gavrulur

(Bağlantı)

Bir Taş Attım Darabaya
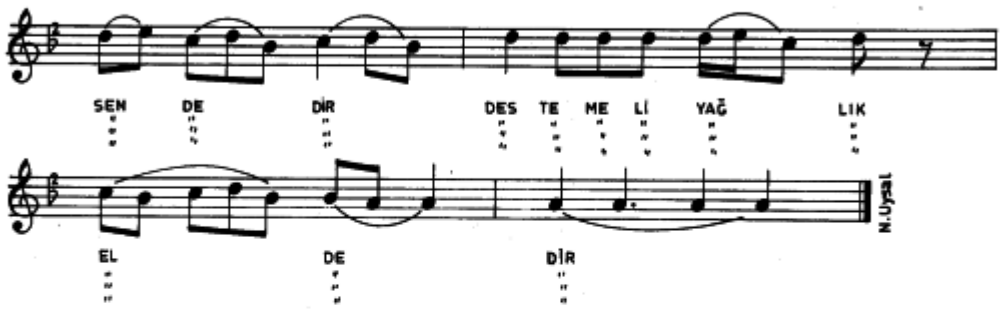
LEVHA 97



Birini Yavrum Birini

LEVHA 98

BİRİNİ YAVRUM BİRİNİ
(Sahife- 2)



—1—

BİRİNİ YAVRUM BİRİNİ BİRİNİ
ÖLDÜM DE SÜRÜNÜ SÜRÜNÜ SÜRÜNÜ
TAKIVERDE ZİLİN BİRİNİ BİRİNİ
ÖT BENİM GARİP BÜLBÜLÜM PALAZIM
Bağlantı — YİNE BENİM GÖNLÜM SENDEDİR SENDEDİR
DESTEMELİ YAĞLIK ELDEDİR.

—2—

ÇİFTİNİ YAVRUM ÇİFTİNİ ÇİFTİNİ
GELİVERDE ÇİFTELİ ÇİFTELİ ÇİFTELİ
TAKIVERDE ZİLİN ÇİFTİNİ ÇİFTİNİ.
Bağlantı.

—3—
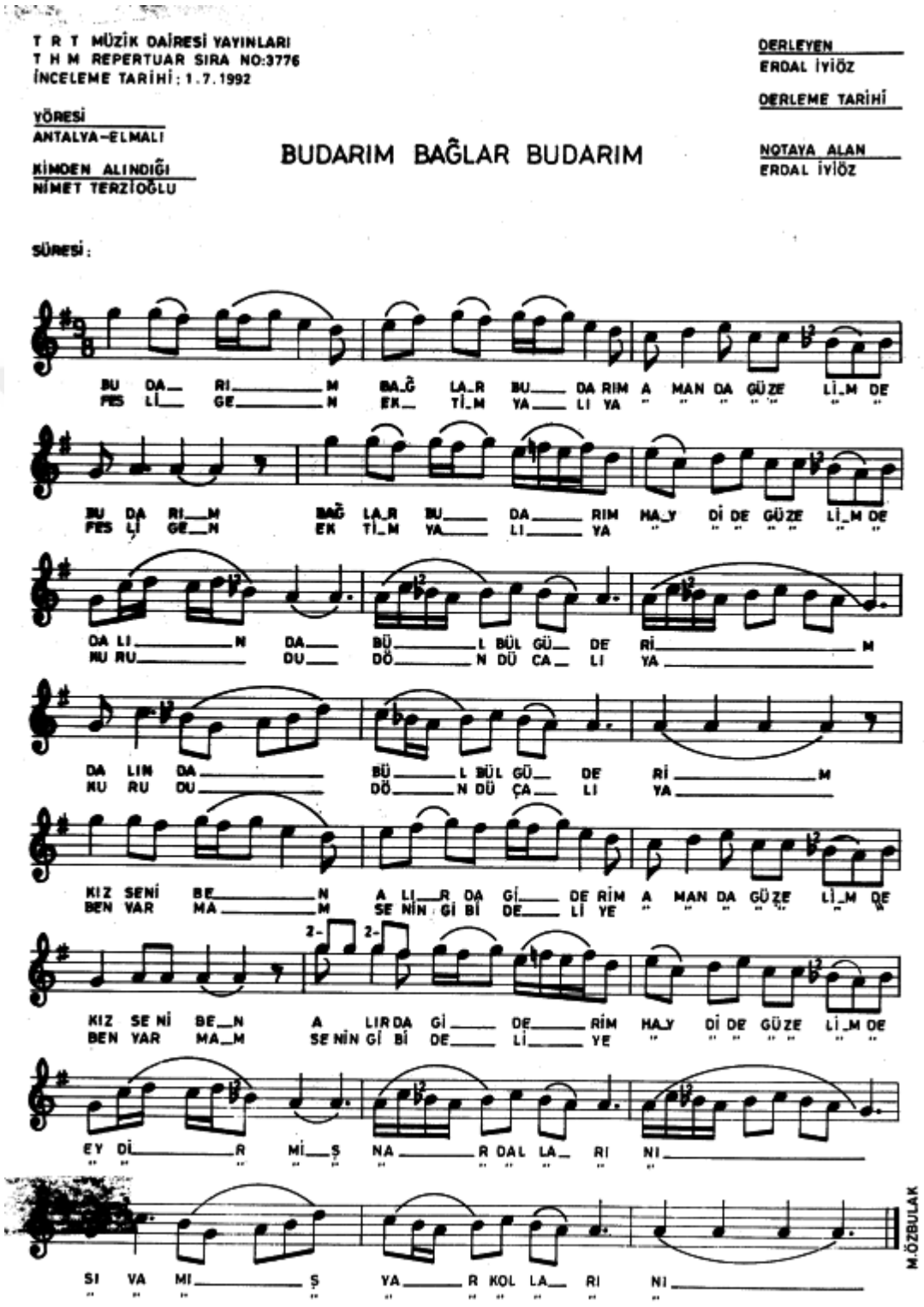
ÜÇÜNÜ YAVRUM ÜÇÜNÜ ÜÇÜNÜ
YAYLADA GÖRDÜM GÖÇÜNÜ GÖÇÜNÜ
TAKIVERDE ZİLİN ÜÇÜNÜ ÜÇÜNÜ
Bağlantı.

—4—

MERDİNİ YAVRUM MERDİNİ MERDİNİ
KİM BİLİR KİMİN DERDİNİ DERDİNİ
TAKIVERDE ZİLİN DÖRDÜNÜ DÖRDÜNÜ
Bağlantı.

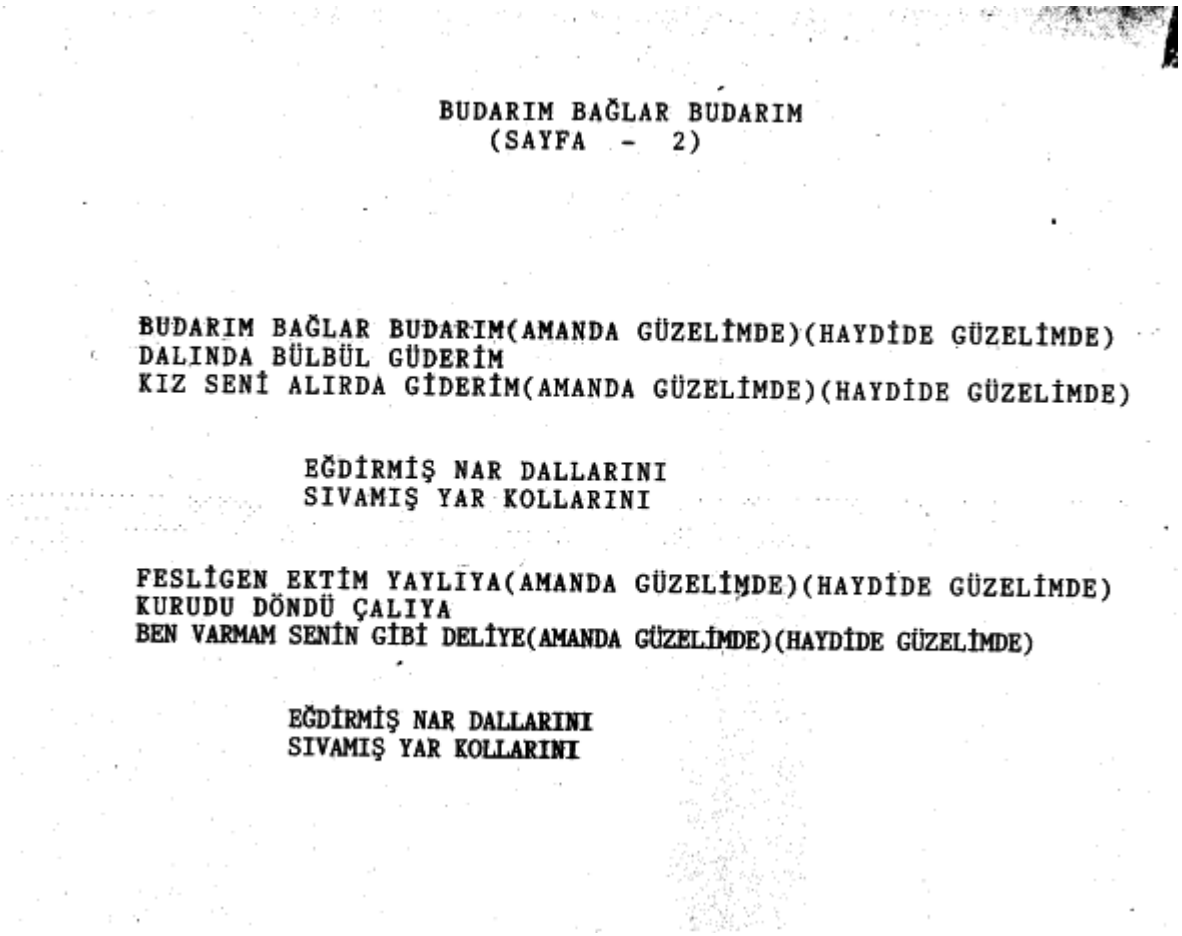
Birini Yavrum Birini

LEVHA 99



Budarım Bağlar Budarım

LEVHA 100



BUDARIM BAĞLAR BUDARIM
(SAYFA - 2)

BUDARIM BAĞLAR BUDARIM(AMANDA GÜZELİMDE)(HAYDİDE GÜZELİMDE)
DALINDA BÜLBÜL GÜDERİM
KIZ SENİ ALIRDA GİDERİM(AMANDA GÜZELİMDE)(HAYDİDE GÜZELİMDE)
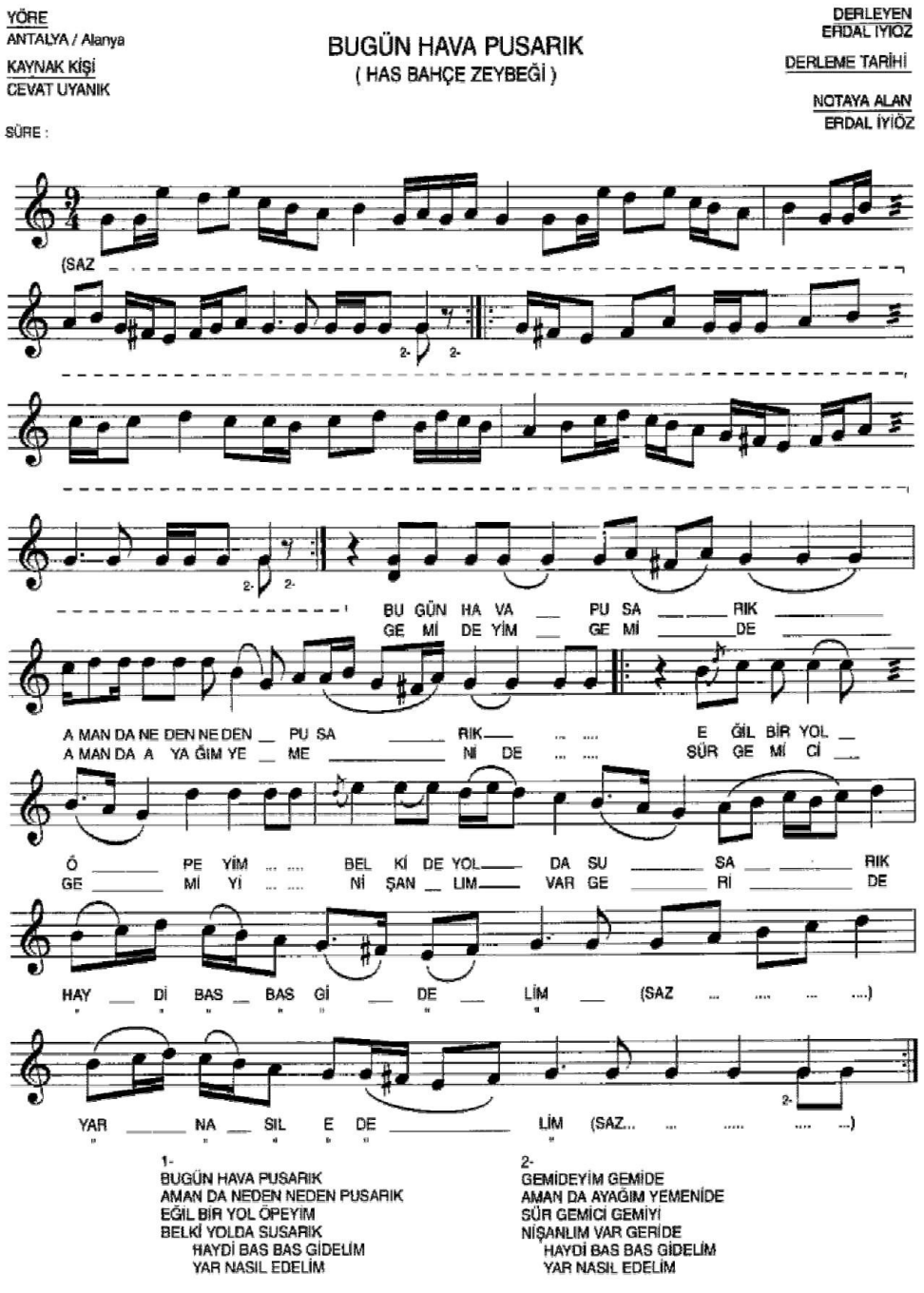
EĞDİRMİŞ NAR DALLARINI
SIVAMIŞ YAR KOLLARINI

FESLİGEN EKTİM YAYLIYA(AMANDA GÜZELİMDE)(HAYDİDE GÜZELİMDE)
KURUDU DÖNDÜ ÇALIYA
BEN VARMAM SENİN GİBİ DELİYE(AMANDA GÜZELİMDE)(HAYDİDE GÜZELİMDE)

EĞDİRMİŞ NAR DALLARINI
SIVAMIŞ YAR KOLLARINI
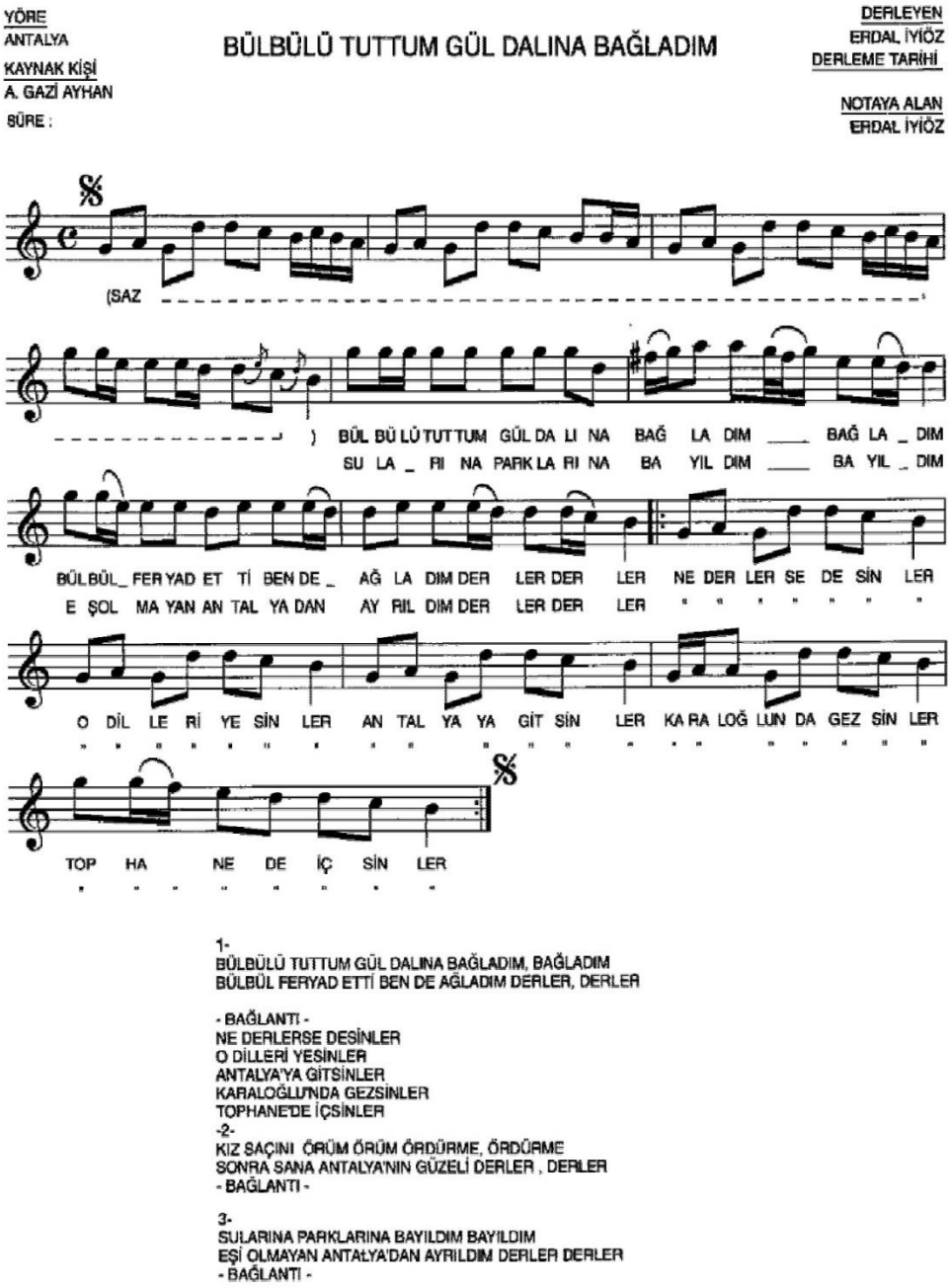
Budarım Bağlar Budarım

LEVHA 101



Bugün Hava Pusarık

LEVHA 102
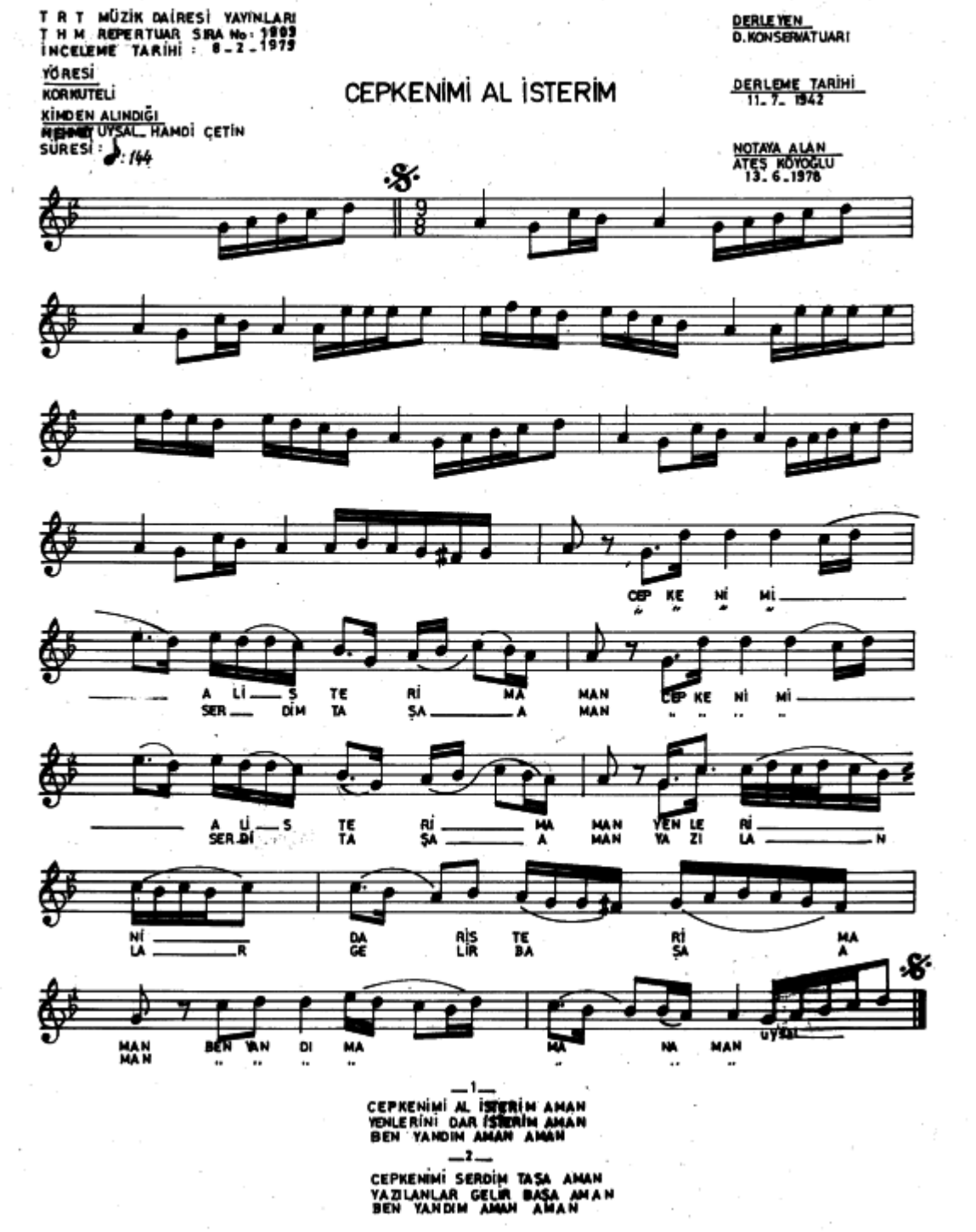


1-
BÜLBÜLÜ TUTTUM GÜL DALINA BAĞLADIM, BAĞLADIM
BÜLBÜL FERYAD ETTİ BEN DE AĞLADIM DERLER, DERLER

- BAĞLANTI -
NE DERLERSE DESİNLER
O DİLLERİ YESİNLER
ANTALYA'YA GİTSİNLER
KARALOĞLU'NDA GEZSİNLER
TOPHANE'DE İÇSİNLER
-2-
KIZ SAÇINI ÖRÜM ÖRÜM ÖRDÜRME, ÖRDÜRME
SONRA SANA ANTALYA'NIN GÜZELİ DERLER , DERLER
- BAĞLANTI -

3-
SULARINA PARKLARINA BAYILDIM BAYILDIM
EŞİ OLMAYAN ANTALYA'DAN AYRILDIM DERLER DERLER
- BAĞLANTI -

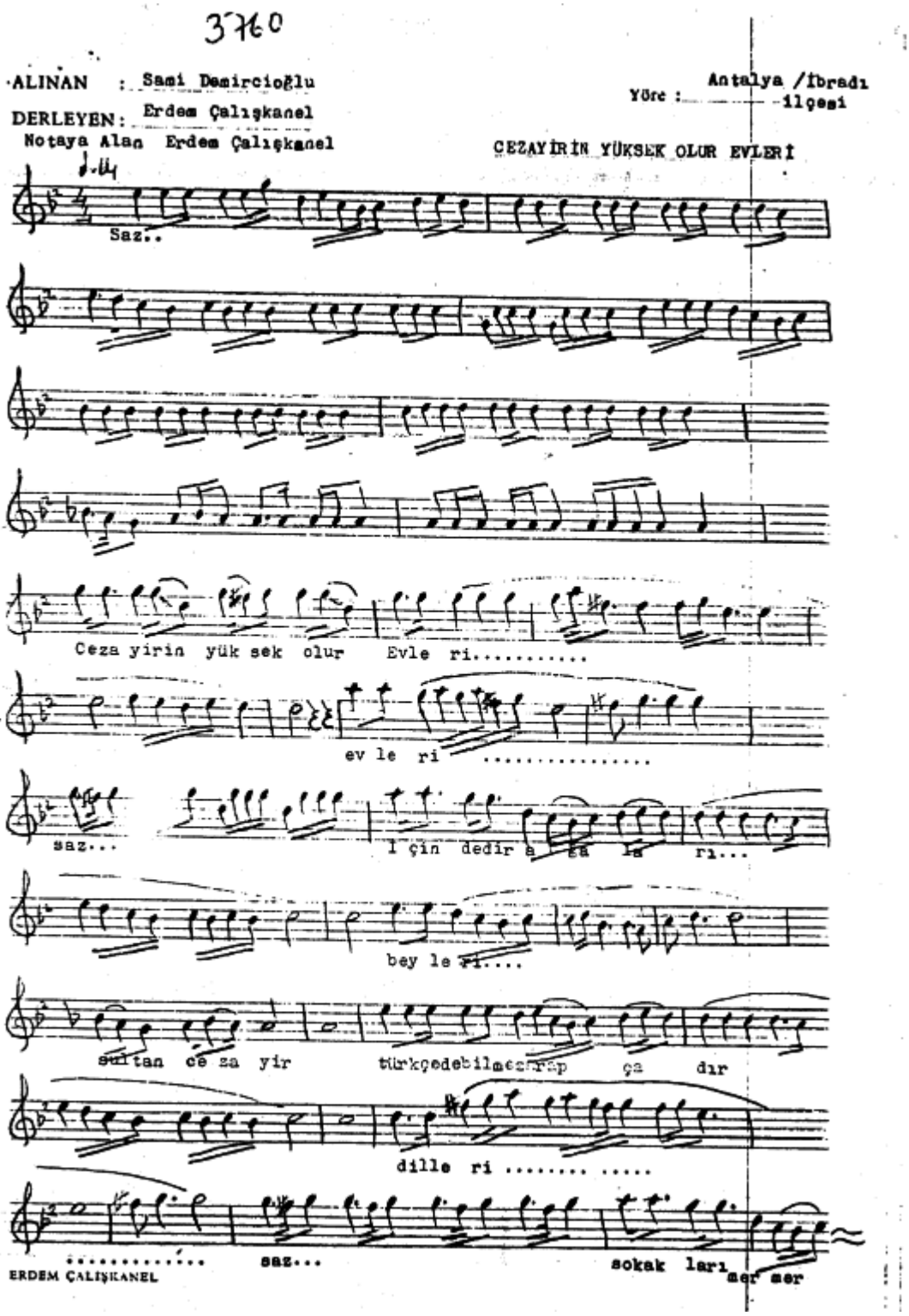
Bülbülü Tuttum Gül Dalına Bağladım

LEVHA 103



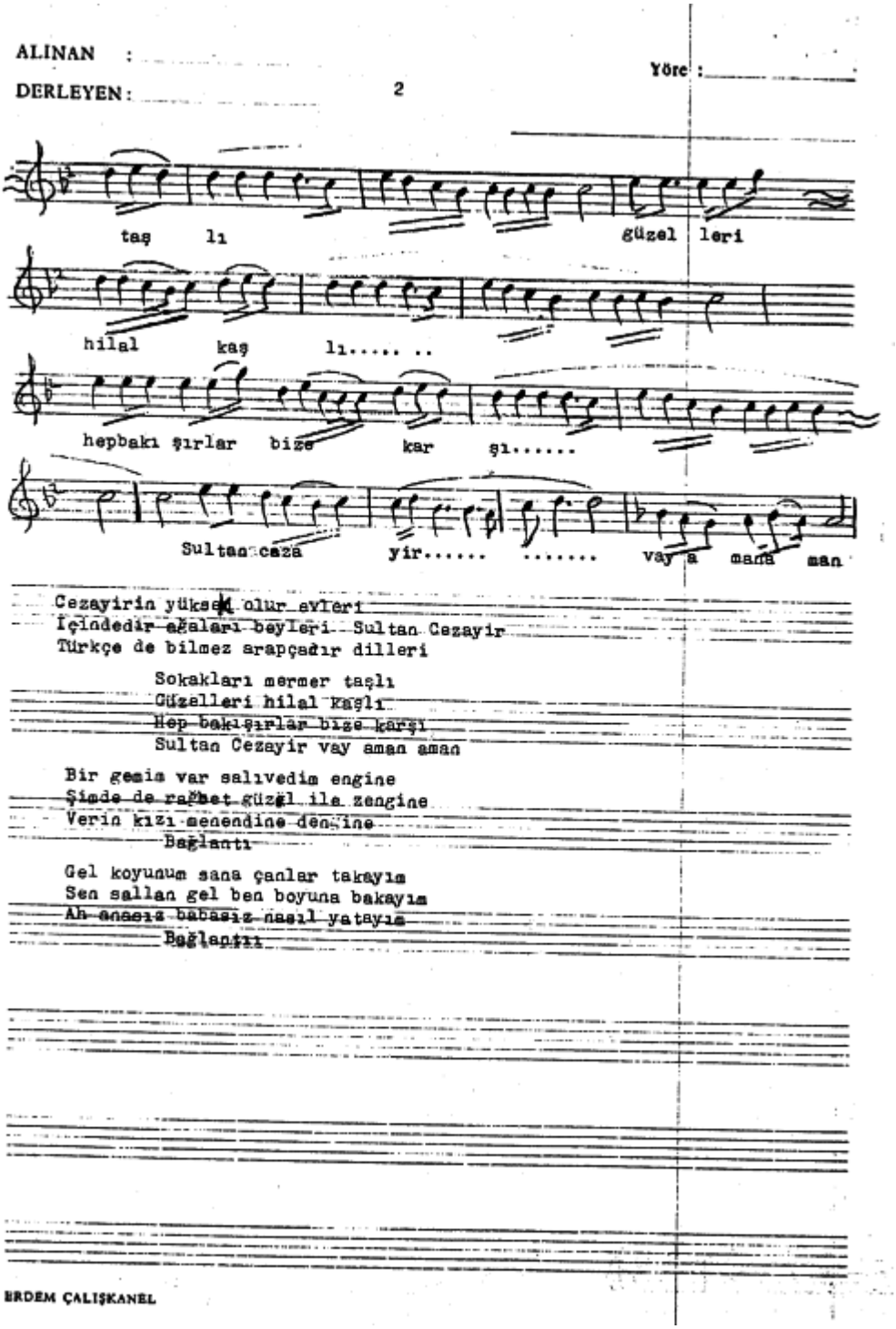
Cepkenimi Al İsterim

LEVHA 104
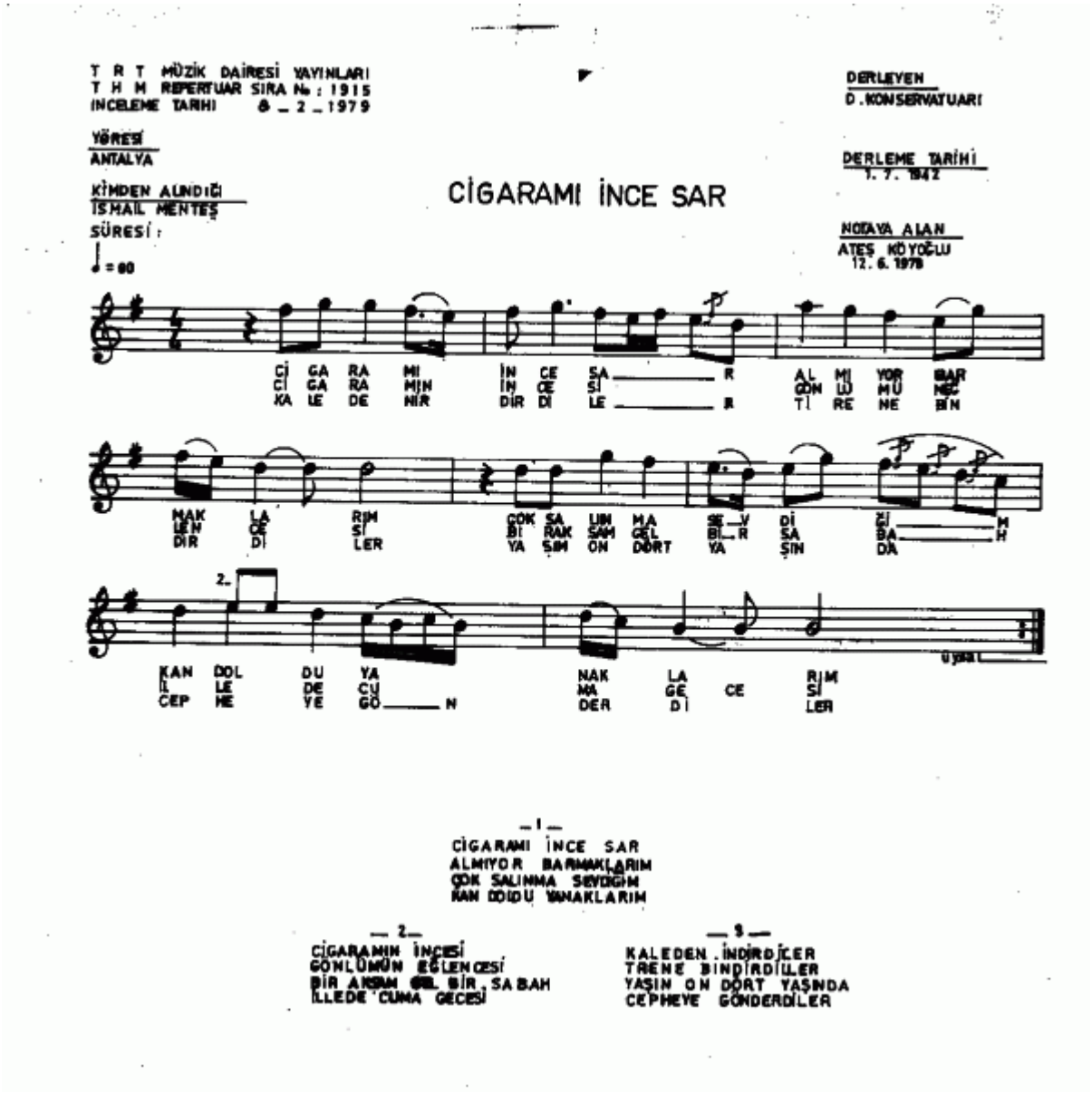


Cezayir'in Yüksek Olur Evleri

LEVHA 105



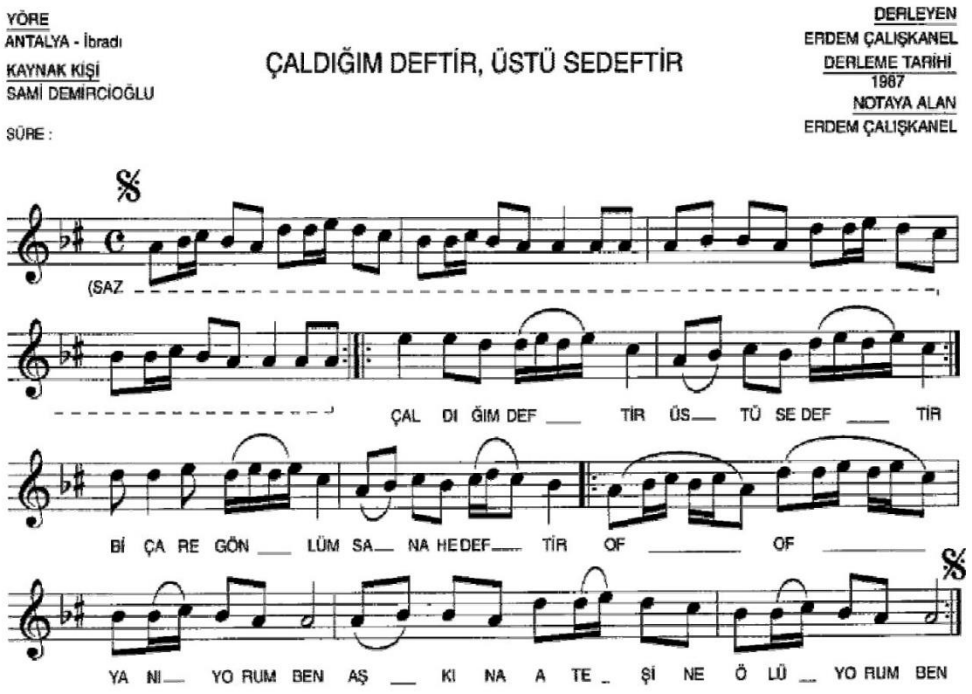
Cezayir'in Yüksek Olur Evleri

LEVHA 106



Cigaramı İnce Sar

LEVHA 107



1-
ÇALDIĞIM DEFTİR
ÜSTÜ SEDEFTİR
BİÇARE GÖNLÜM
SANA HEDEFTİR
- BAĞLANTI -
OF OF YANIYORUM BEN
AŞKINA ATEŞİNE ÖLÜYORUM BEN

2-
ÇALDIĞIM CURA
GEL BURA BURA
KÜÇÜK HANIM GELİYOR
BEL KIRA KIRA
- BAĞLANTI -

3-
ÇALDIĞIM BAĞLAMA
KÖMÜR GÖZLÜM AĞLAMA
BEN BURALI DEĞİLİM
BANA GÖNÜL BAĞLAMA
- BAĞLAMA -

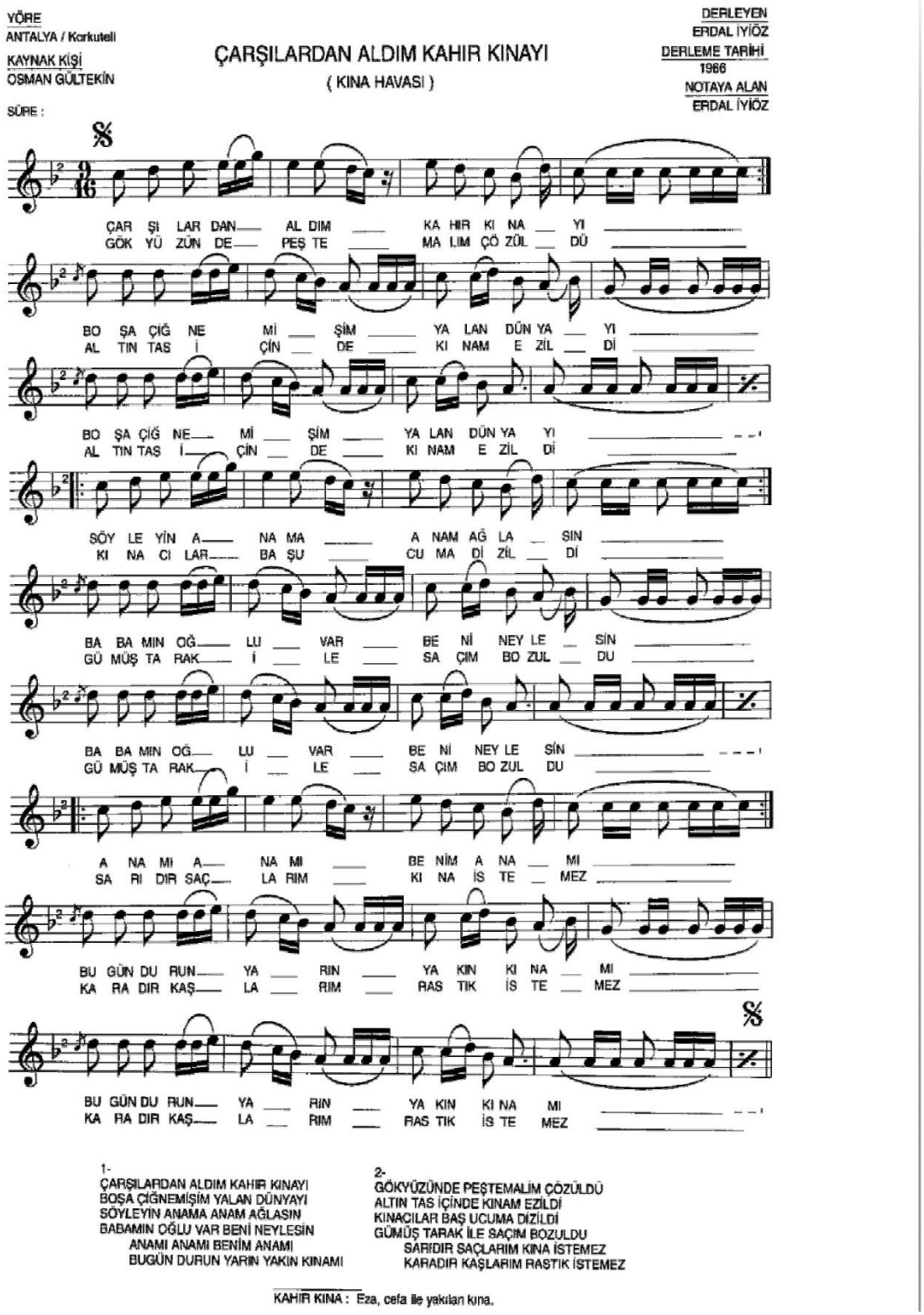
4-
TEK TEK ATARSIN
MAHMUR BAKARSIN
GÜZELİ GÖRÜNCE
KAŞ GÖZ ATARSIN
- BAĞLANTI -

5-
KARŞIKİ KIZLAR
KANADINI GİZLER
ŞİMDİKİ KIZLAR
HOVARDAYI GÖZLER
- BAĞLANTI -

6-
KARŞIKİ KAPI
NE GÜZEL YAPI
HOVARDANIN AKLI
SÜPÜRGENİN SAPI
- BAĞLANTI -
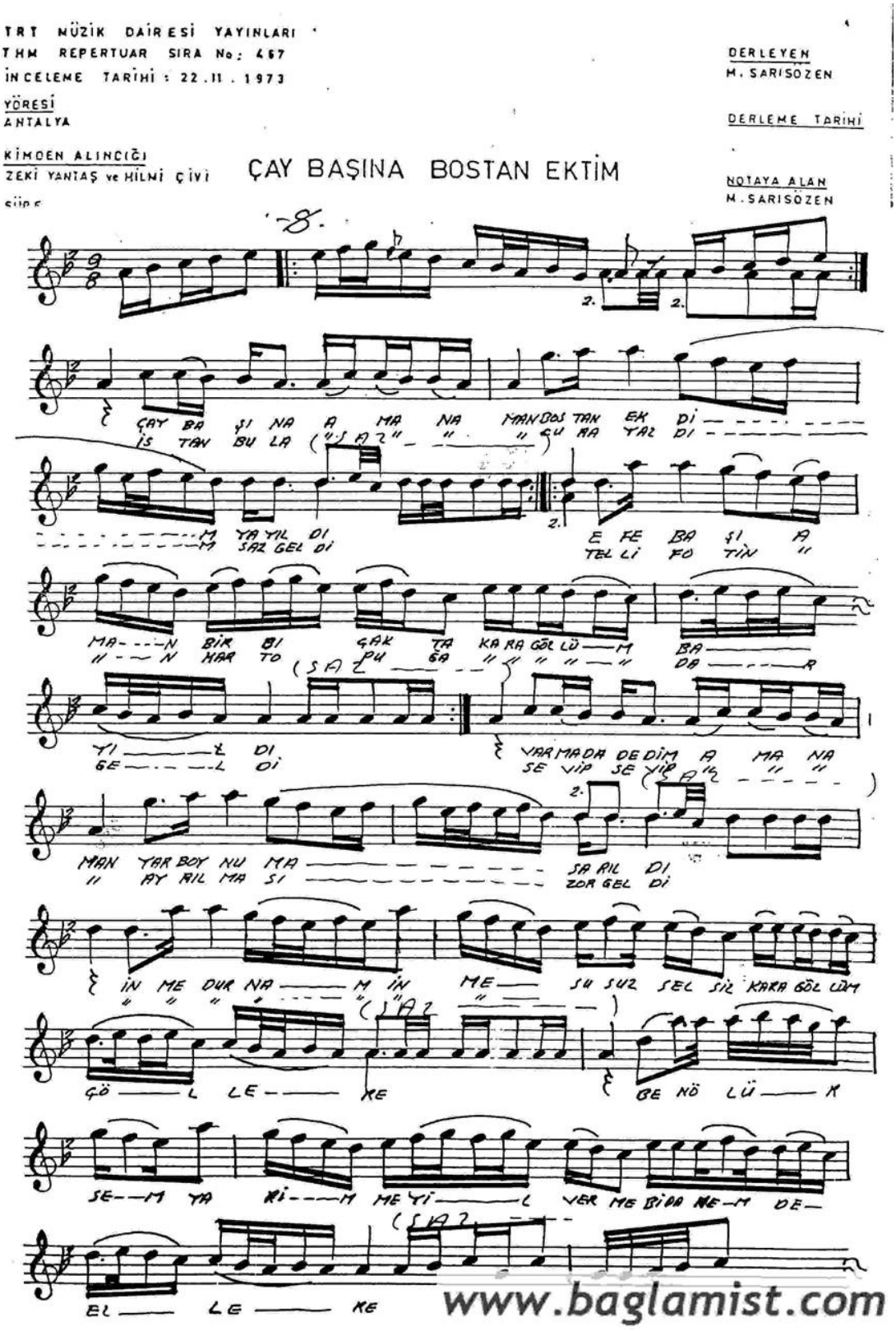
Çaldığım Deftir Üstü Sedeftir

LEVHA 108
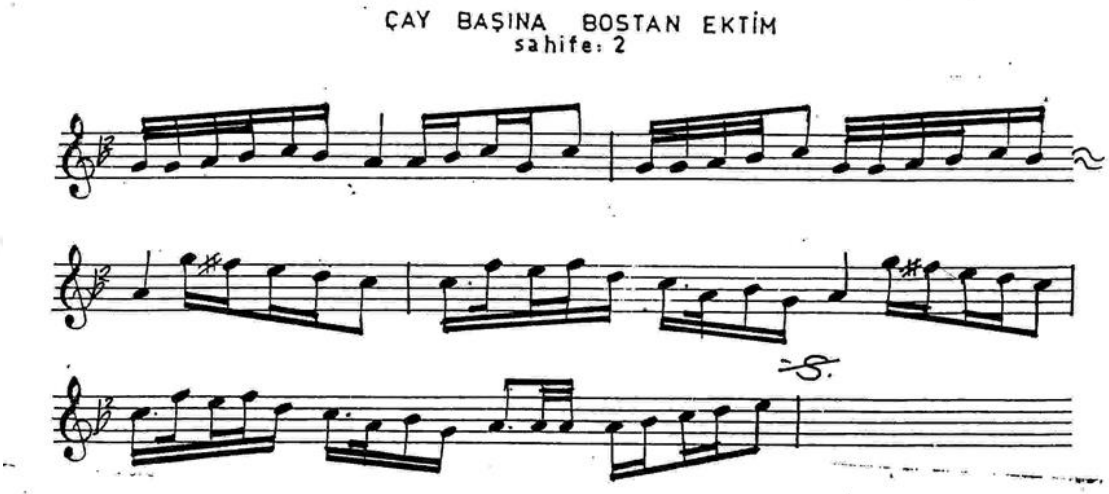


Çarşılardan Aldım Kahır Kınayı

LEVHA 109



Çay Başına Bostan Ektim

LEVHA 110



-1-

ÇAY BAŞINA(aman aman) BOSTAN EKTİM YAYILDI
EFE BAŞI(aman) BİR BIÇAKTA(kara gözlüm) BAYILDI
YÜRMADA DEDİM(aman aman) YAR BOYNUMA SARILDI
BAĞLANTI { İNME DURNAM İNME SUSUZ SELSİZ(kara gözlüm) ÇÖLLERE
BEN ÖLÜRSEM(yarim) MEYİL YERMEZ(sidanemee) ELLERE

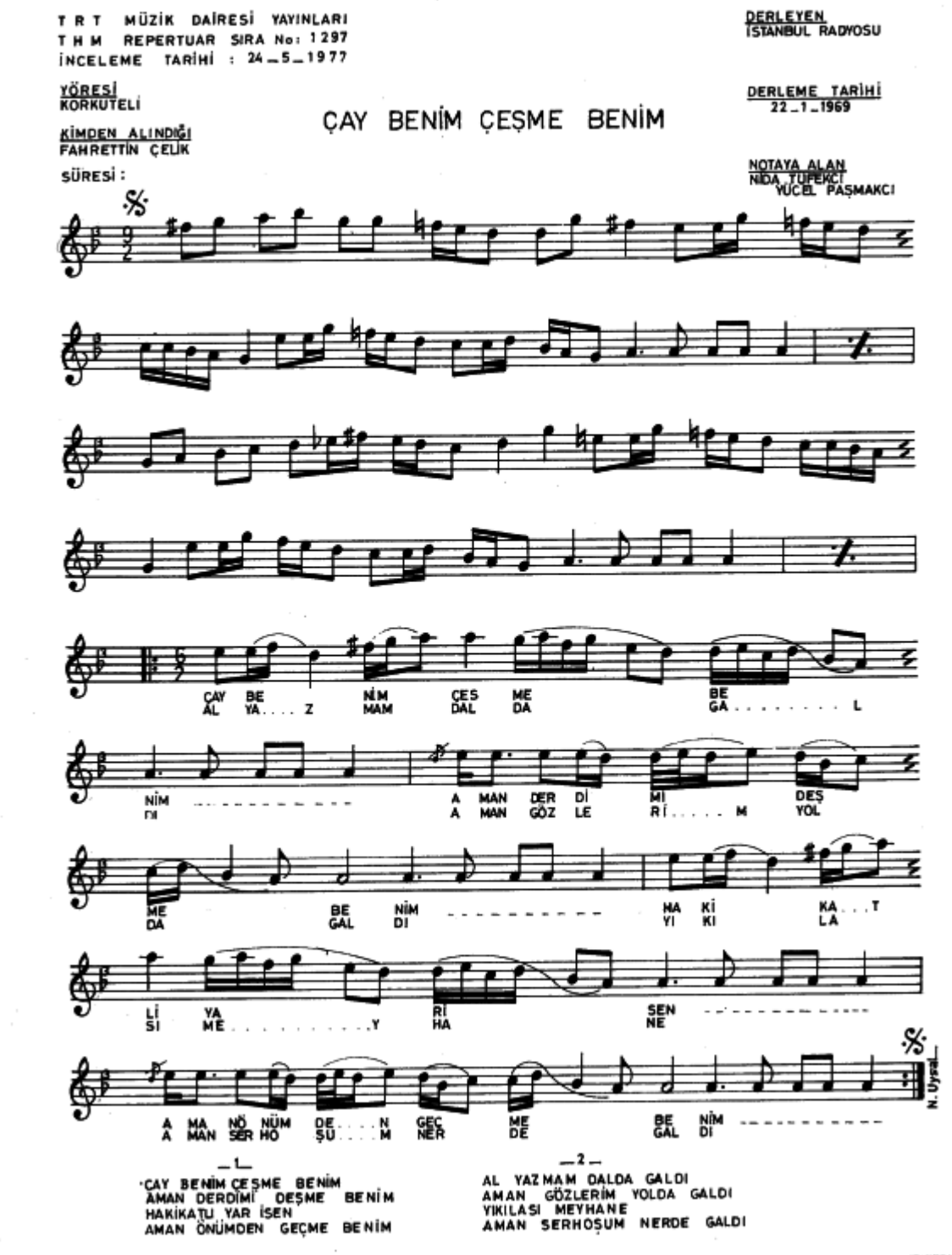
-2-

İSTANBULA(aman aman) CURA YAZDIM SAZ GELDİ
TELLİ FOTİN(aman) KAR TOPUĞA(kara gözlüm) DAR GELDİ
SEVİP SEVİP(aman aman) AYRILMASI ZOR GELDİ
BAĞLANTI

NOT:
1- OYUN BÖLÜMÜ, TÜRKÜNÜN BAŞLANGIÇ VE ARA SAZI OLARAK DA ÇALINABİLİR
2- TÜRKÜ, MUZAFFER SARISÖZENİN "TÜRK HALK MÜSİKİSİ USÜLLERİ" ADLI KİTABINDAN YAZILMIŞDIR. Sahife: 114
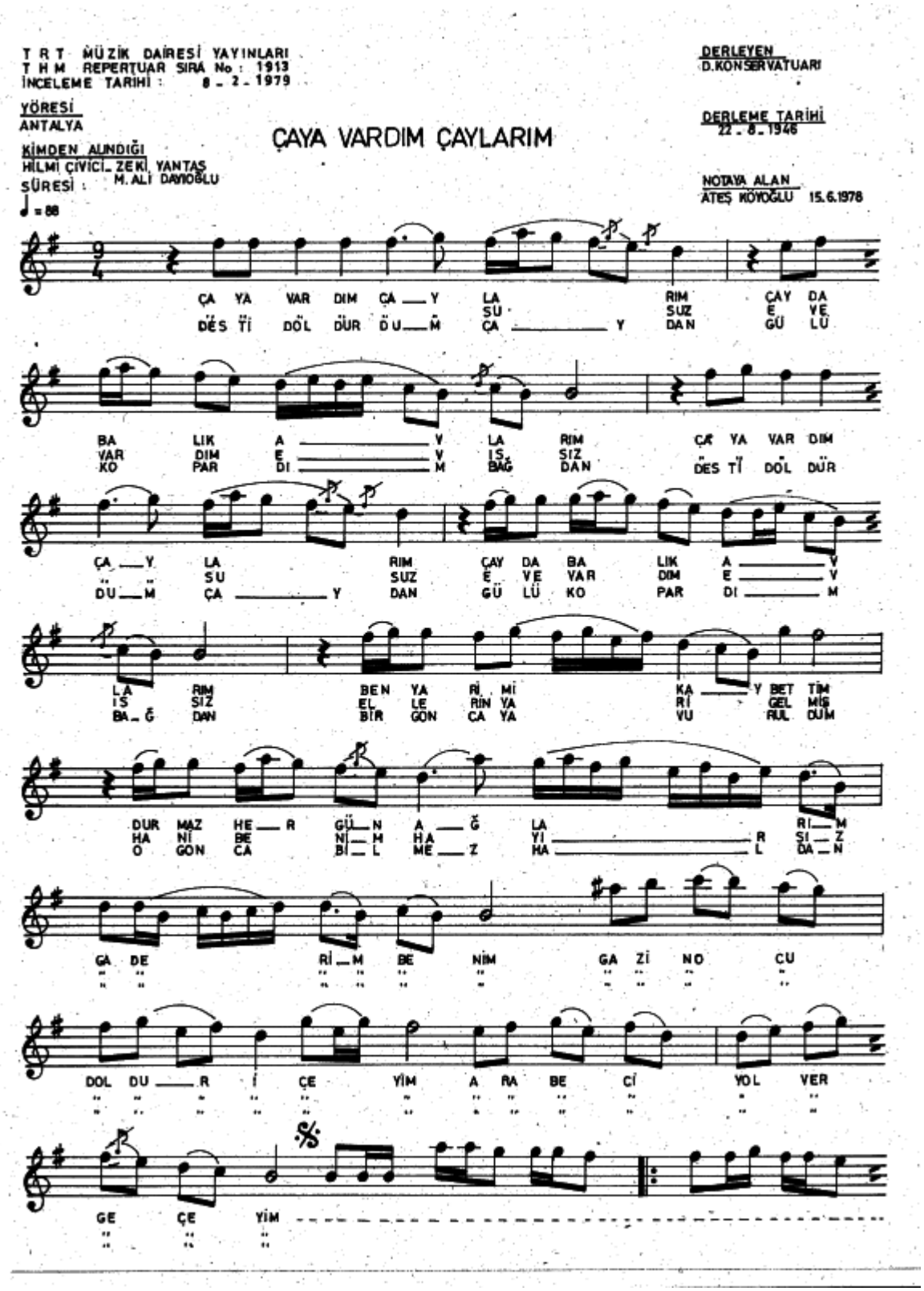
Çay Başına Bostan Ektim

LEVHA 111
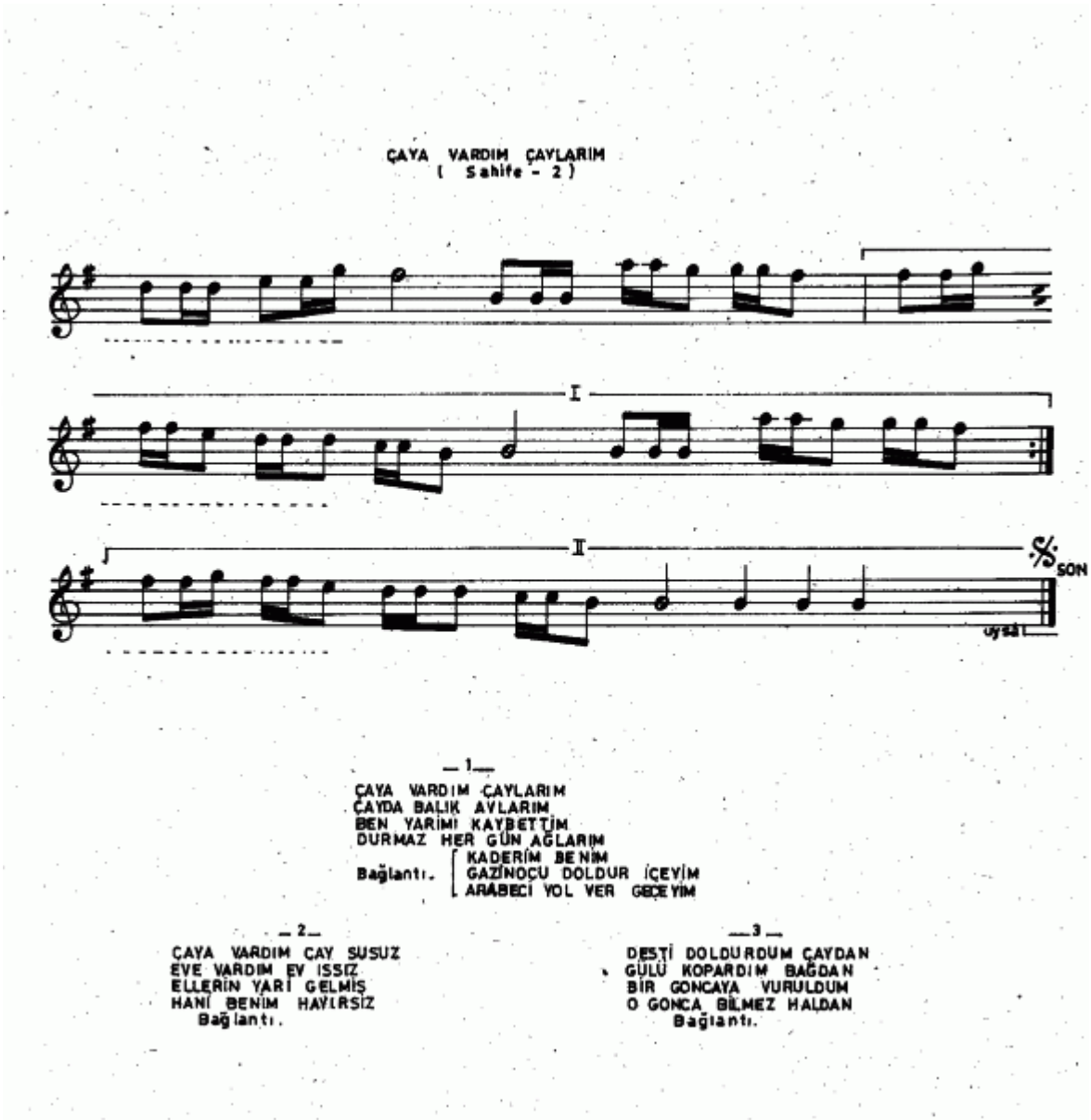


Çay Benim Çeşme Benim

LEVHA 112



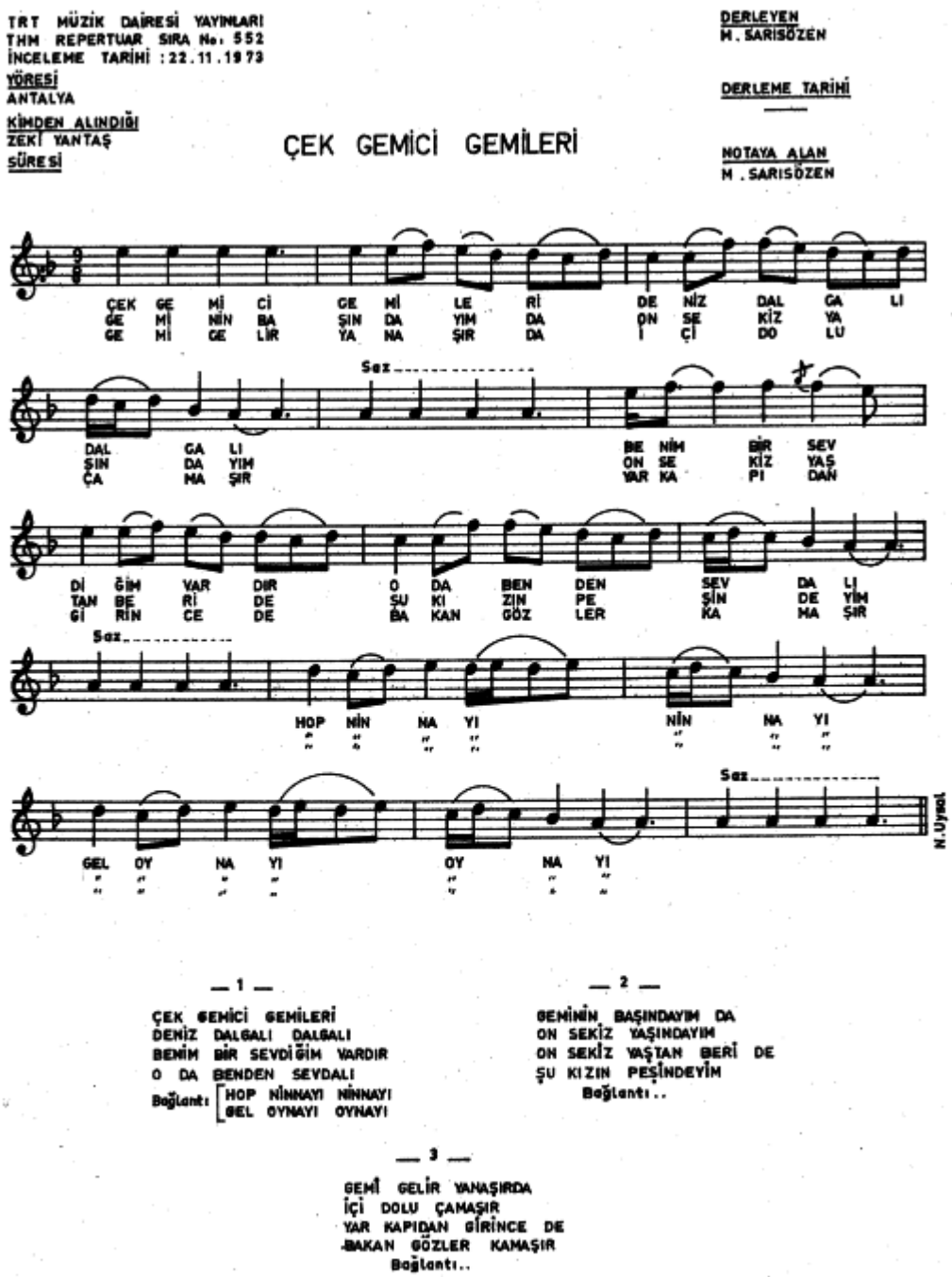
Çaya Vardım Çaylarım

LEVHA 113
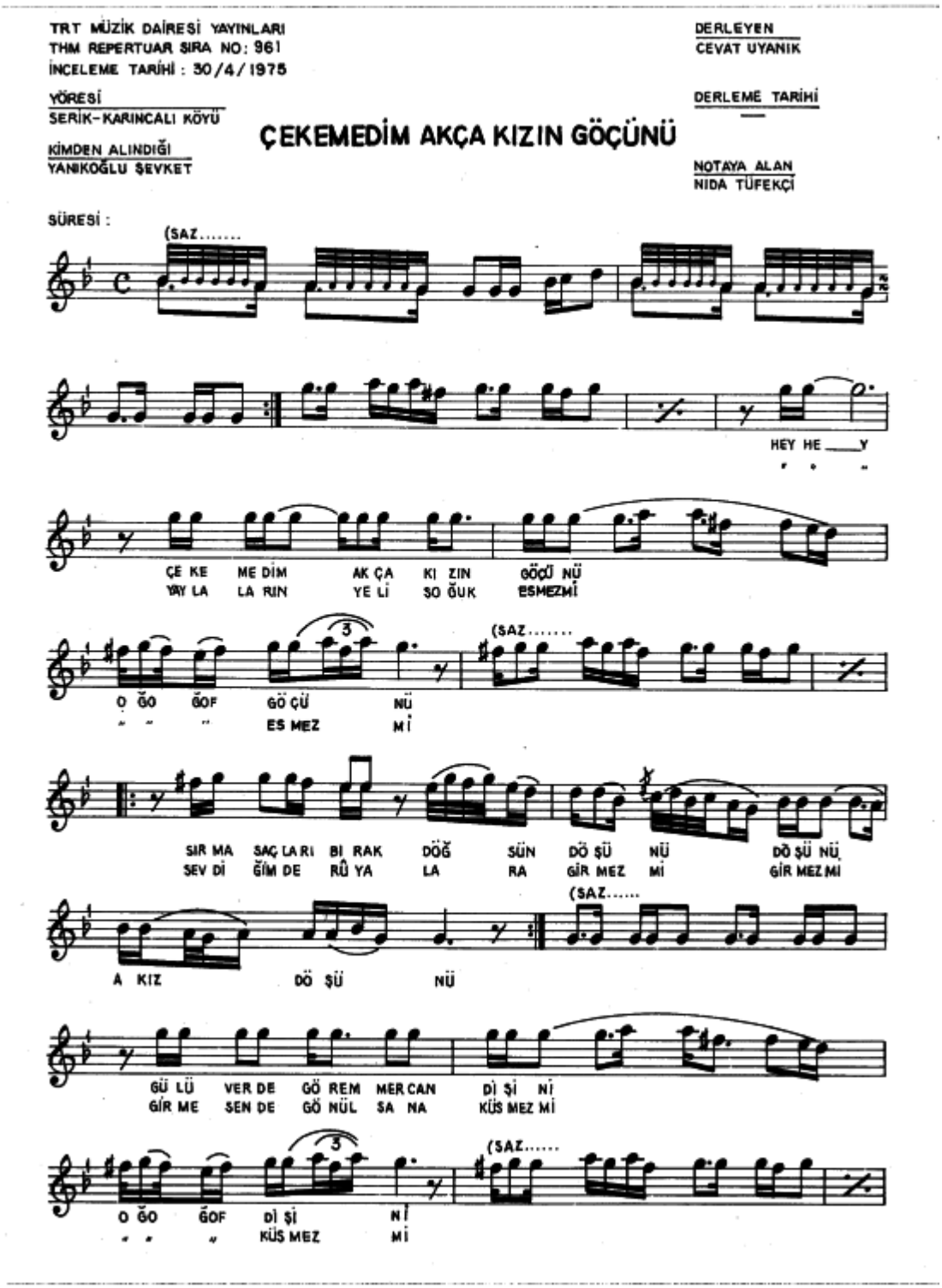


Çaya Vardım Çaylarım

LEVHA 114
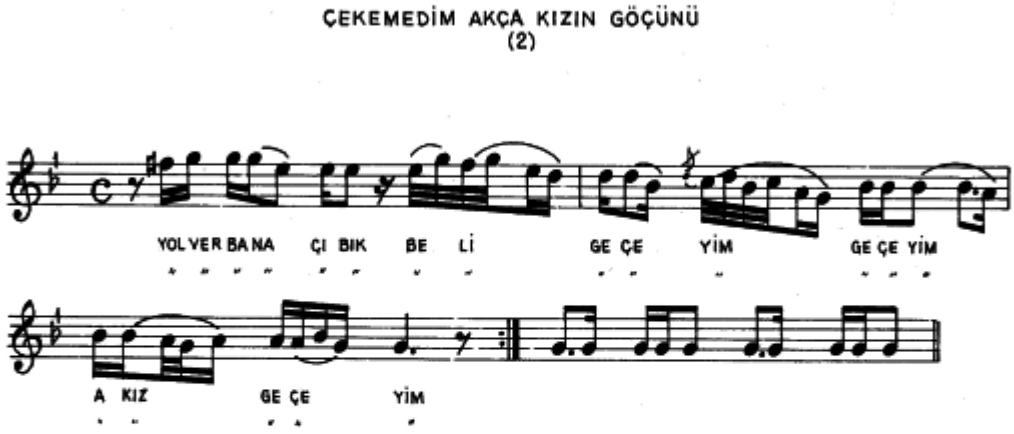


Çek Gemici Gemileri

LEVHA 115



Çekemedim Akça Kızın Göçünü

LEVHA 116



(1)

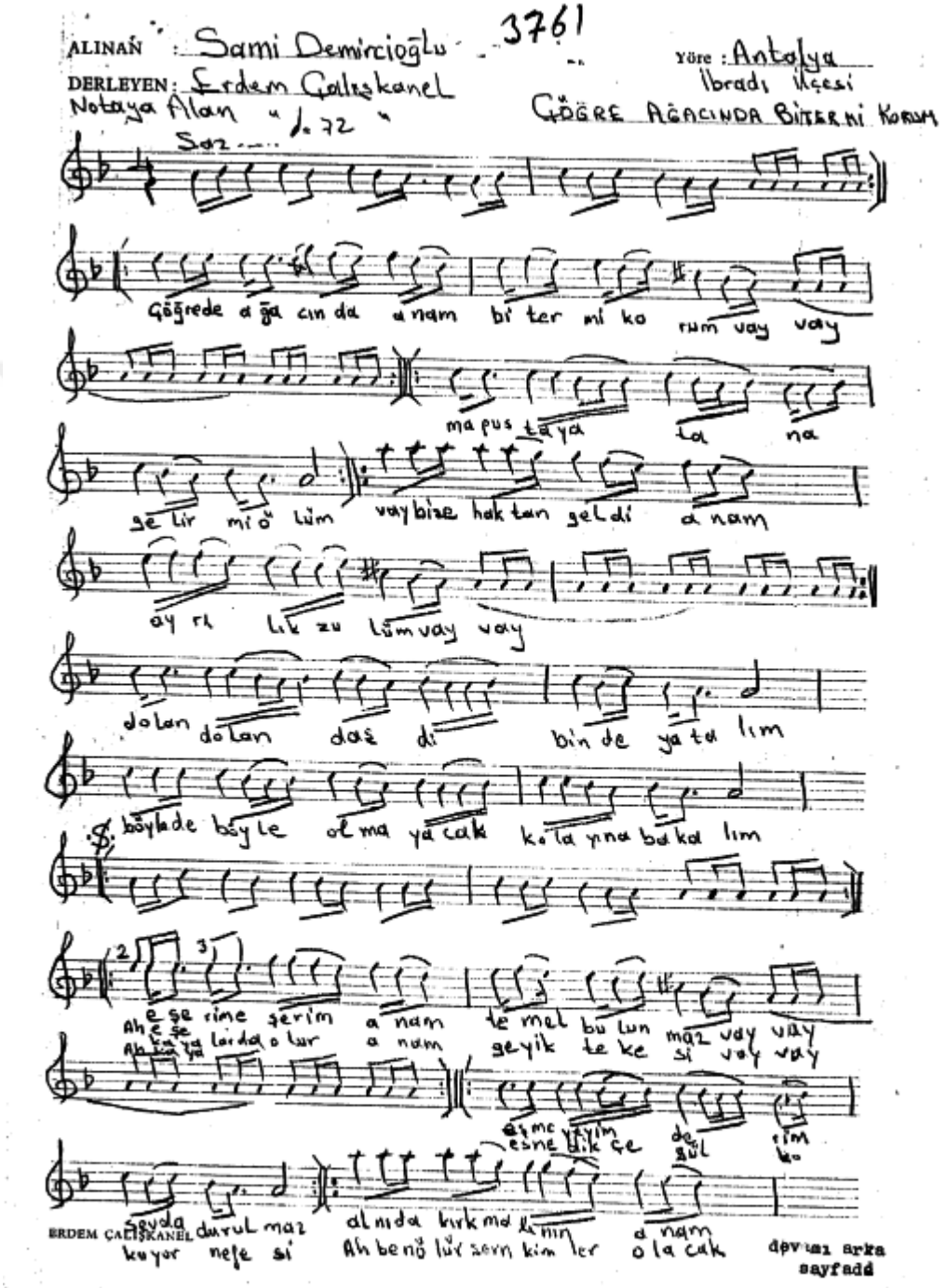
Hey, Hey, ÇEKEMEDİM AKÇA KIZIN GÖÇÜNÜ, (Of of göçünü)
SIRMA SAÇLARI BIRAK DÖĞSÜN DÖŞÜNÜ, (döşünü a kız döşünü)
GÜLÜVERDE GÖREM MERCAN DİŞİNİ, (Of of dişini)
YOL VER BANA ÇIBIK BELİ GEÇEYİM, (geçeyim a kız geçeyim)

(2)

Hey, Hey, YAYLALARIN YELİ SOĞUK ESMEZMİ, (Of of esmezmi)
SEVDİĞİM DE RÜYALARA GİRMEZMİ, (Girmezmi a kız girmezmi)
GİRMESEN DE GÖNÜL SANA KÜSMEZMİ (Of of küsmezmi)
YOL VER BANA ÇIBIK BELİ GEÇEYİM, (Geçeyim a kız geçeyim)

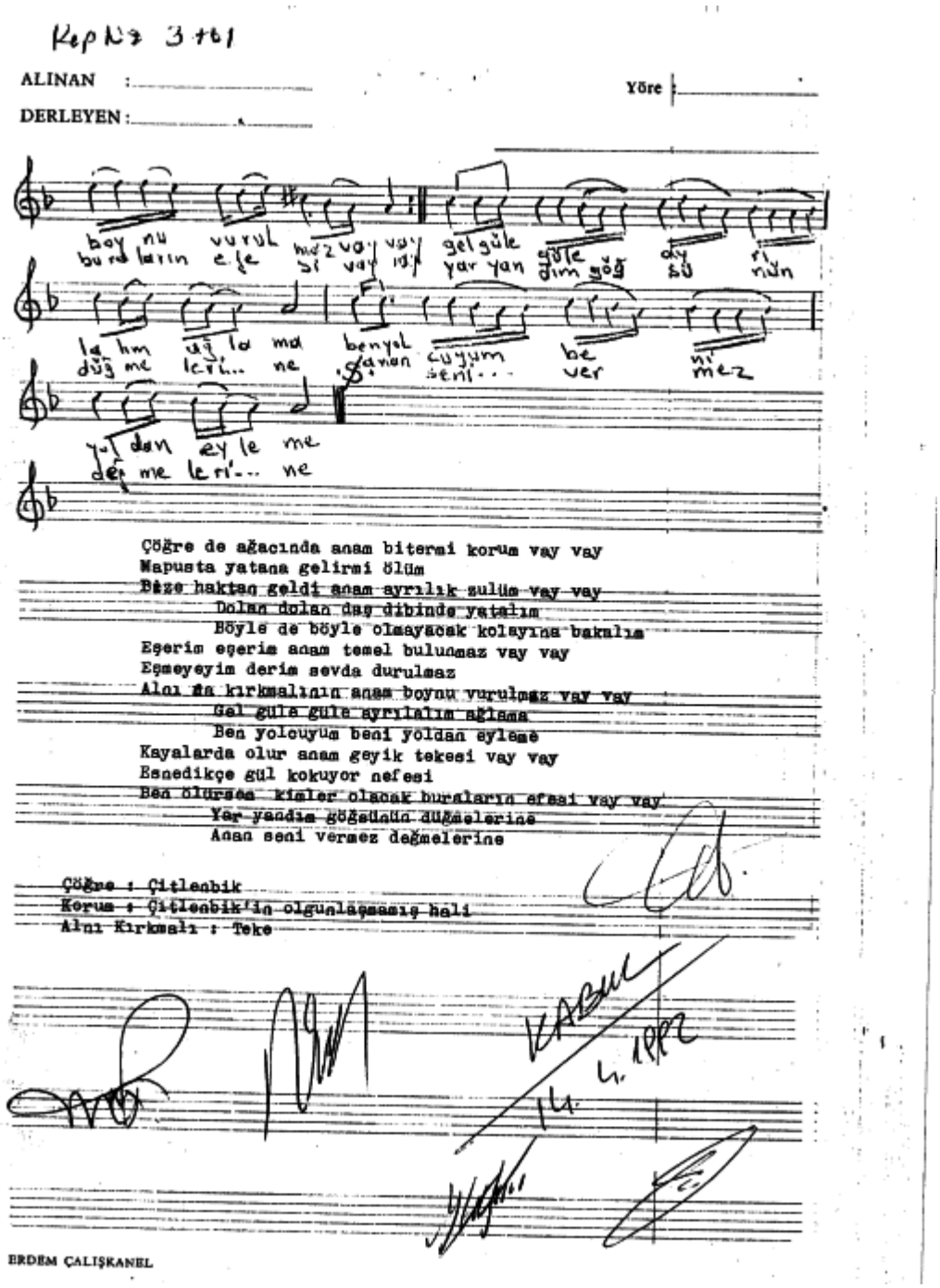
Çekemedim Akça Kızın Göçünü

LEVHA 117
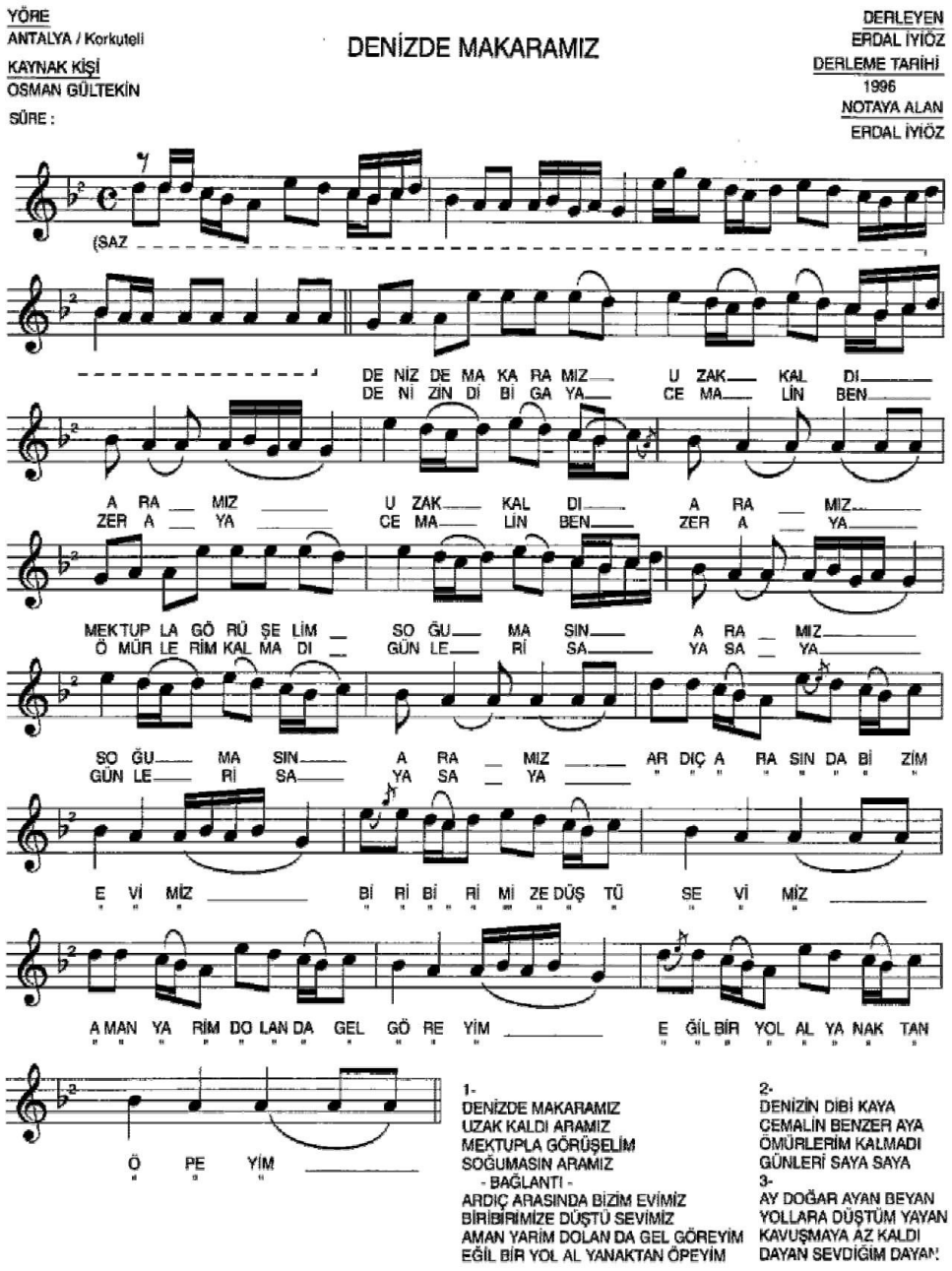


Çöğre Ağacında Biter mi Korum

LEVHA 118
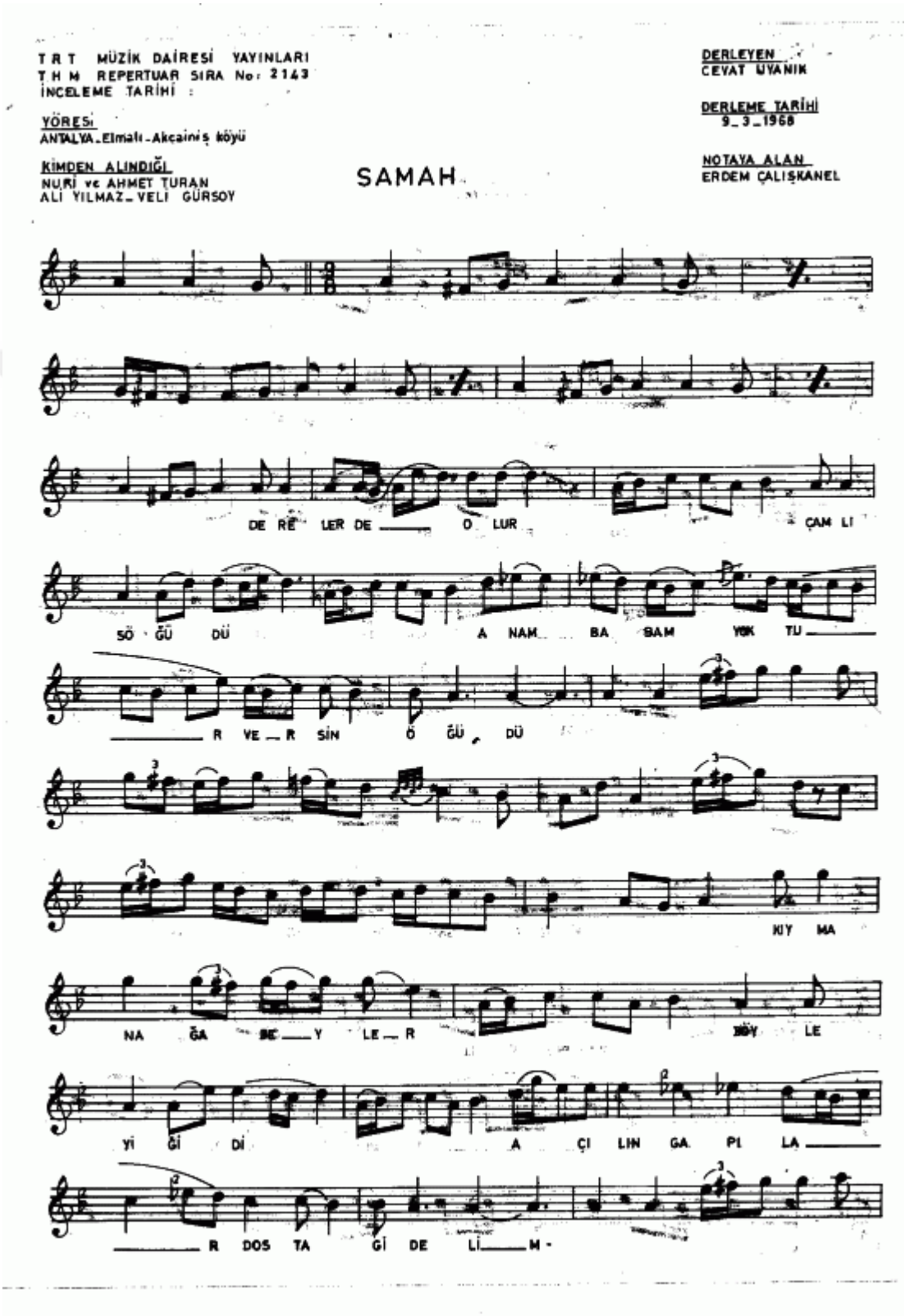


Çöğre Ağacında Biter mi Korum

LEVHA 119
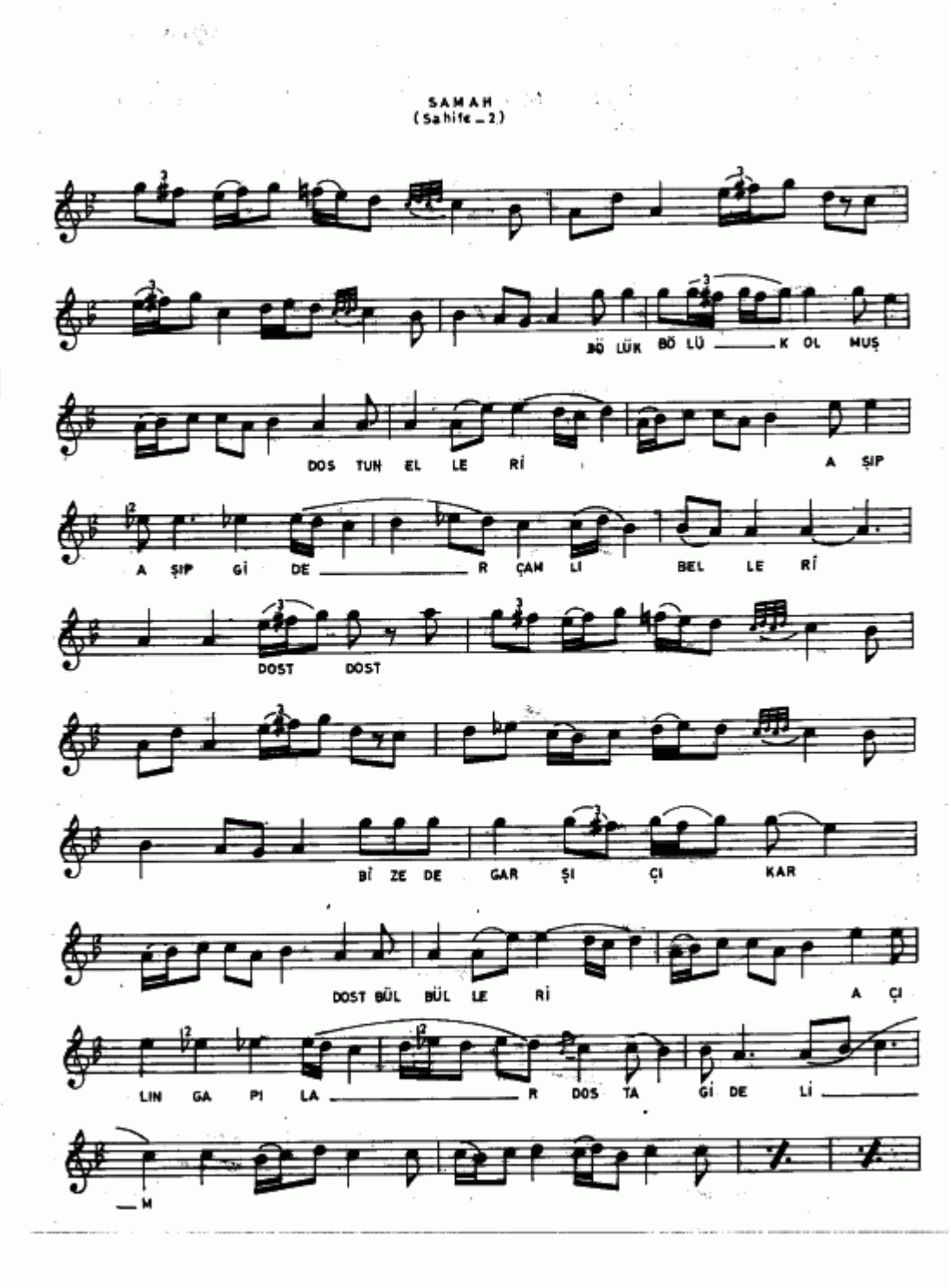


Denizde Makaramız

LEVHA 120
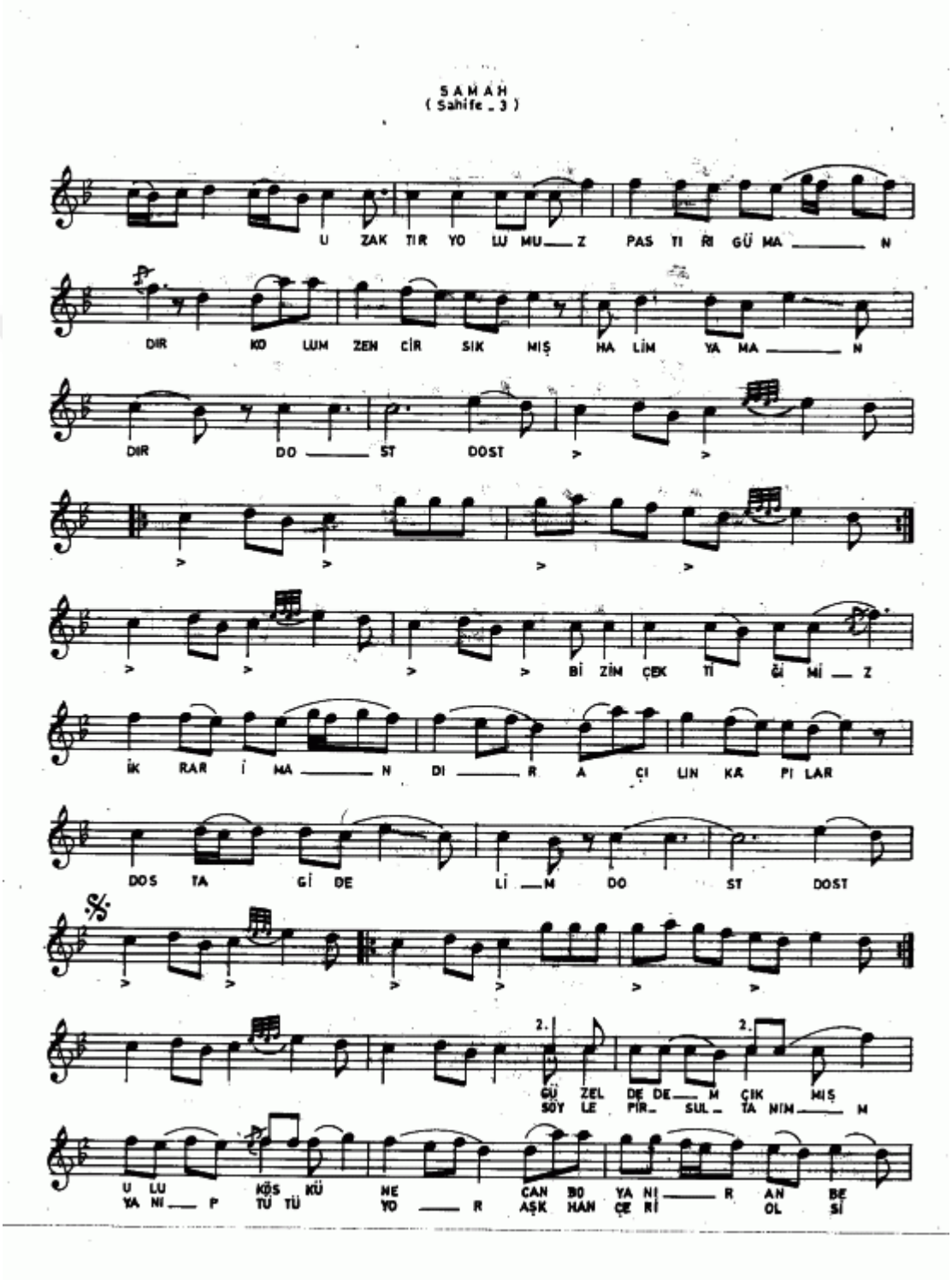


Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah

LEVHA 121



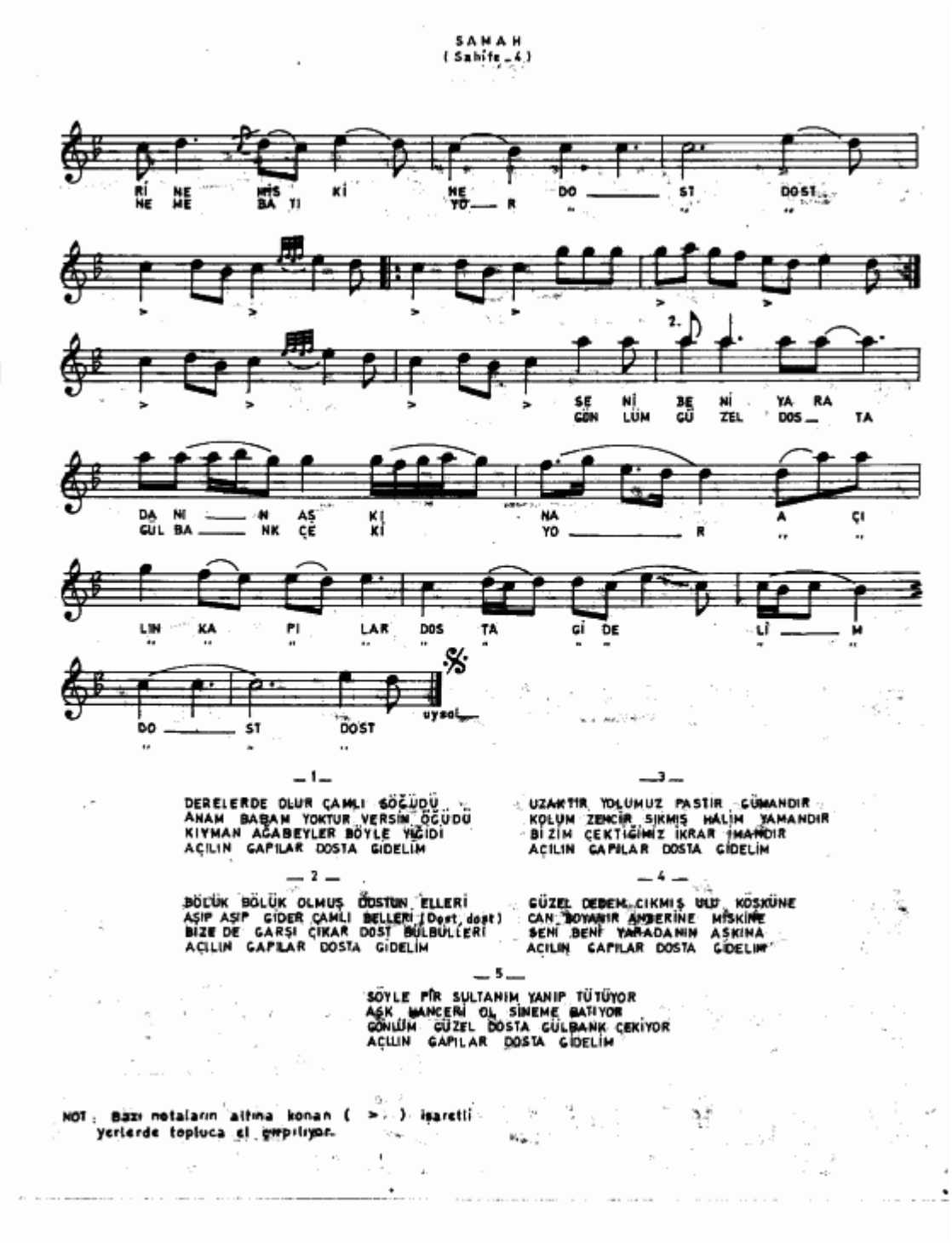
Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah

LEVHA 122



Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah

LEVHA 123



SAMAH
(Sahife _ 4)

Rİ NE HİS Kİ NE DO ST DOST
NE ME BA TI YO R

SE Nİ BE Nİ YA RA
GÖN LÜM GÜ ZEL DOS TA

DA NI N AŞ KI NA A ÇI
GÜL BA NK ÇE Kİ YO R

LİN KA PI LAR DOS TA Gİ DE Lİ M

DO ST DOST
uysal

— 1 —
DERELERDE OLUR ÇAMLI SÖĞÜDÜ
ANAM BABAM YOKTUR VERSİN ÖĞÜDÜ
KIYMAN AĞABEYLER BÖYLE YİĞİDİ
AÇILIN GAPILAR DOSTA GİDELİM

— 2 —
BÖLÜK BÖLÜK OLMUŞ DOSTUN ELLERİ
AŞIP AŞIP GİDER ÇAMLI BELLERİ (Dost, dost)
BİZE DE GARŞI ÇIKAR DOST BÜLBÜLLERİ
AÇILIN GAPILAR DOSTA GİDELİM

— 3 —
UZAKTIR YOLUMUZ PASTİR GÜMANDIR
KOLUM ZİNCİR SIKMIŞ HALİM YAMANDIR
BİZİM ÇEKTİĞİMİZ İKRAR İMANDIR
AÇILIN GAPILAR DOSTA GİDELİM
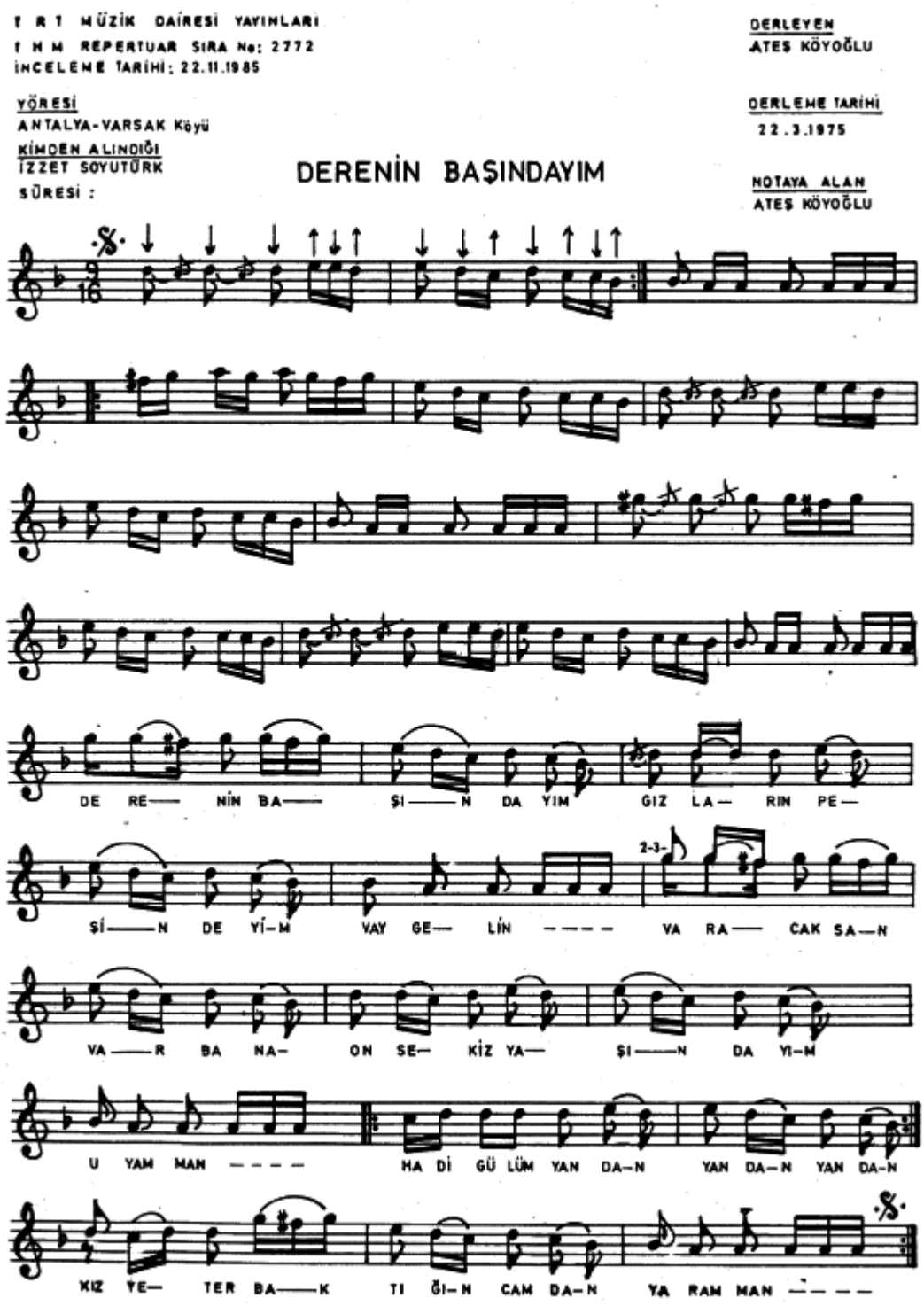
— 4 —
GÜZEL DEDEM ÇIKMIŞ ULU KÖŞKÜNE
CAN BOYANIR AMBERİNE MİSKİNE
SENİ BENİ YARADANIN AŞKINA
AÇILIN GAPILAR DOSTA GİDELİM

— 5 —
SÖYLE PİR SULTANIM YANIP TÜTÜYOR
AŞK HANCERİ OL SİNEME BATIYOR
GÖNLÜM GÜZEL DOSTA GÜLBANK ÇEKİYOR
AÇILIN GAPILAR DOSTA GİDELİM

NOT : Bazı notaların altına konan (>) işaretli yerlerde topluca el çırpılıyor.

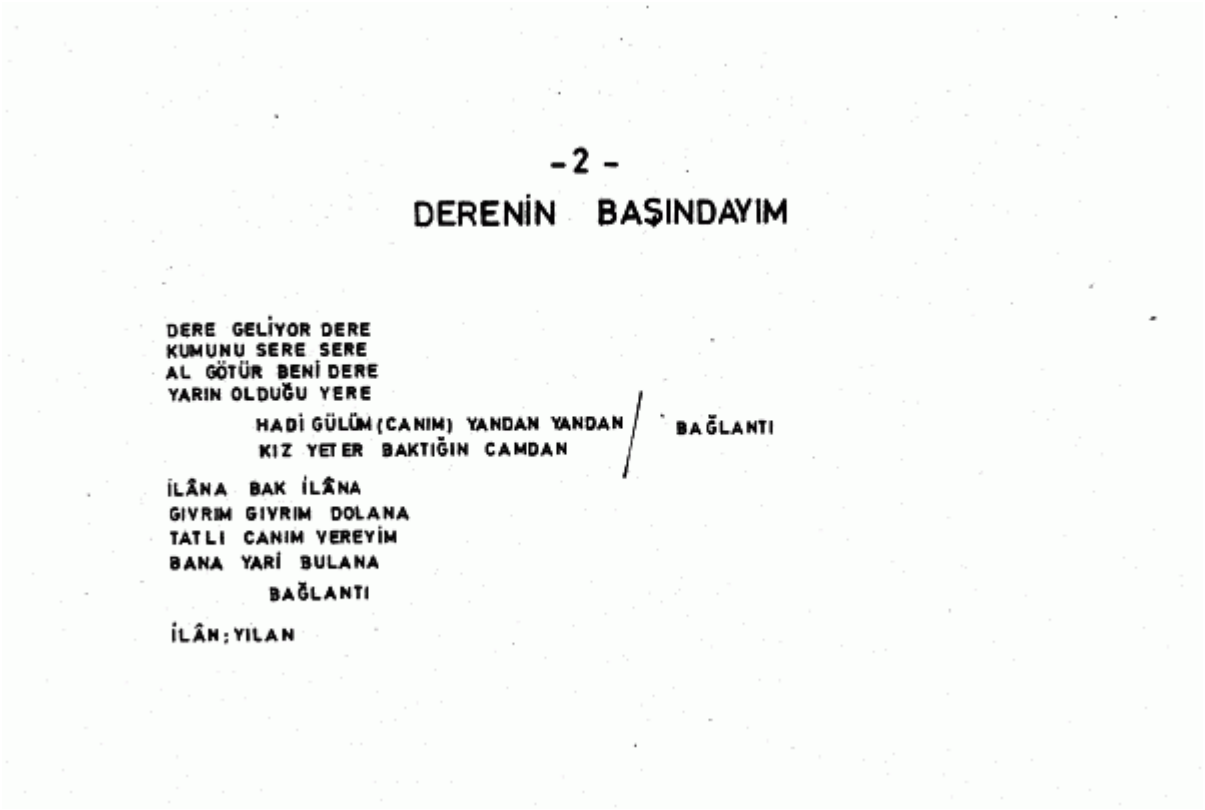
Derelerde Olur Çamlı Söğüdü/Samah

LEVHA 124



Derenin Başındayım

LEVHA 125



-2-

DERENİN BAŞINDAYIM
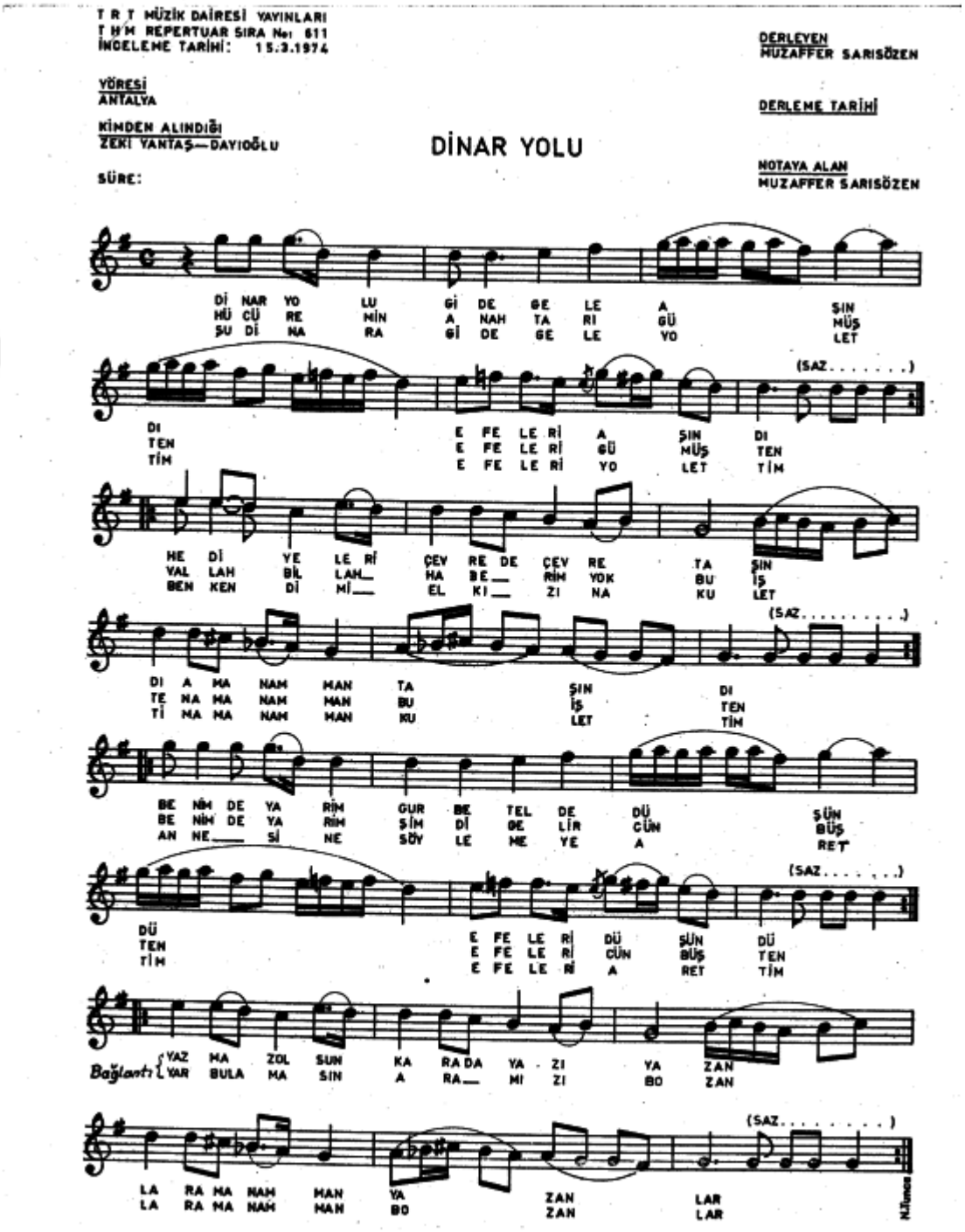
DERE GELİYOR DERE
KUMUNU SERE SERE
AL GÖTÜR BENİ DERE
YARIN OLDUĞU YERE
HADİ GÜLÜM (CANIM) YANDAN YANDAN / BAĞLANTI
KIZ YETER BAKTIĞIN CAMDAN

İLÂNA BAK İLÂNA
GIVRIM GIVRIM DOLANA
TATLI CANIM VEREYİM
BANA YARİ BULANA
BAĞLANTI

İLÂN; YILAN

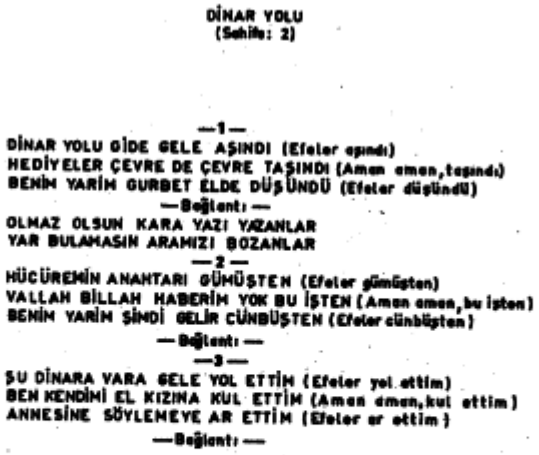
Derenin Başındayım

LEVHA 126



Dinar Yolu

LEVHA 127
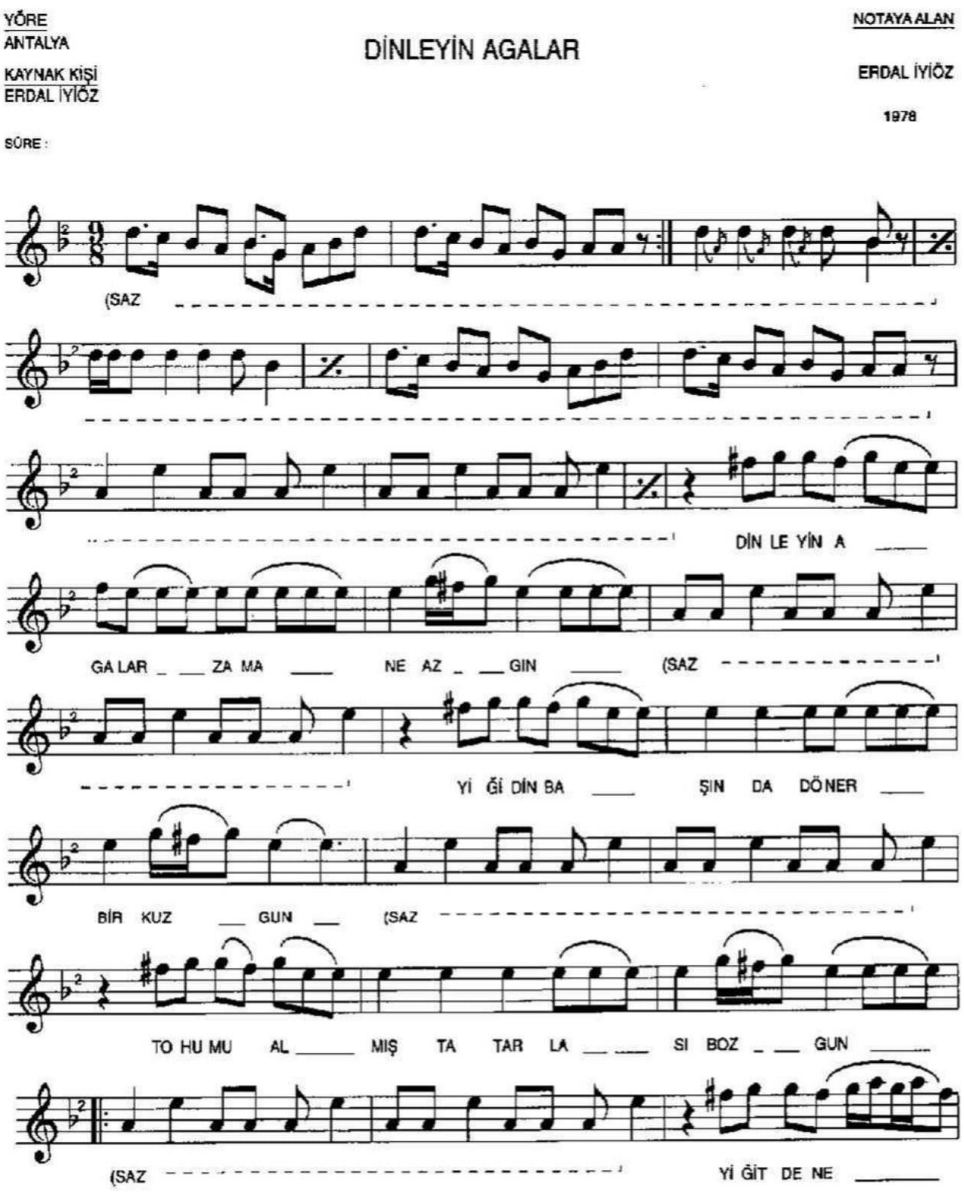


DİNAR YOLU
(Sahife: 2)

—1—
DİNAR YOLU GİDE GELE AŞINDI (Efeler aşındı)
HEDİYELER ÇEVRE DE ÇEVRE TAŞINDI (Aman aman, taşındı)
BENİM YARİM GURBET ELDE DÜŞÜNDÜ (Efeler düşündü)
—Bağlantı:—
OLMAZ OLSUN KARA YAZI YAZANLAR
YAR BULAMASIN ARAMIZI BOZANLAR
—2—
HÜCÜREMİN ANAHTARI GÜMÜŞTEN (Efeler gümüşten)
VALLAH BİLLAH HABERİM YOK BU İŞTEN (Aman aman, bu işten)
BENİM YARİN ŞİNDİ GELİR CÜNBÜŞTEN (Efeler cünbüşten)
—Bağlantı:—
—3—
SU DİNARA YARA GELE YOL ETTİM (Efeler yol ettim)
BEN KENDİMİ EL KIZINA KUL ETTİM (Aman aman, kul ettim)
ANNESİNE SÖYLEMEYE AR ETTİM (Efeler ar ettim)
—Bağlantı:—
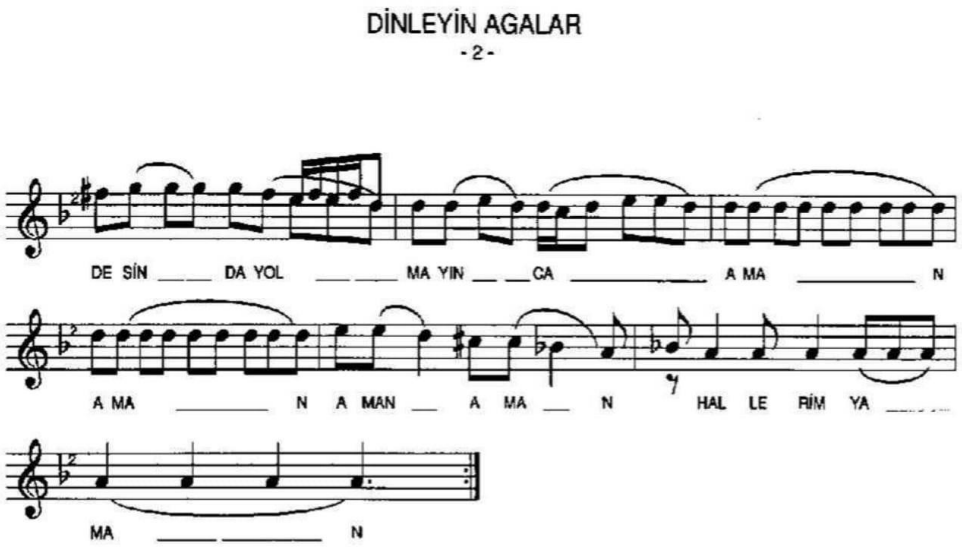
Dinar Yolu

LEVHA 128



Dinleyin Ağalar
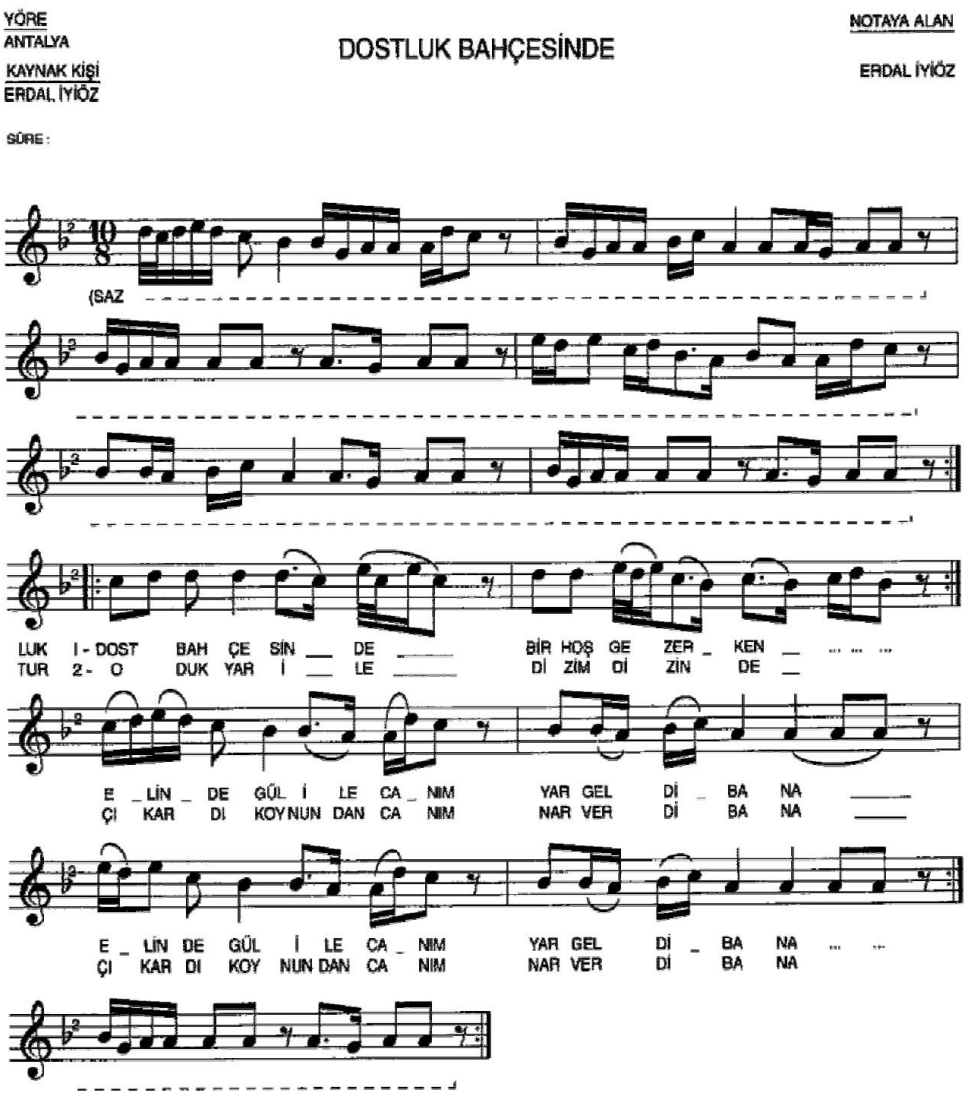
LEVHA 129



1-
DİNLEYİN AGALAR ZAMANE AZGIN
YİĞİDİN BAŞINDA DÖNER BİR KUZGUN
TOHUMU ALMIŞ TA TARLASI BOZGUN
YİĞİT DE NE DESİN DAY(I) OLMAYINCA
(Aman, aman hallerim yaman)
-2-
AMANA DA DELİ GÖNÜL AMANA
KALMADI İYİ GÜN DEVR-İ ZAMANA
CEVHERİ DE DENK ETTİLER SAMANA
NETMELİ GÜZELİ HUY OLMAYINCA
(Aman, aman hallerim yaman)
3-
SÖYLERİM SÖYLERİM SÖZÜMDEN ALMAZ
NİDEYİM CAHİLDİR HALİMDEN BİLMEZ
BU GÜZELLİK SENDE HER DAİM KALMAZ
ANADAN ATADAN SOY OLMAYINCA
(Aman, aman hallerim yaman)

Dinleyin Ağalar

LEVHA 130



1-
DOSTLUK BAHÇESİNDE BİR HOŞ GEZERKEN
ELİNDE GÜL İLE CANIM YAR GELDİ BANA
OTURDUK YAR İLE DİZİM DİZİNDE
ÇIKARDI KOYNUNDAN CANIM NAR VERDİ BANA

2-
DOSTUN BAHÇESİNİN GÜLÜ SOLMASIN
MENEKŞE LALESİ CANIM EKSİK OLMASIN
SENİ BENDEN BAŞKA SEVEN ONMASIN
BAHÇELERİN GÜLÜ CANIM KÂR GELDİ BANA

Dostluk Bahçesinde

LEVHA 131

Dünyanın Ortasında Kurulu Direk

Dünyanın ortasında kurulu direk
Şah demeyincek de sızar mı yürek (sılzar mı yürek)
Bu erkeni kim gurdu bizler de bilek
Söyle Ali'm söyle dinlesin canlar (dinlesin canlar)

Ocağa goymuşlar da köşe daşını
Hak onartır cümlelerin işini (canım işini)
Bir gün olur alır kızar başını
Söyle Ali'm söyle dinlesin canlar (dinlesin canlar)
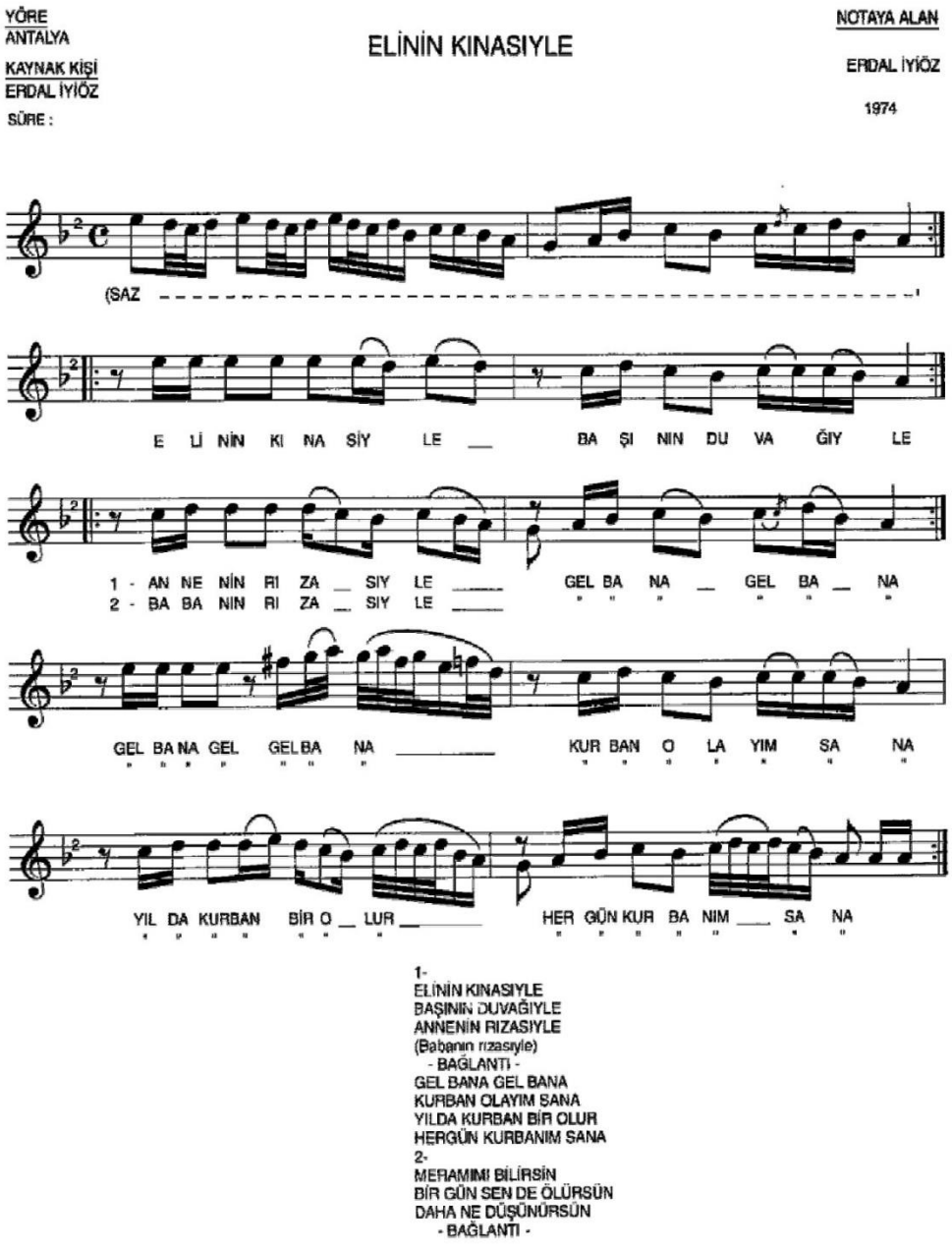
Adam ata yire de eker ekini
Ekin saklar yeraltında kökünü (canım kökünü)
Ali'dir de Muhammed'in (ah yar) vekili
Söyle Ali'm söyle dinlesin canlar
(ah dos şah Ali'm şah şah şah)

Cennetin gapsında hürü kızları
Almış da eline de çalar sazları (sazları)
Guduretten sürmeli ale gözleri
Söyle Ali'm söyle dinlesin canlar
(ah dos şah Ali'm şah şah şah)

Şah Hatayi'm eder de farz ile sünnet
Bu yola gelmeyenler de etmeli minnet (gelsinler)
Ali'nin durağı dayima cennet
Söyle Ali'm söyle dinlesin canlar
(ah yar dosta da şah şah şah)
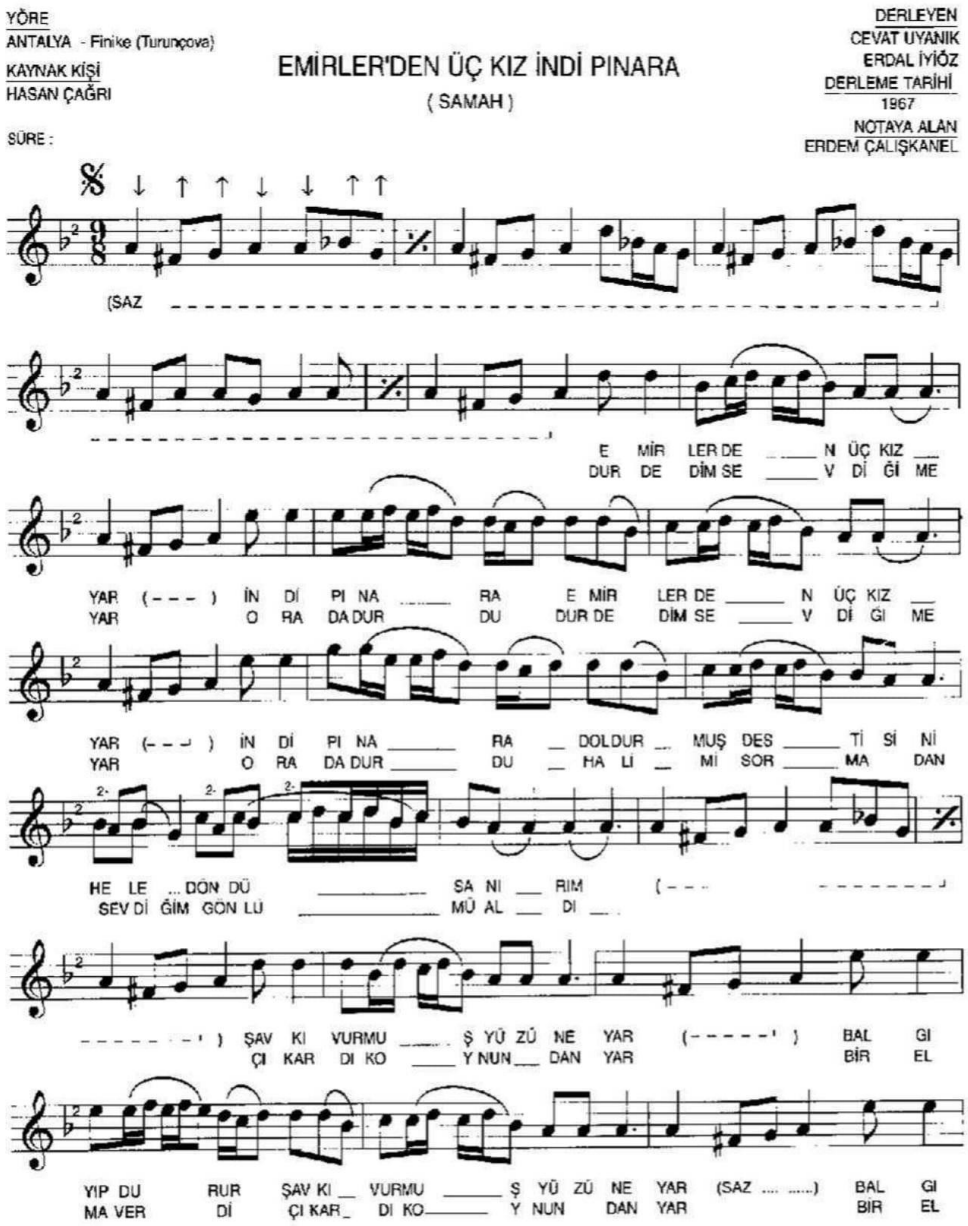
Dünyanın Ortasında Kurulu Direk

LEVHA 132
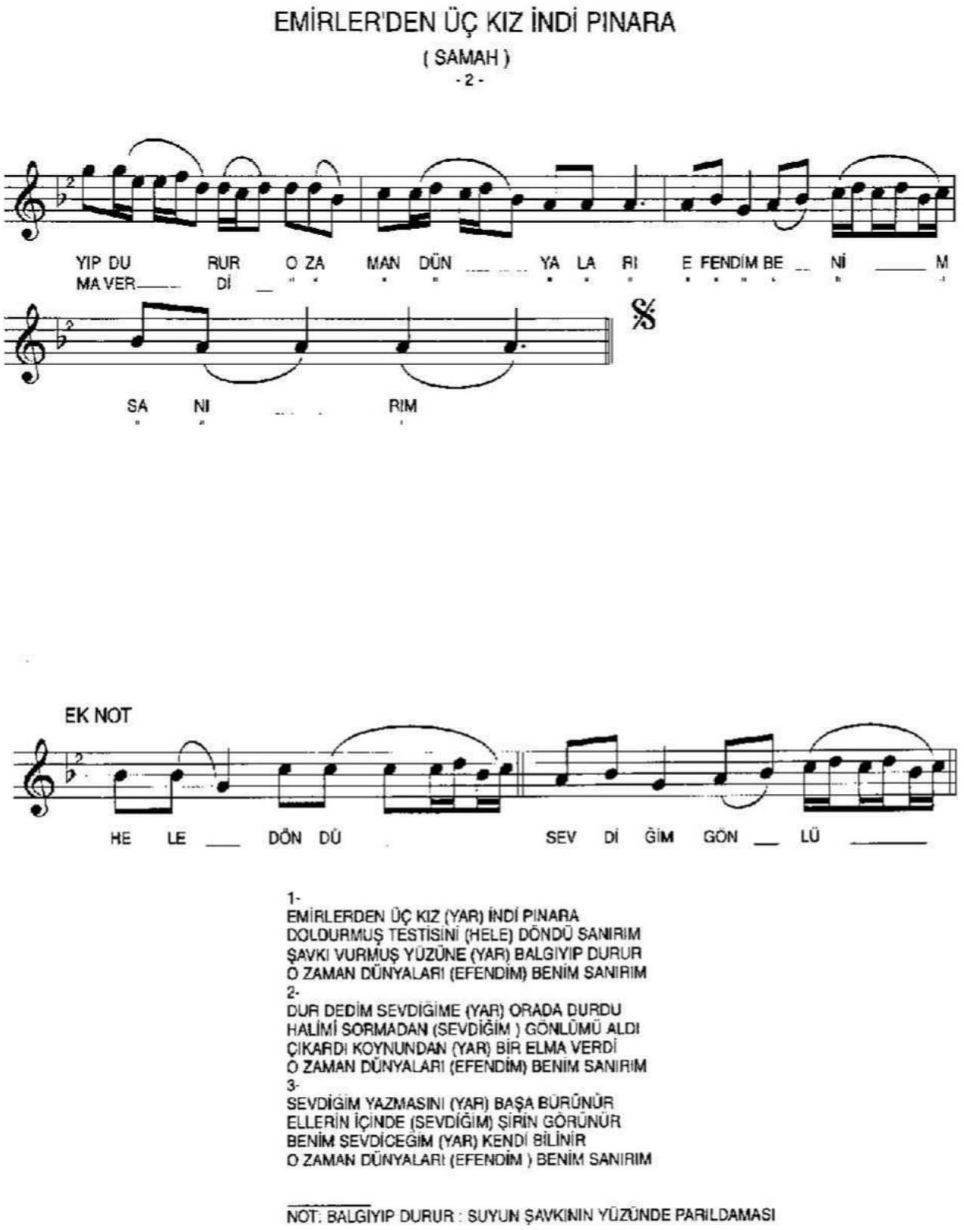


Elinin Kınasıyla

LEVHA 133
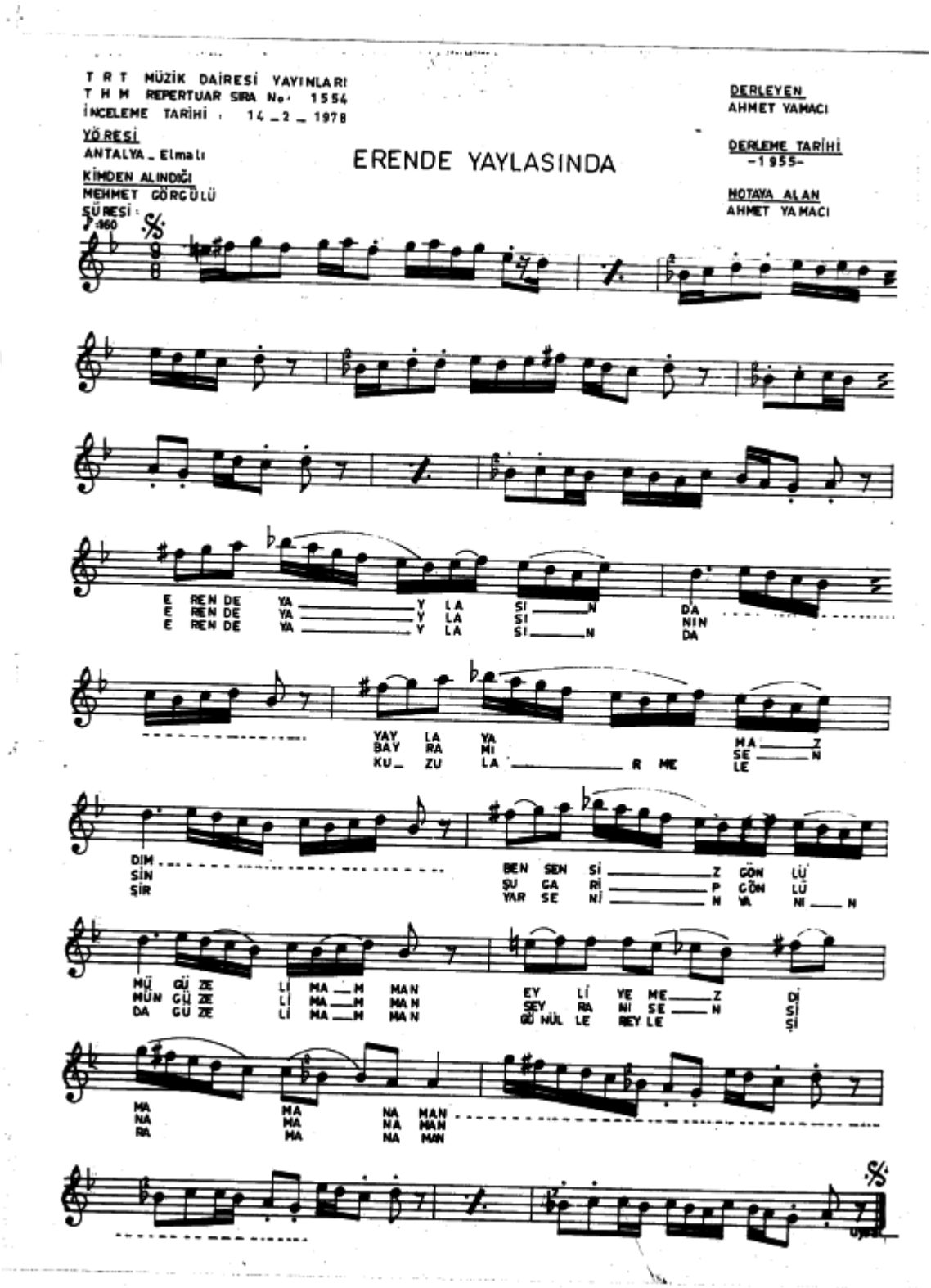


Emirler’den Üç Kız İndi Pınara

LEVHA 134
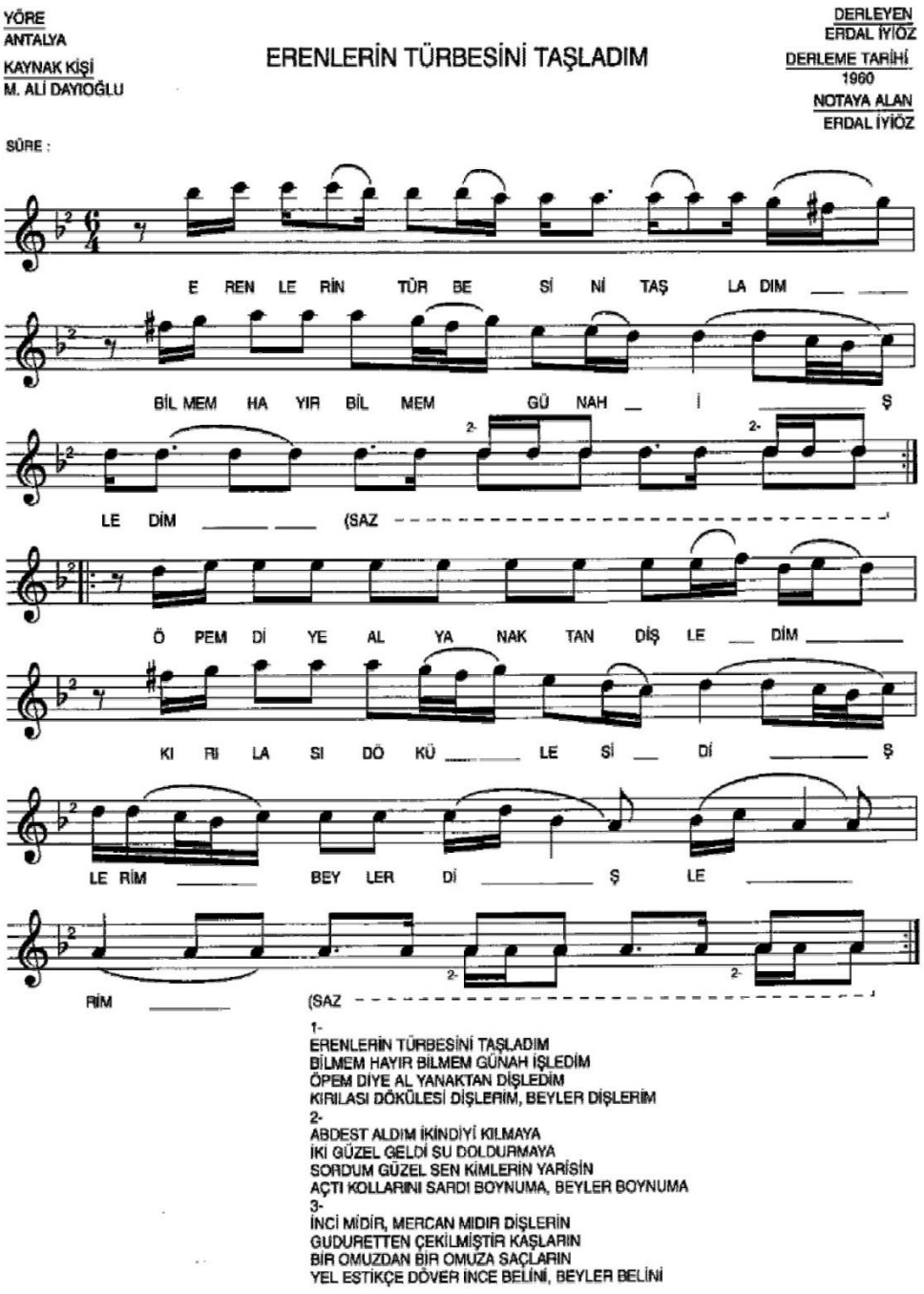


Emirler’den Üç Kız İndi Pınara

LEVHA 135
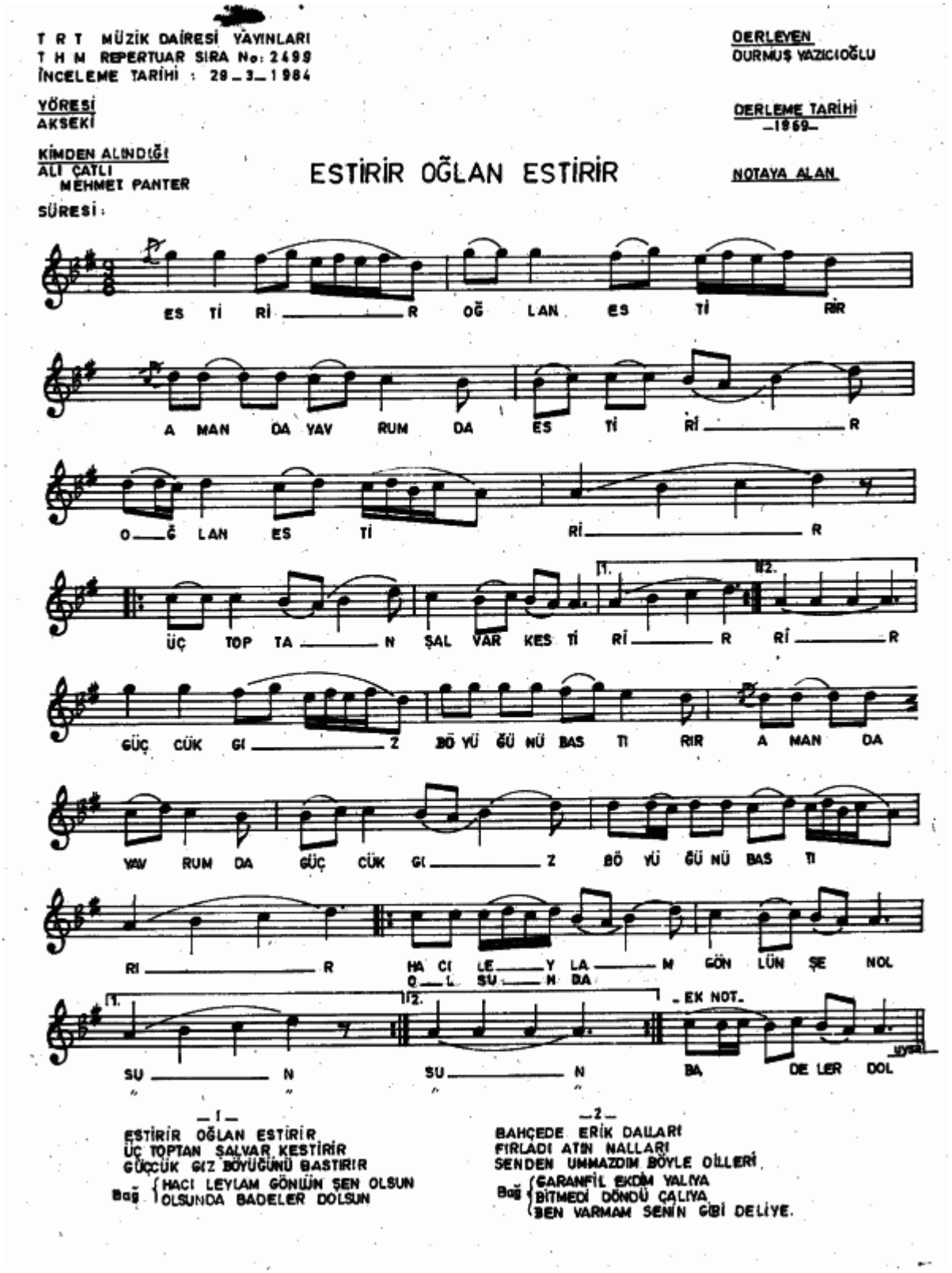


Erende Yaylasında

LEVHA 136
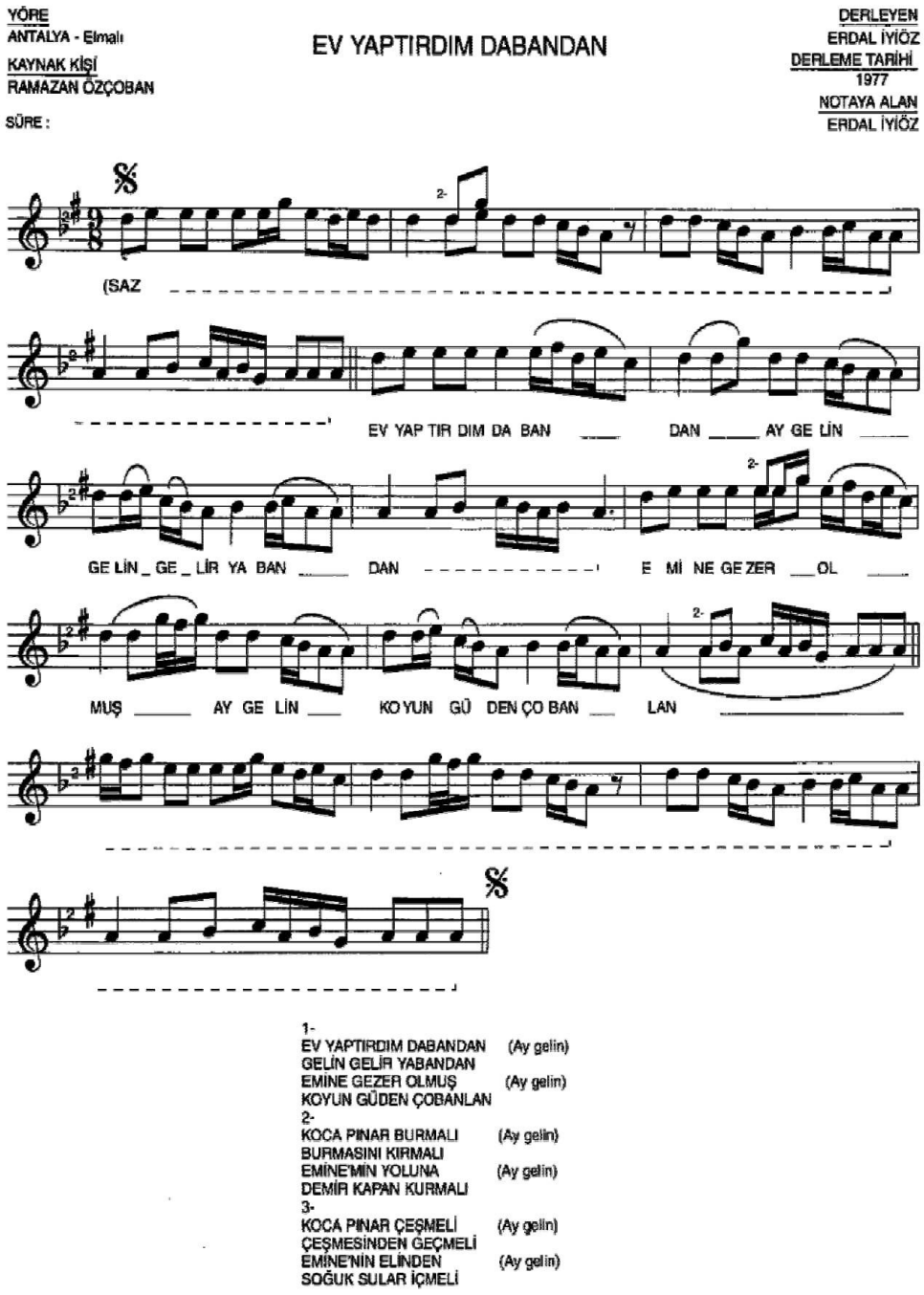


Erenlerin Türbesini Taşladım

LEVHA 137
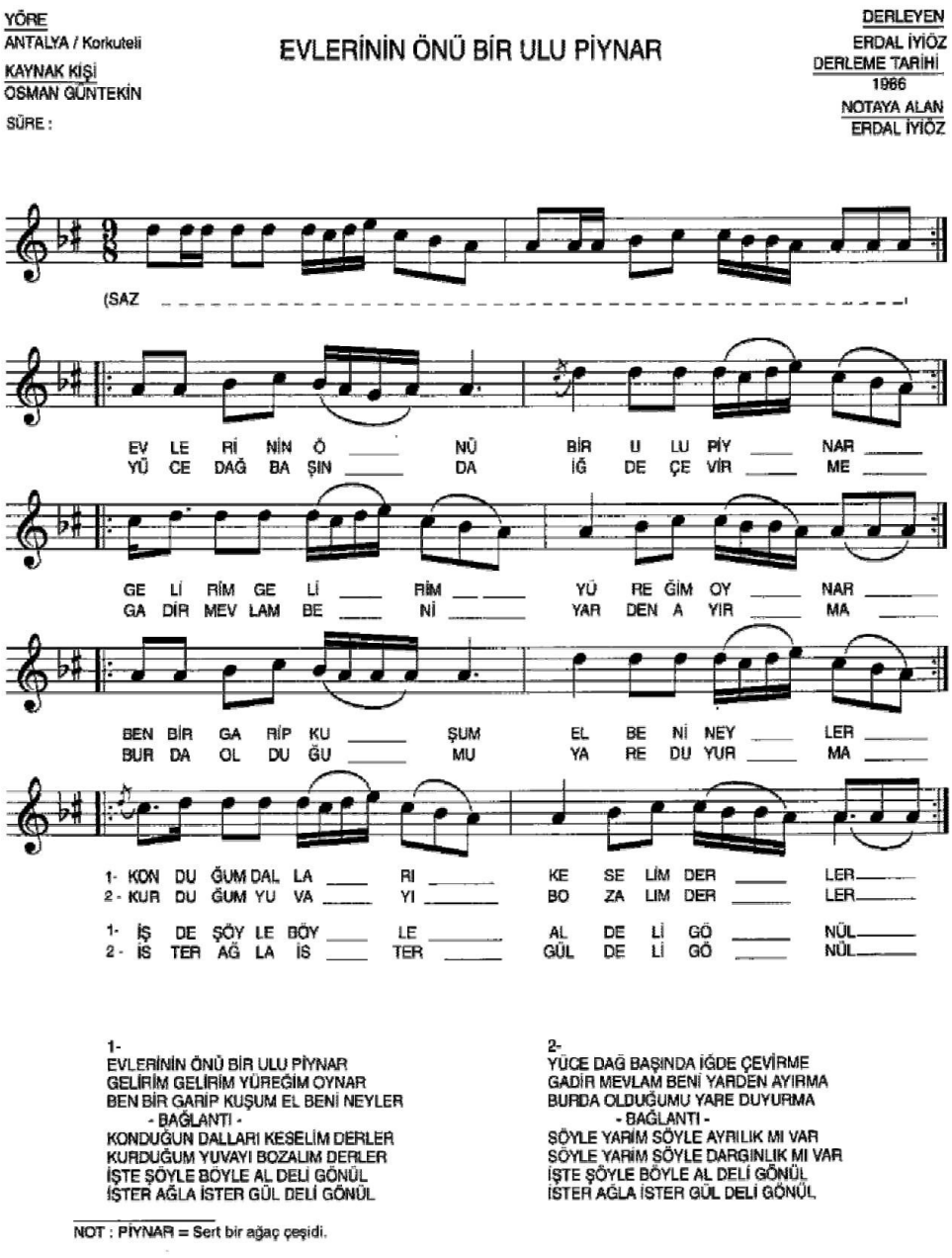


Estirir Oğlan Estirir

LEVHA 138
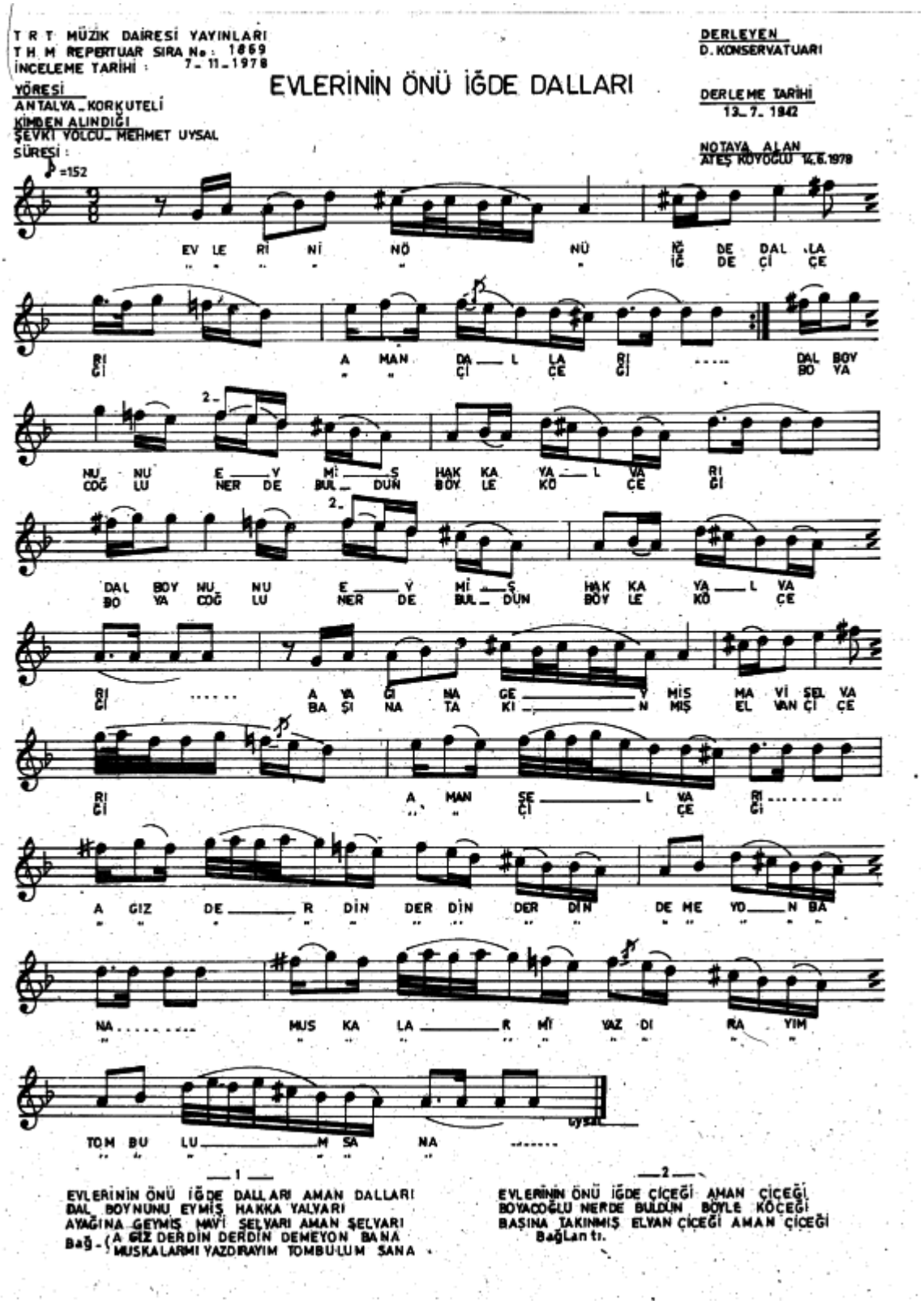


Ev Yaptırdım Dabandan

LEVHA 139



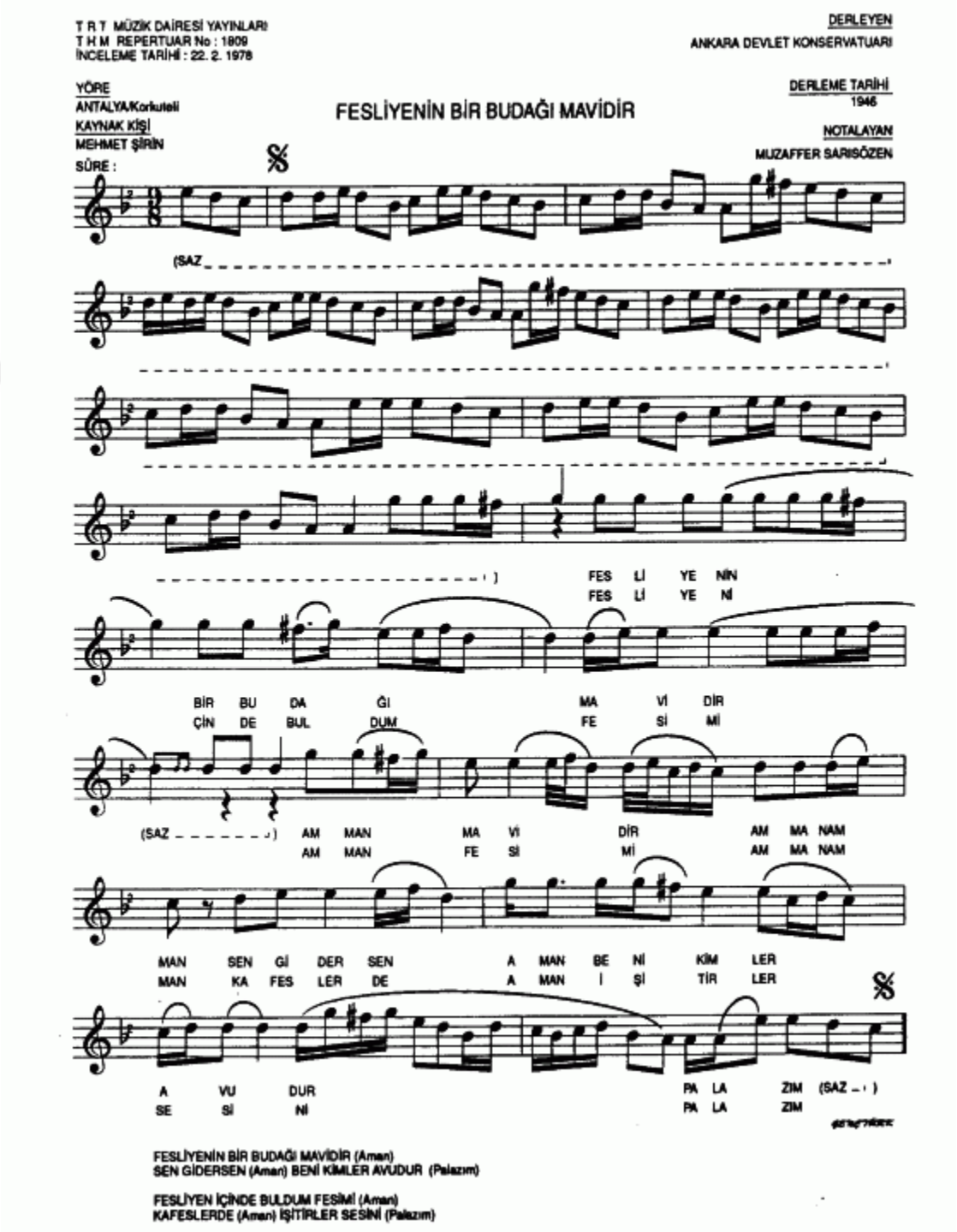
Evlerinin Önü Bir Ulu Pıynar

LEVHA 140
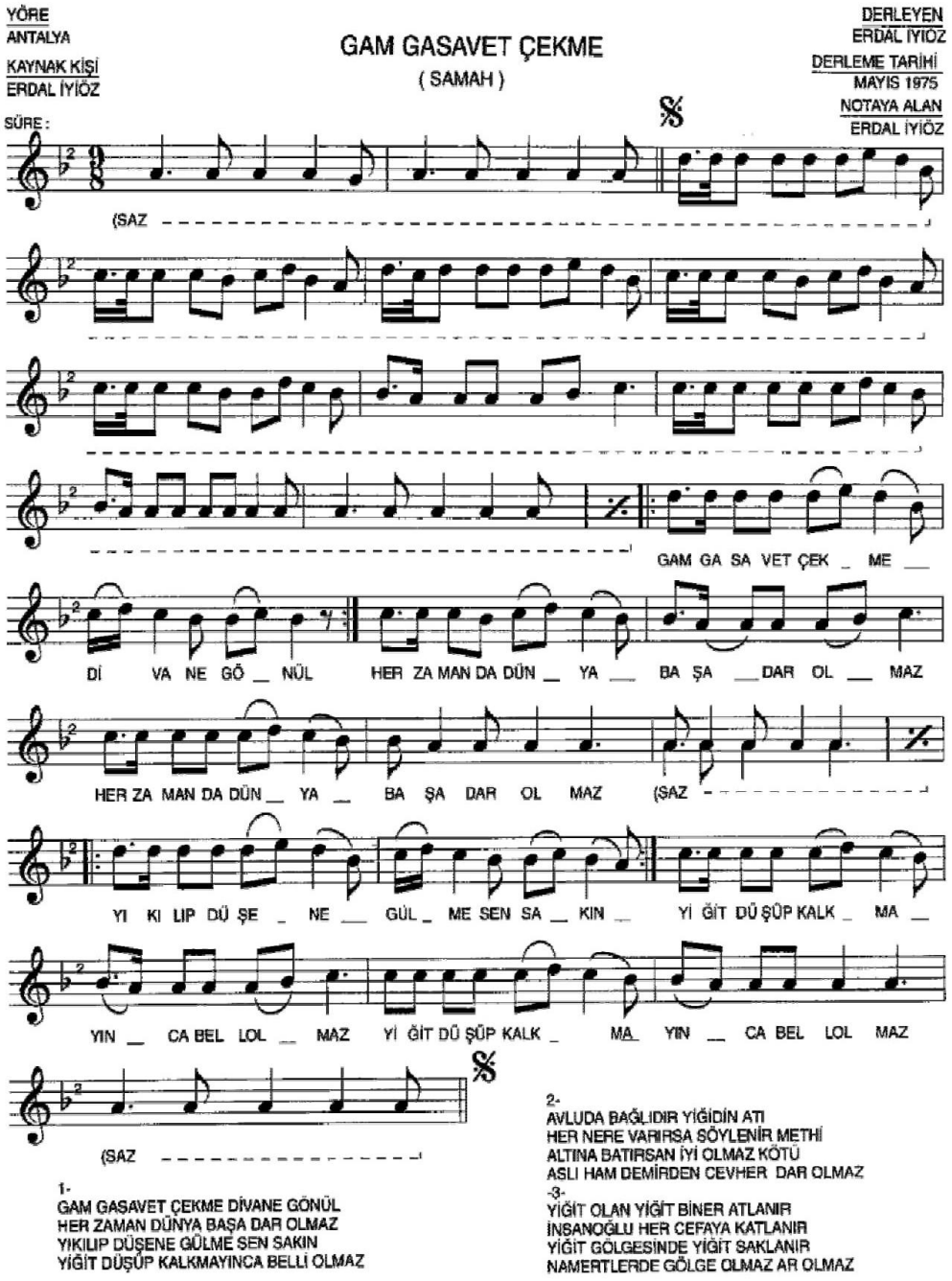


Evlerinin Önü İğde Dalları

LEVHA 141



Fesliyenin Bir Budağı Mavidir

LEVHA 142



Gam Gasavet Çekme

LEVHA 143
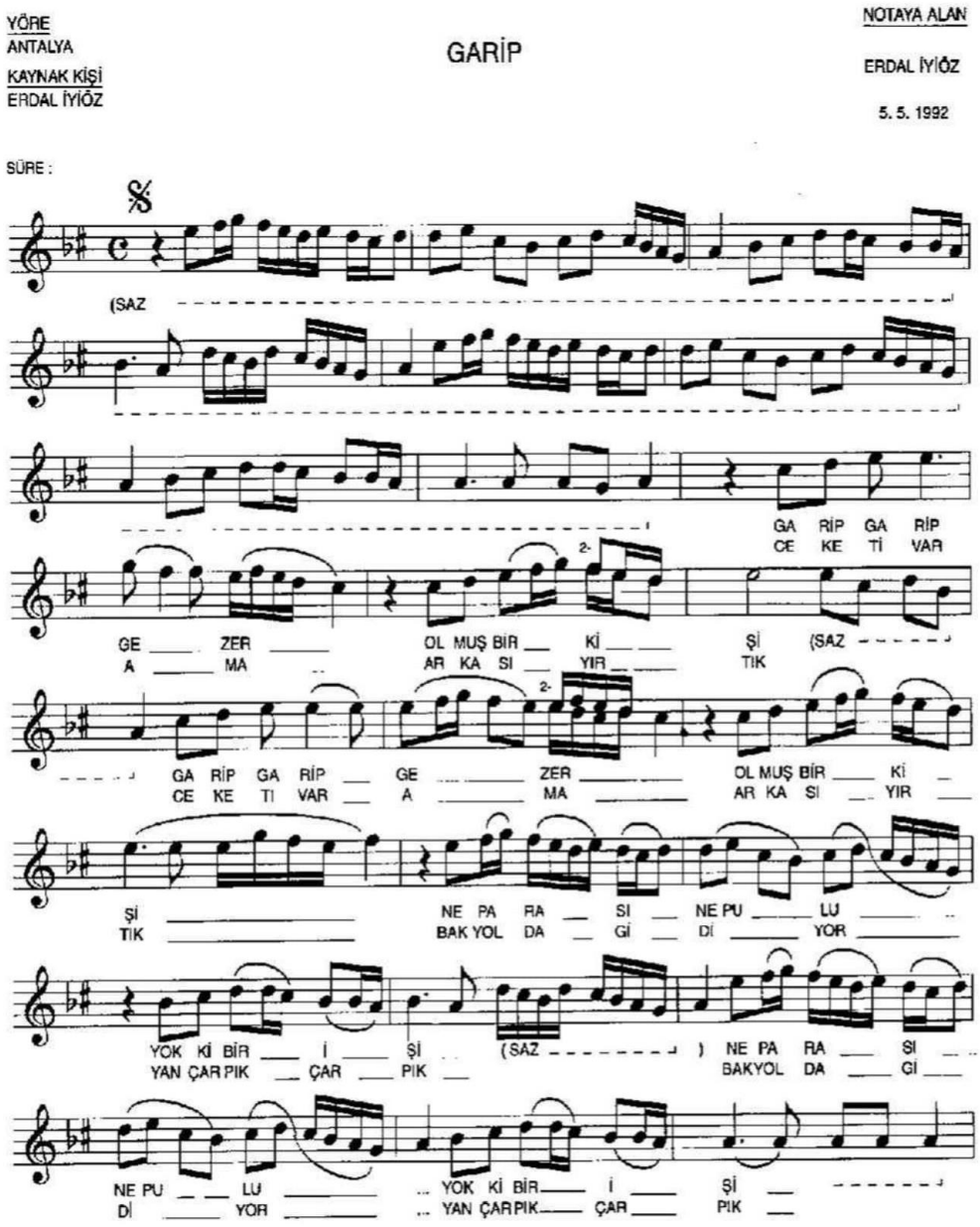


1-
GEL EL ELE TUTUŞALIM
BAYRAM GELDİ BARIŞALIM EY
ELİM BOYNUNDA SARIŞALIM
BİZ SENİNLE GARDAŞ GARDAŞ
-2-
KINAMASIN ELLER BİZİ
KISKANSINLAR SEVGİMİZİ EY
KIRMAYALIM KALBİMİZİ
BİZ SENİNLE GARDAŞ GARDAŞ

3-
BİR ANADAN DOĞMADIK MI ?
BİRBİRİMİZİ BULMADIK MI EY
BİR YASTIKTA YATMADIK MI ?
BİZ SENİNLE GARDAŞ GARDAŞ
-4-
BAYRAMIN SON GÜNÜ BUGÜN
BUGÜN BİZE OLSUN DÜĞÜN EY
GARDAŞIM VAR DİYE ÖĞÜN
SEN BENİMLE GARDAŞ GARDAŞ
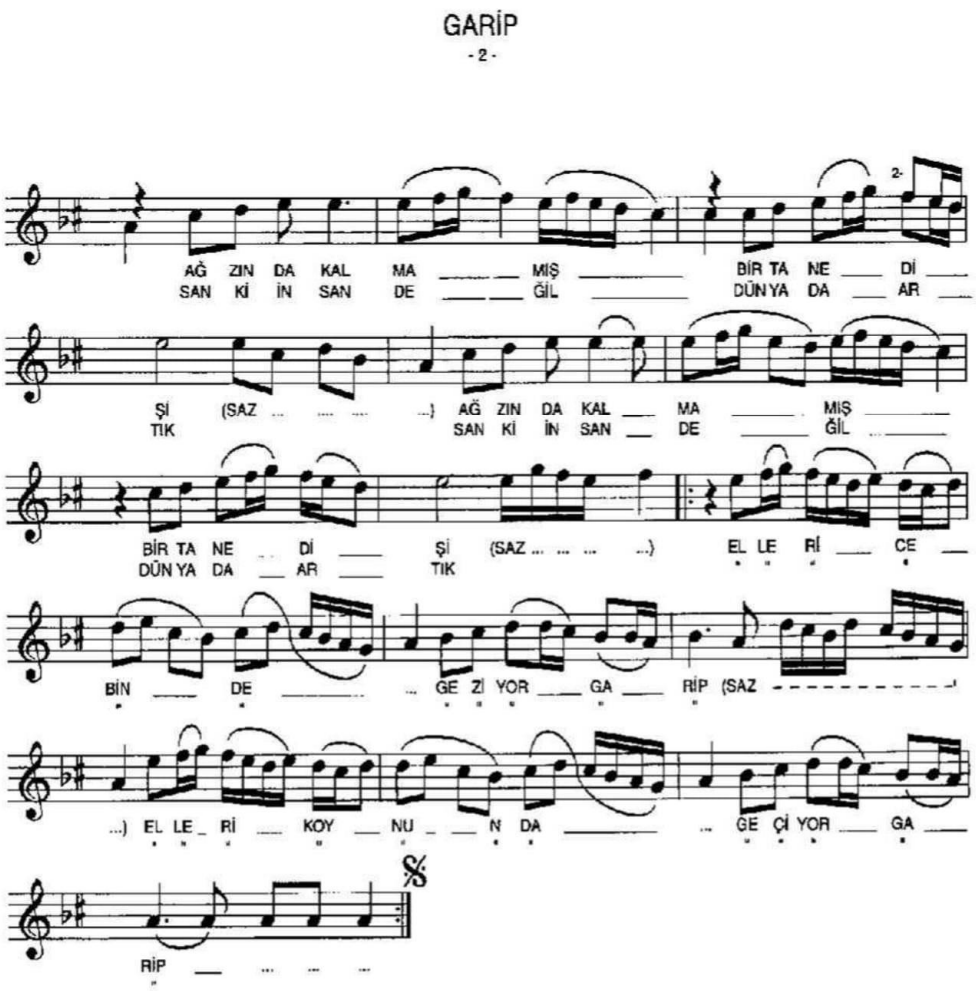
Gardaş Gardaş

LEVHA 144



Garip

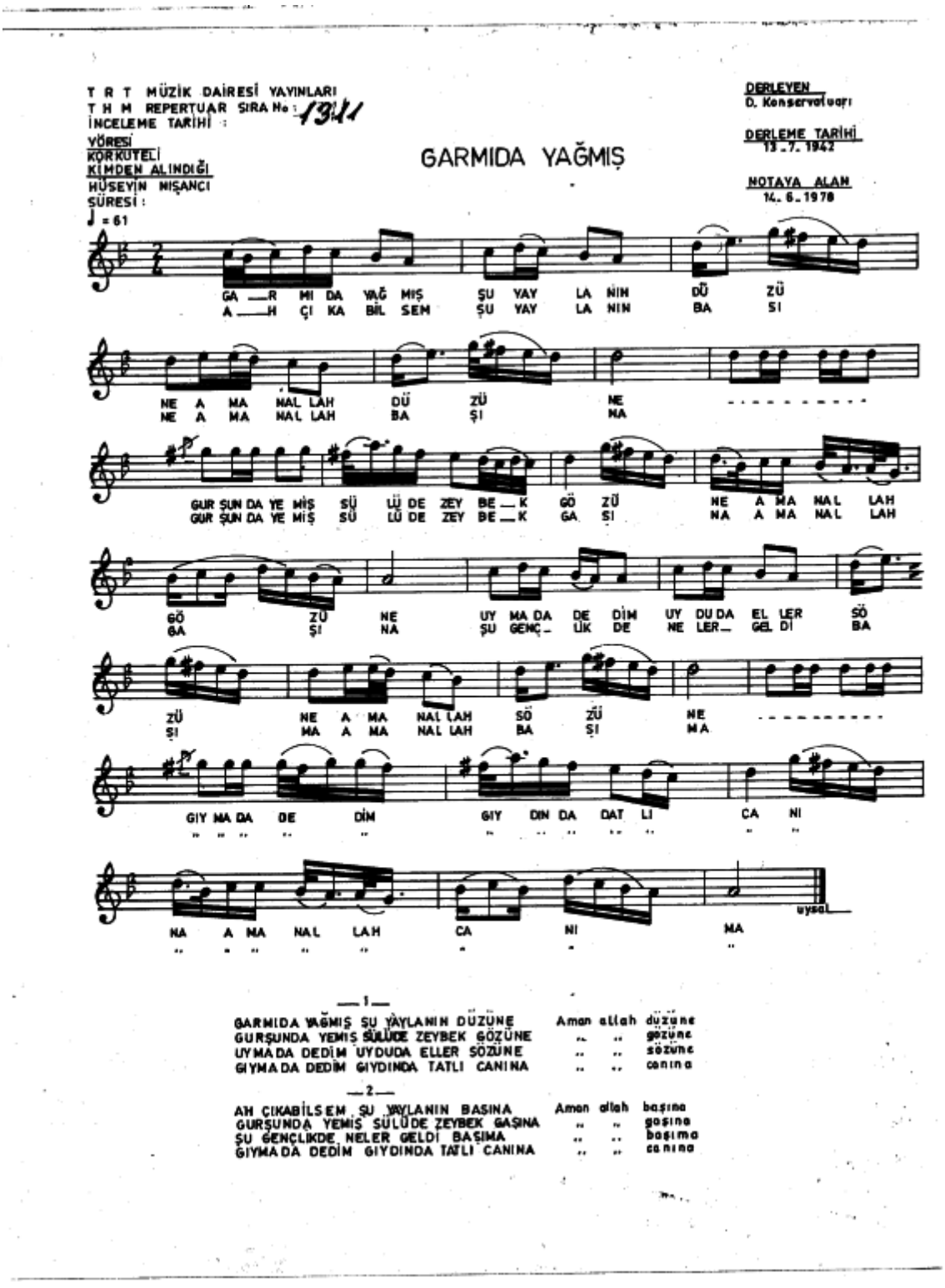
LEVHA 145



1-
GARİP GARİP GEZER OLMUŞ BİR KİŞİ
NE PARASI NE PULU, YOK Kİ BİR İŞİ
AĞZINDA KALMAMIŞ BİR TANE DİŞİ
- BAĞLANTI -
ELLERİ CEBİNDE GEZİYOR GARİP
ELLERİ KOYNUNDA GEÇİYOR GARİP
-2-
ÇEKETİ VAR AMA ARKASI YIRTIK
BAK YOLDA GİDİYOR YAN ÇARPIK ÇARPIK
SANKİ İNSAN DEĞİL DÜNYADA ARTIK
- BAĞLANTI -
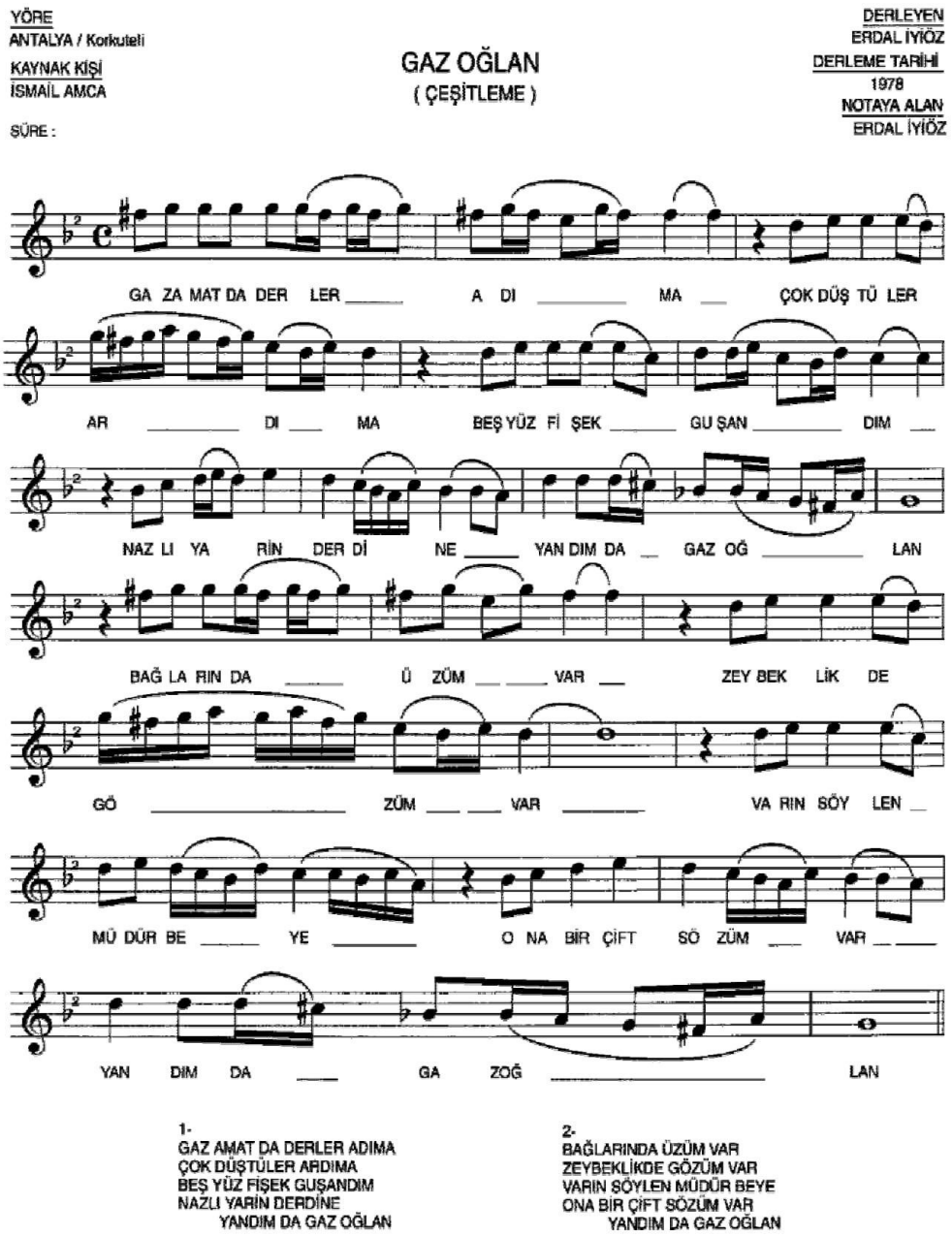
Garip

LEVHA 146
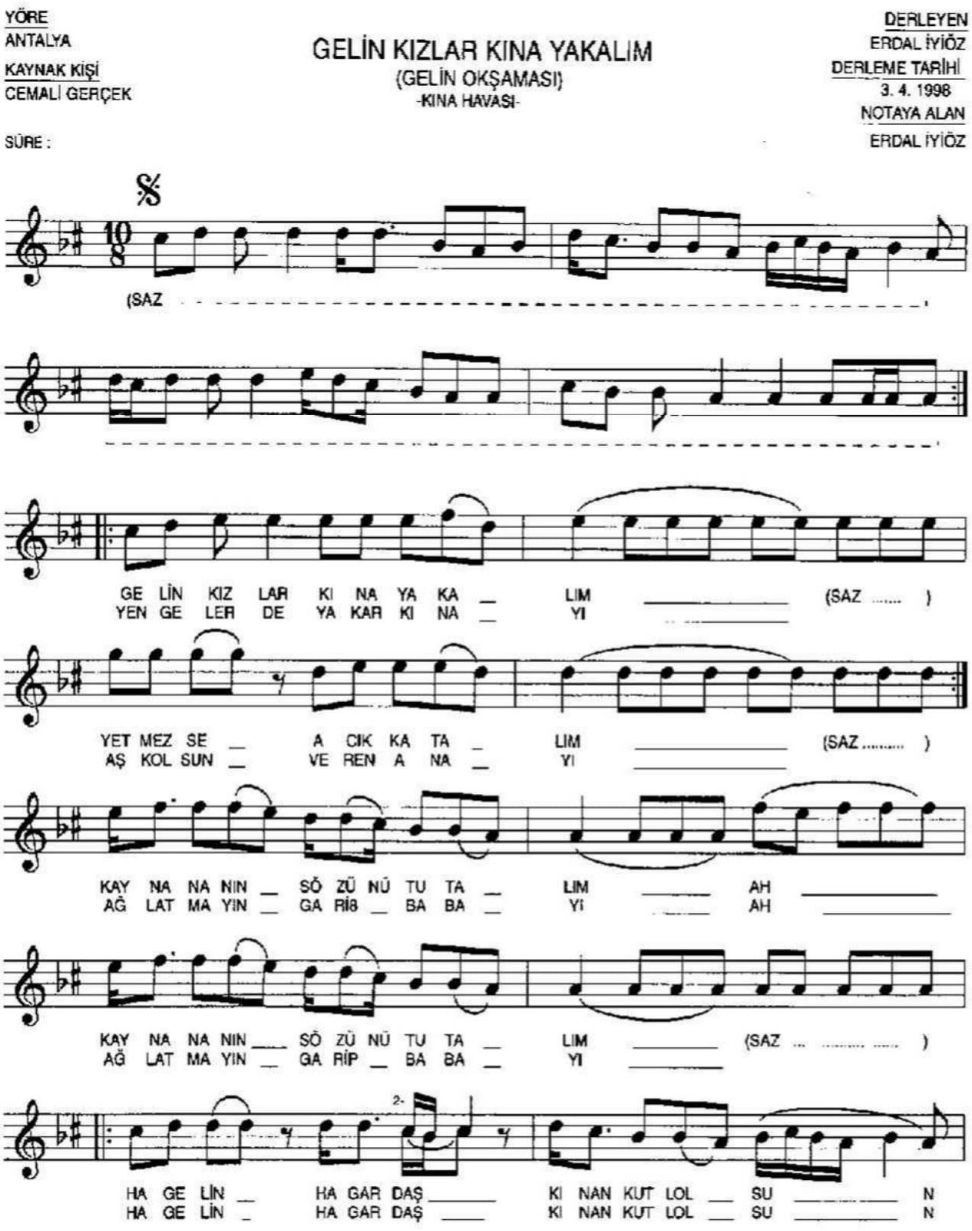


Garmıda Yağmış

LEVHA 147
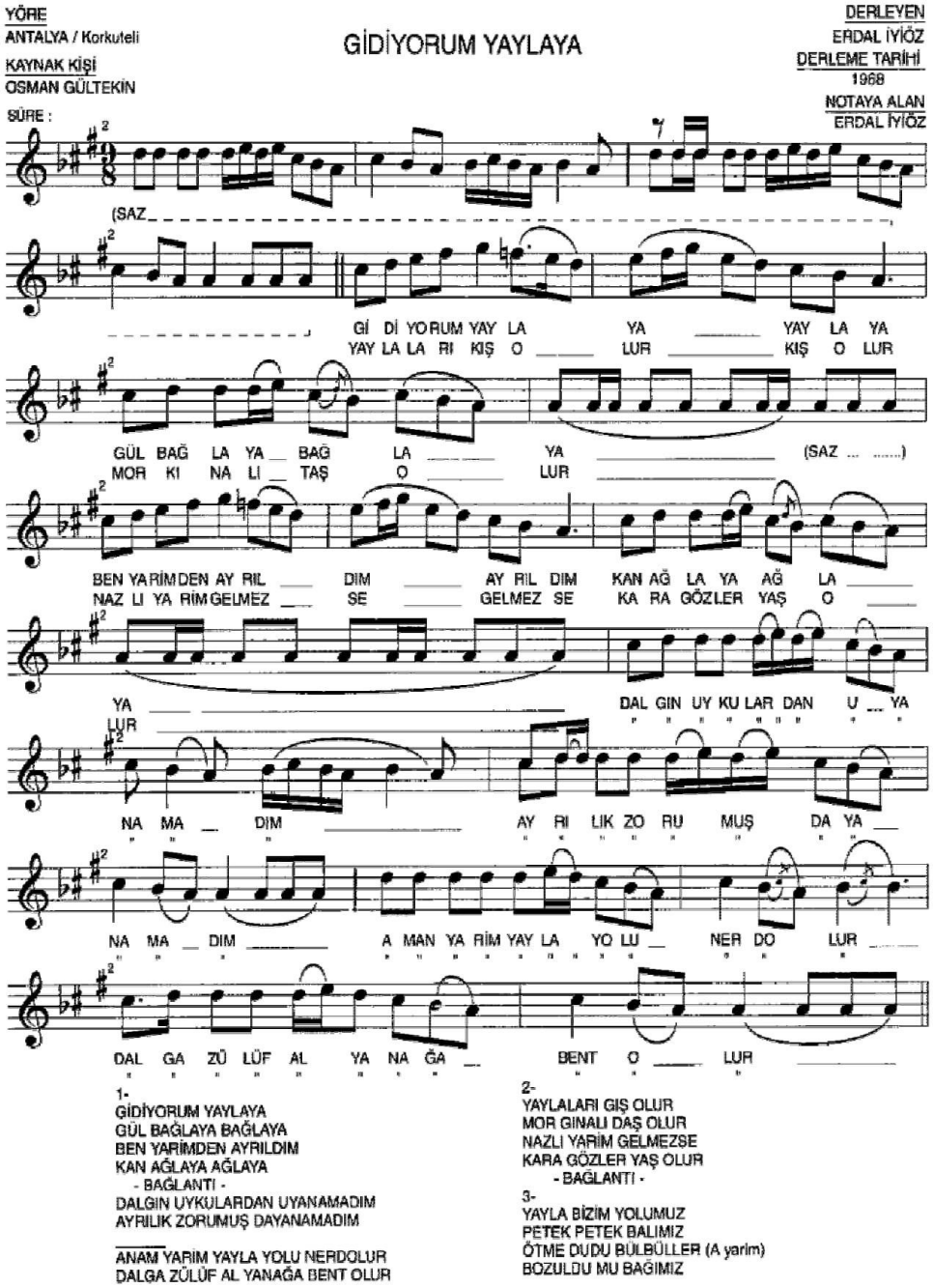


Gaz Oğlan

LEVHA 148
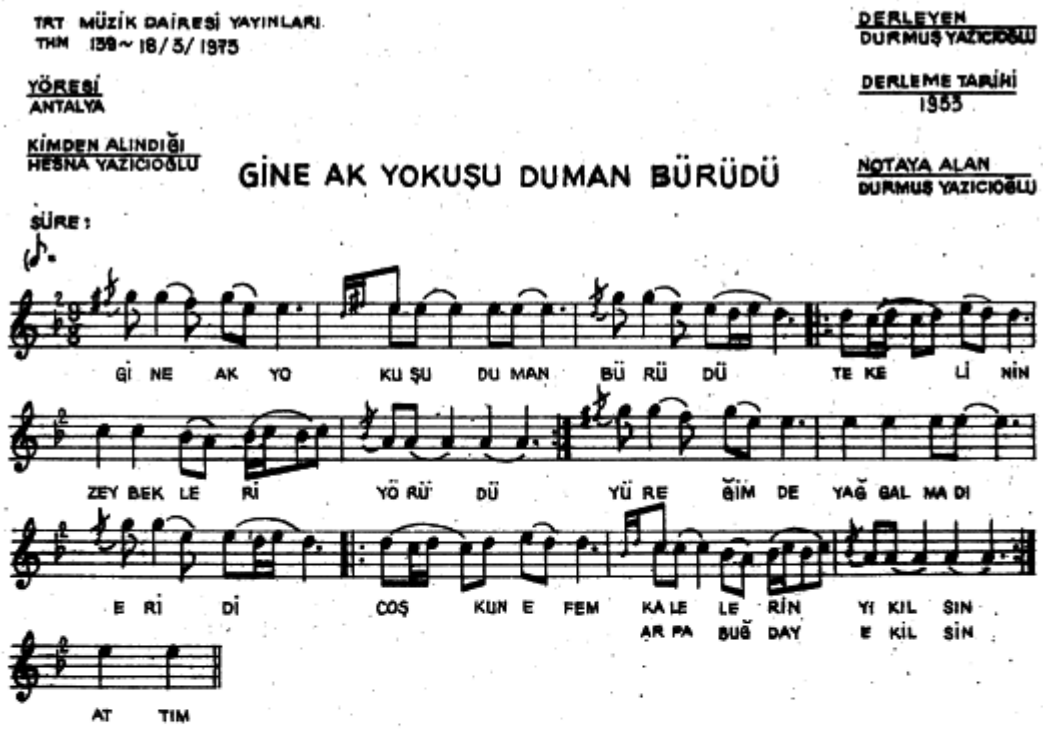


Gelin Kızlar Kına Yakalım

LEVHA 149



Gidiyorum Yaylaya

LEVHA 150
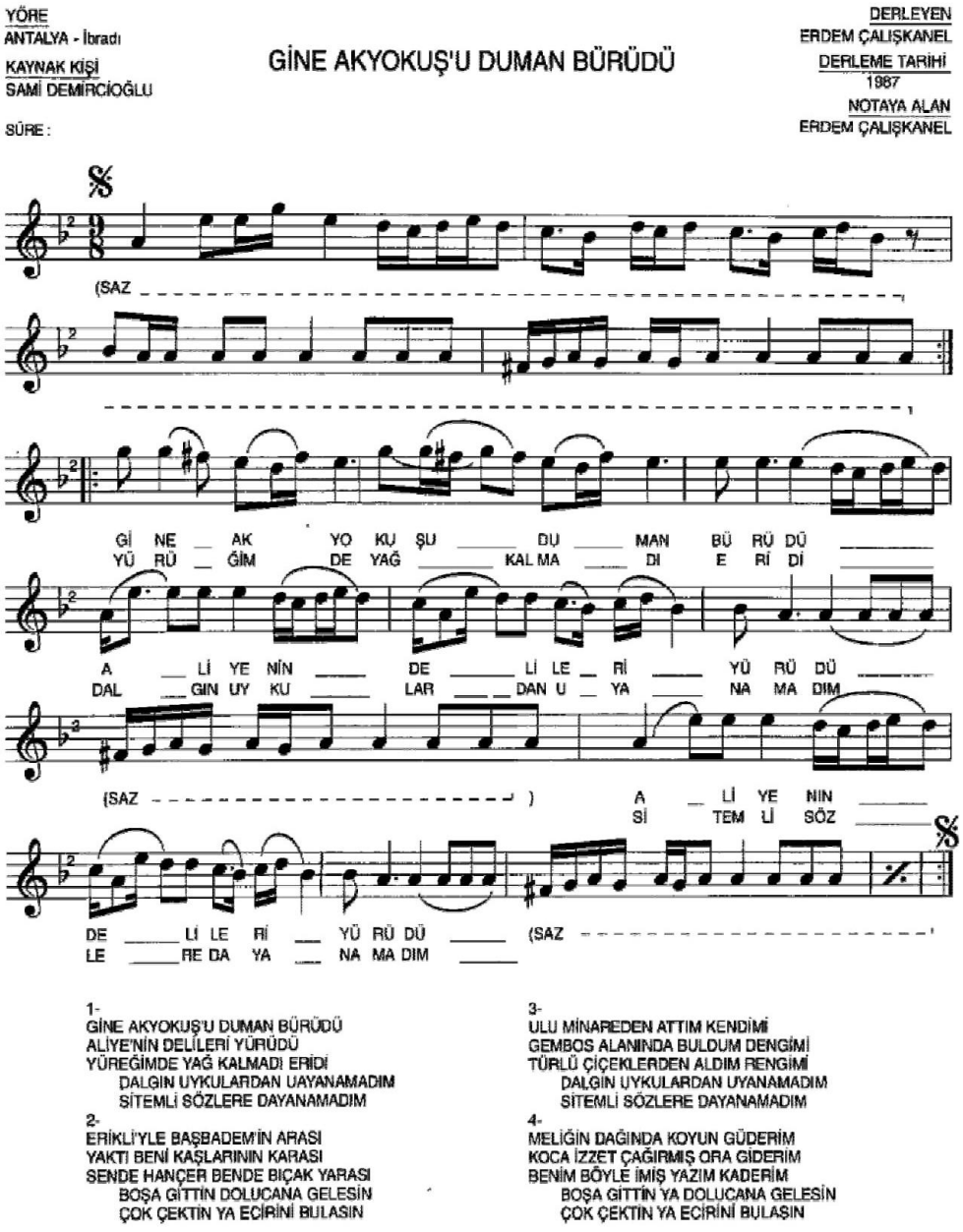


Yüksek minareden attım ben bir taş
Ne anam var ne babam var ne kardaş
Keskin bıçak oldu bana arkadaş

(Bağlantı) { Dalgın uykulardan uyanamadım
Sitemli sözlere dayanamadım

Belenin dağında koyun güderim
Koçizzet çağırmış ora giderim
Benim böyle imiş yazım kaderim
(Bağlantı)
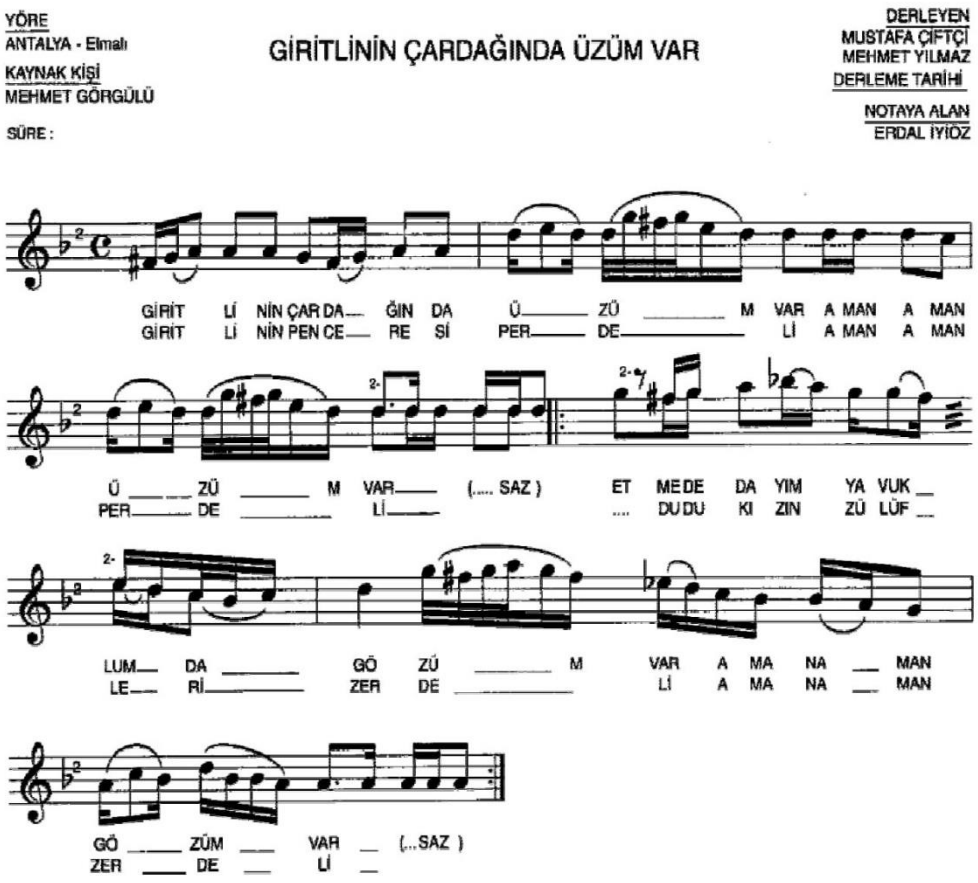
Gine Ak Yokuşu Duman Bürüdü -1

LEVHA 151
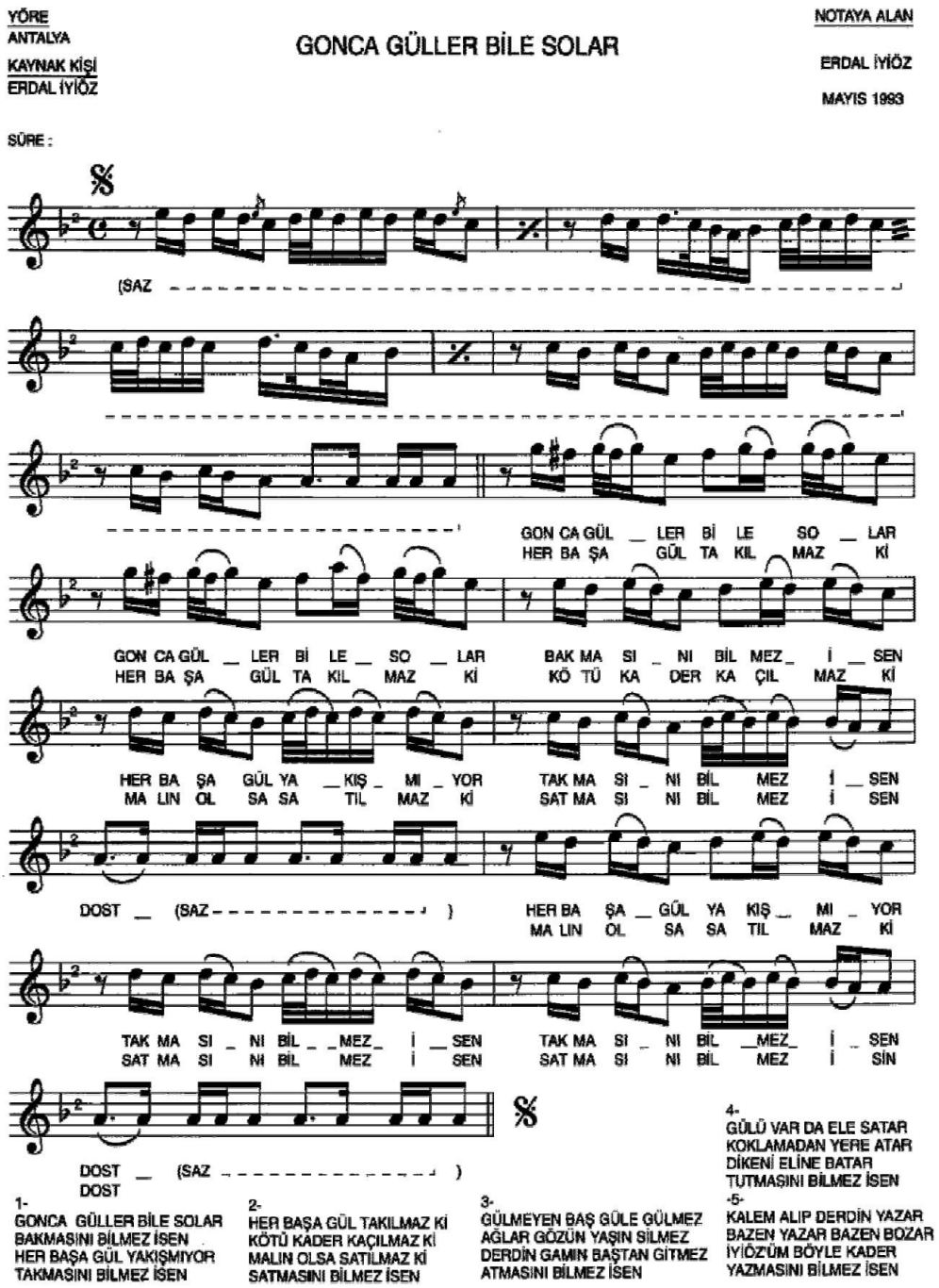


Gine Ak Yokuşu Duman Bürüdü -2

LEVHA 152
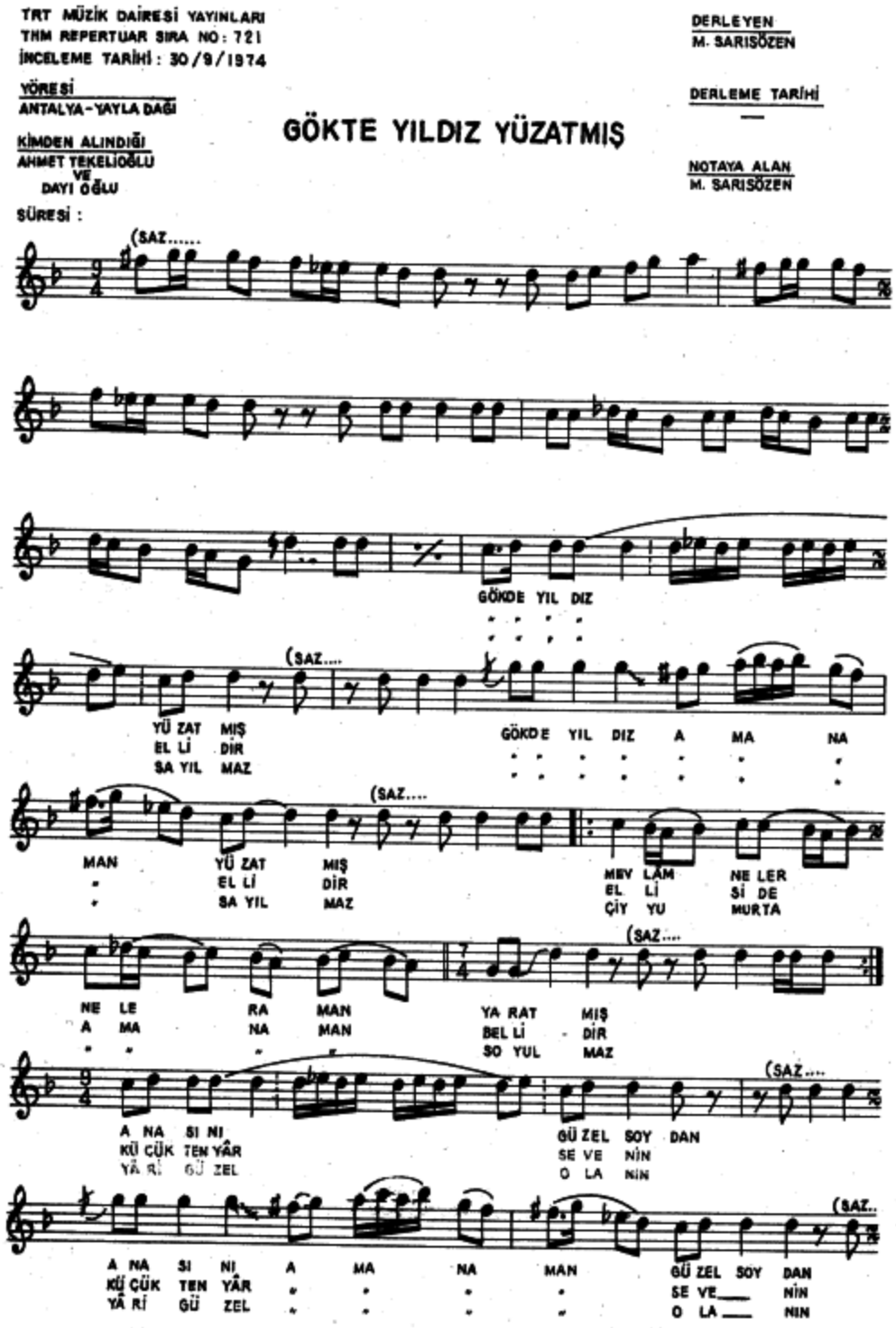


Giritlinin Çardağında Üzüm Var

LEVHA 153
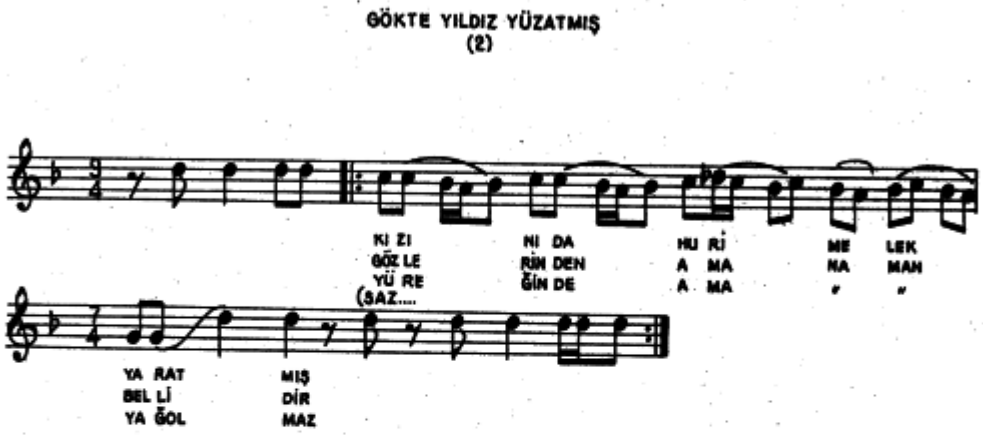


Gonca Güller Bile Solar

LEVHA 154



Gökte Yıldız Yüzatmış

LEVHA 155



(1)

GÖKDE YILDIZ YÜZATMIŞ, (Gökde yıldız aman aman yüzatmış)
MEVLÂM NELER NELER (Aman) YARATMIŞ
ANASINI GÜZEL SOYDAN, (Anasını aman aman güzel soydan)
KIZINI DA HURİ MELEK YARATMIŞ.

(2)
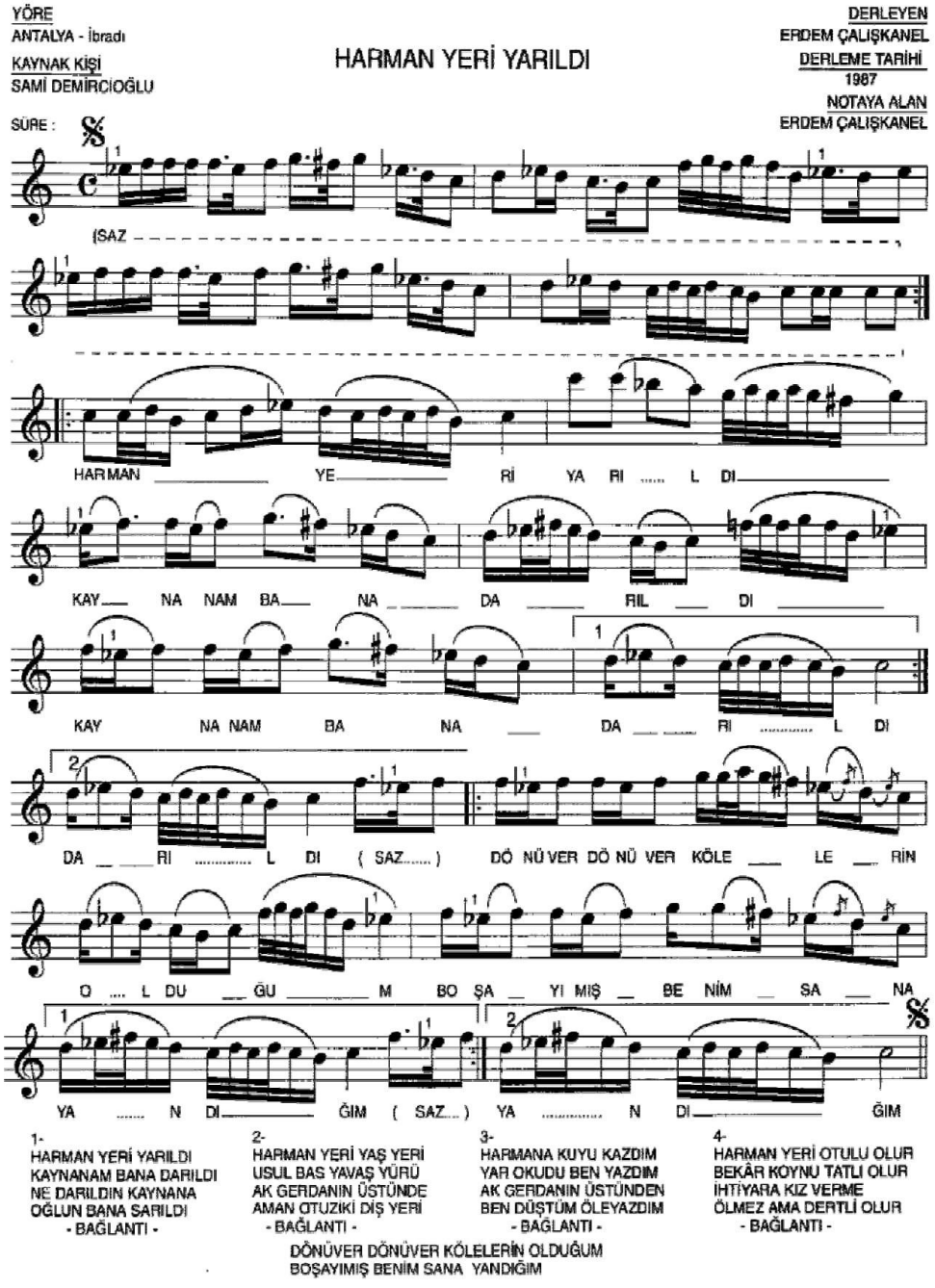
GÖKDE YILDIZ ELLİDİR (Gökde yıldız aman aman ellidir)
ELLİSİDE (Aman aman) BELLİDİR
KÜÇÜKDEN YÂR SEVENİN (Küçükden yâr aman aman sevenin)
GÖZLERİNDEN (Aman aman) BELLİDİR

(3)

GÖKDE YILDIZ SAYILMAZ (Gökde yıldız aman aman sayılmaz)
ÇİY YUMURTA (Aman aman) SOYULMAZ.
YÂRİ GÜZEL OLANIN (Yâri güzel aman aman olanın)
YÜREĞİNDE (Aman aman) YAĞ OLMAZ
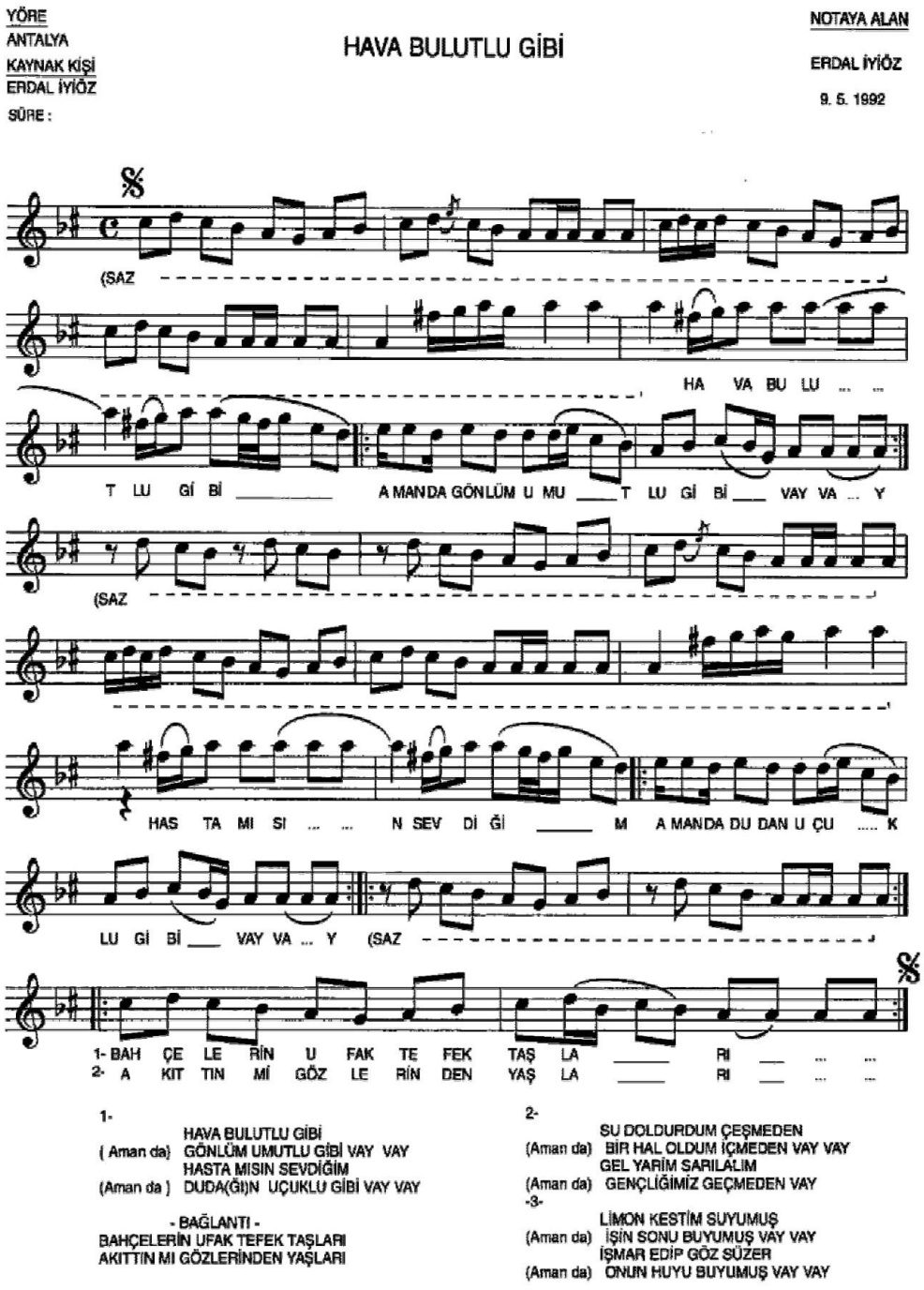
Gökte Yıldız Yüzatmış

LEVHA 156
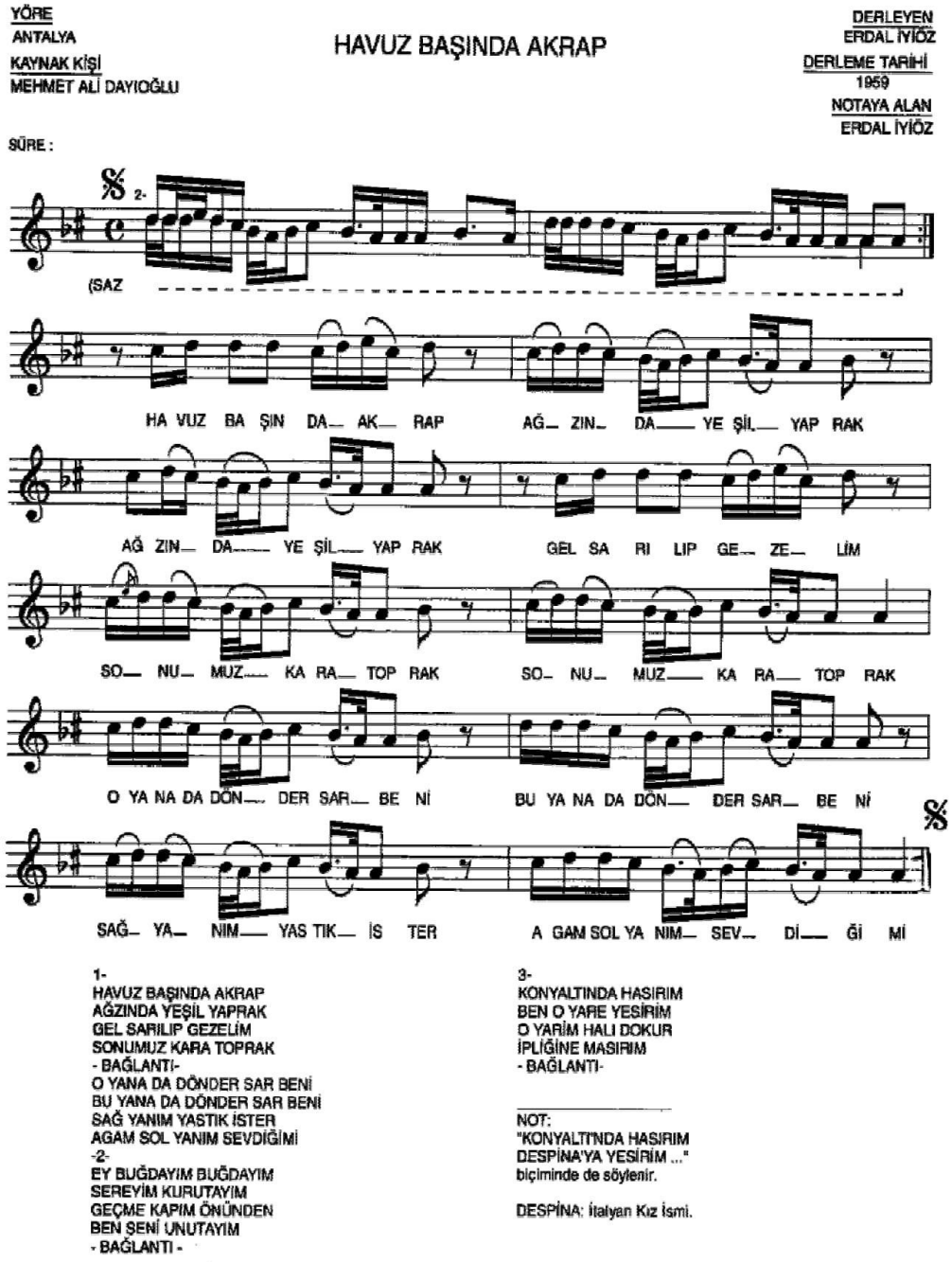


Harman Yeri Yarıldı

LEVHA 157



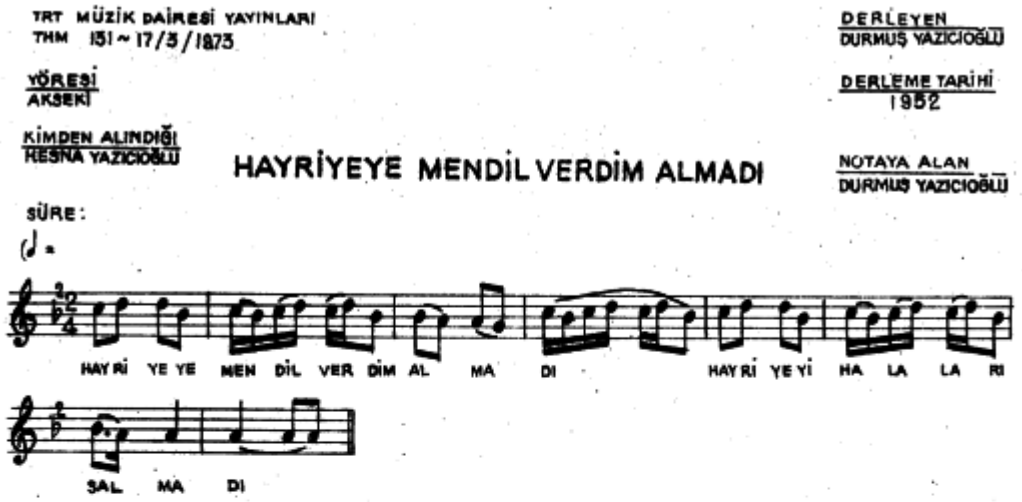
Hava Bulutlu Gibi

LEVHA 158



Havuz Başında Akrap

LEVHA 159
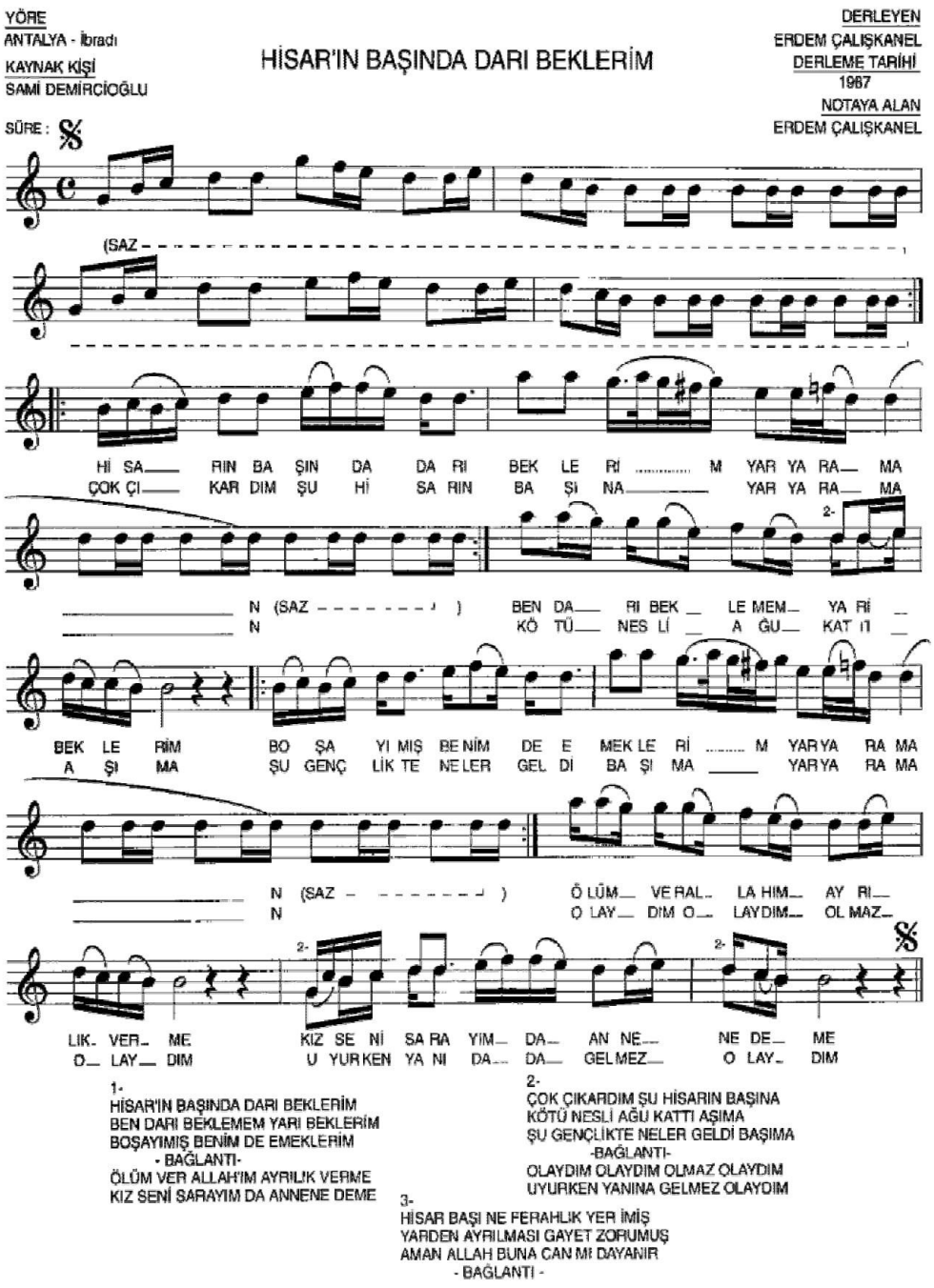


Hemen varıp anasına yalvardım
Anasıda dediğime kanmadı
Yörük kızı gittide gelmedi
Gocayada vardığı besbelli

Yörük gızı bulgur döver daşınan
Gözlerimi açamadım yaşınan
Hayriyeyi halaları vermezse
Onmamartık bu sevdalı başınan

Hayriye’ye Mendil Verdim Almadı

LEVHA 160



Hisar'ın Başında Darı Beklerim
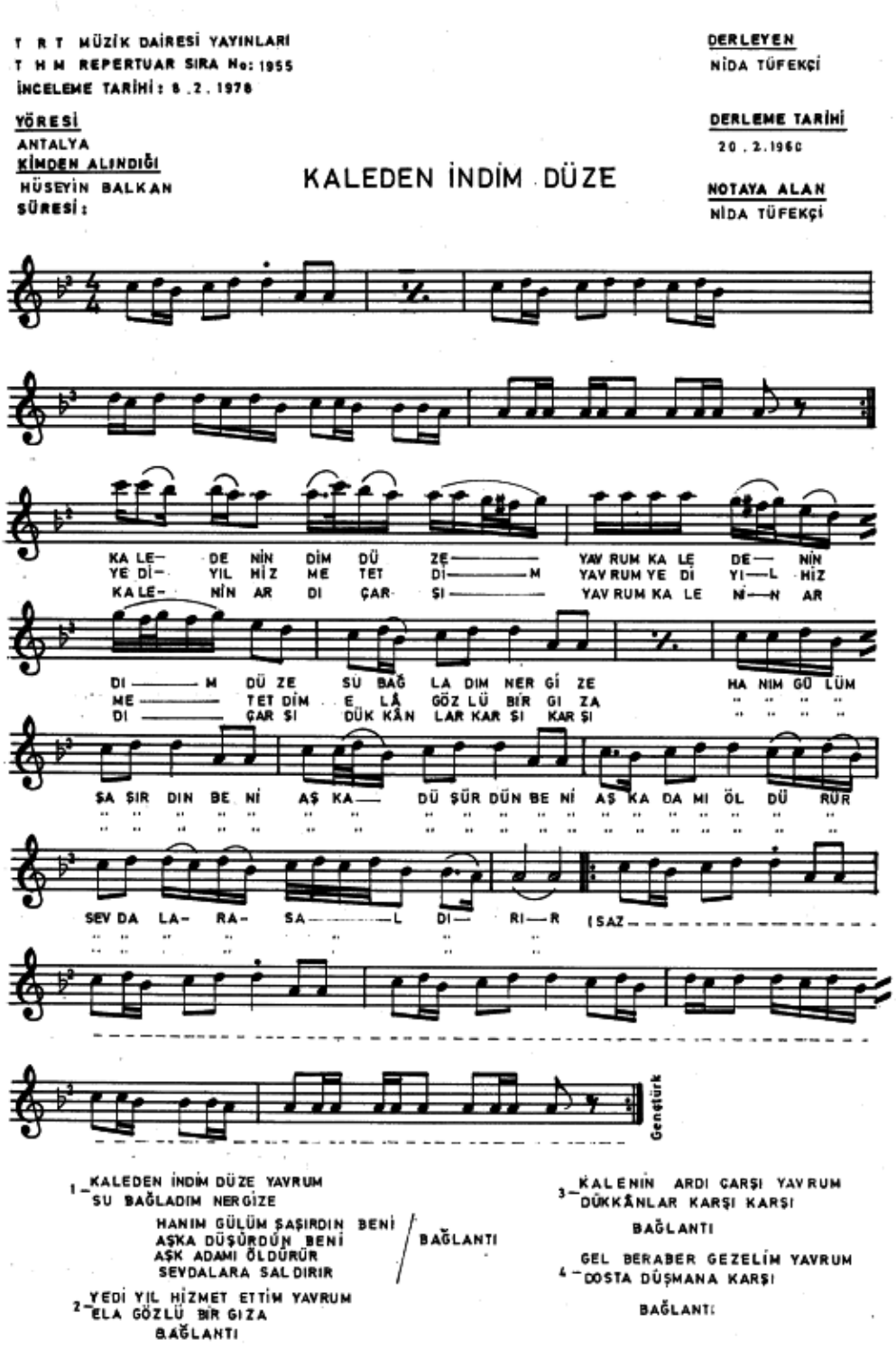
LEVHA 161

İndim Çeşme Türküsü

İndim çeşme akmıyor
Yar yar aman
Yar yüzüme bakmıyor.
Yar yar aman
Hep çiçekler açılmış,
Yarim gibi kokmuyor
Yarim gibi kokmuyor
Yar yar aman
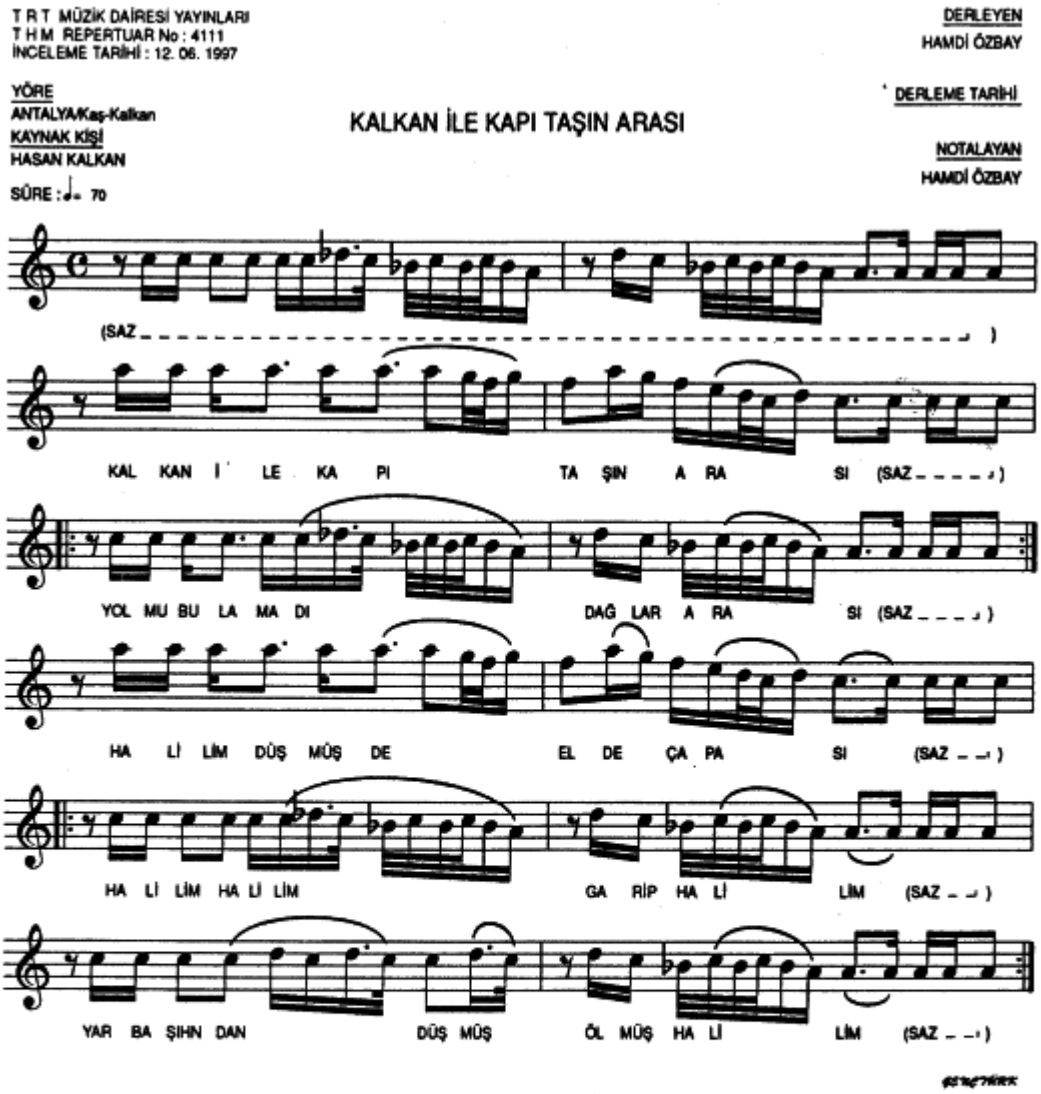
İndim Çeşme Türküsü

LEVHA 162



Kaleden İndim Düze

LEVHA 163



KALKAN İLE KAPI TAŞIN ARASI
YOL MU BULAMADI DAĞLAR ARASI
HALİL'İM DÜŞMÜŞ DE ELDE ÇAPASI

BAĞLANTI :
HALİL'İM HALİL'İM GARİP HALİL'İM
YAR BAŞINDAN DÜŞMÜŞ ÖLMÜŞ HALİL'İM

HALİL'İME KEMENT BAĞLAYAMADIM
HALİL'İM DÜŞMÜŞ DE TOPLAYAMADIM
HER YANLARI GANLI PAKLAYAMADIM
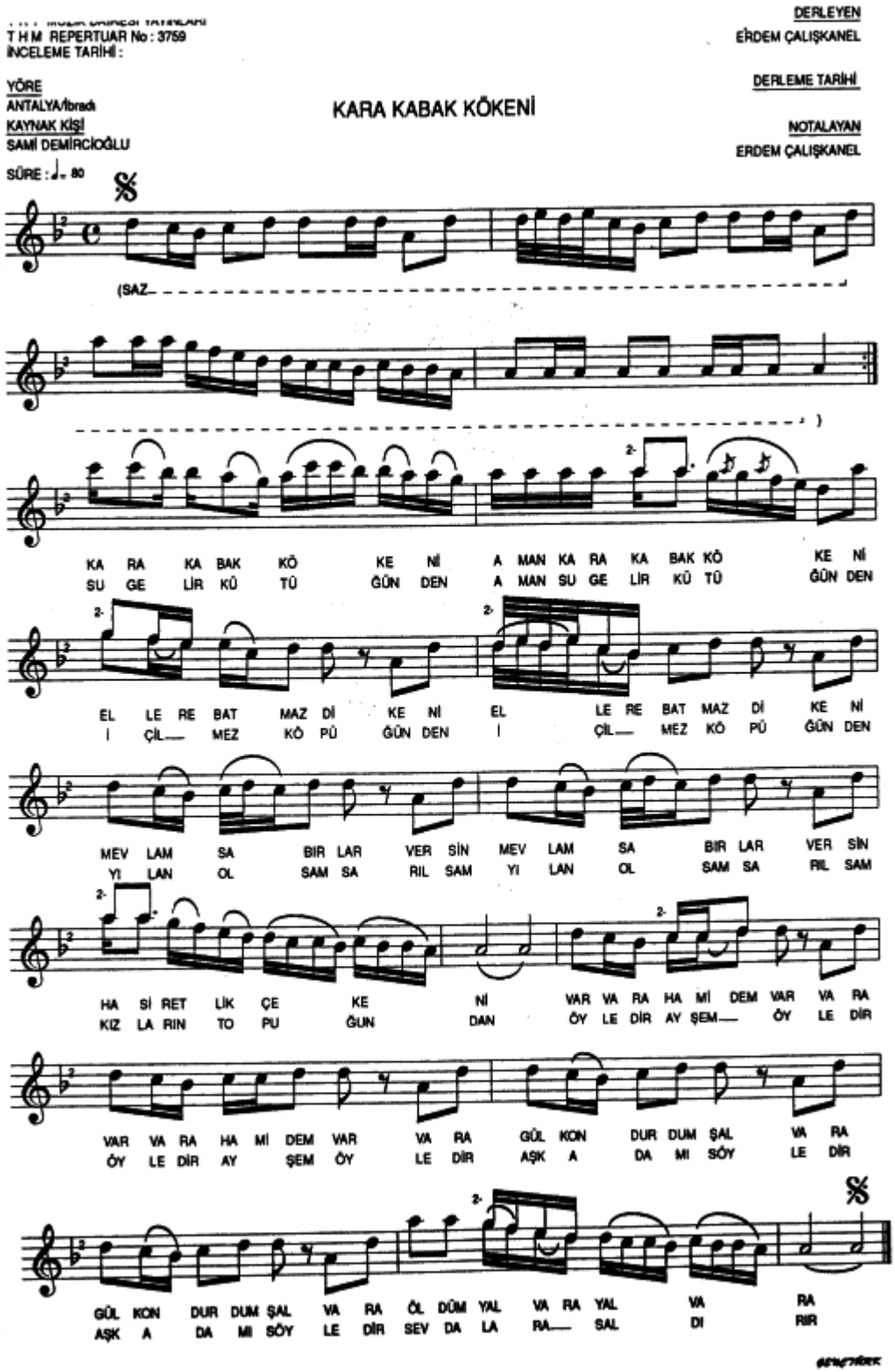
BAĞLANTI

ADI TAŞ ÜSTÜNE YAZILI GALDI
CURASI DUVARDA ASILI GALDI
HÖRÜSÜ ARDINDA YASILI GALDI

BAĞLANTI

Kalkan ile Kapı Taşın Arası

LEVHA 164
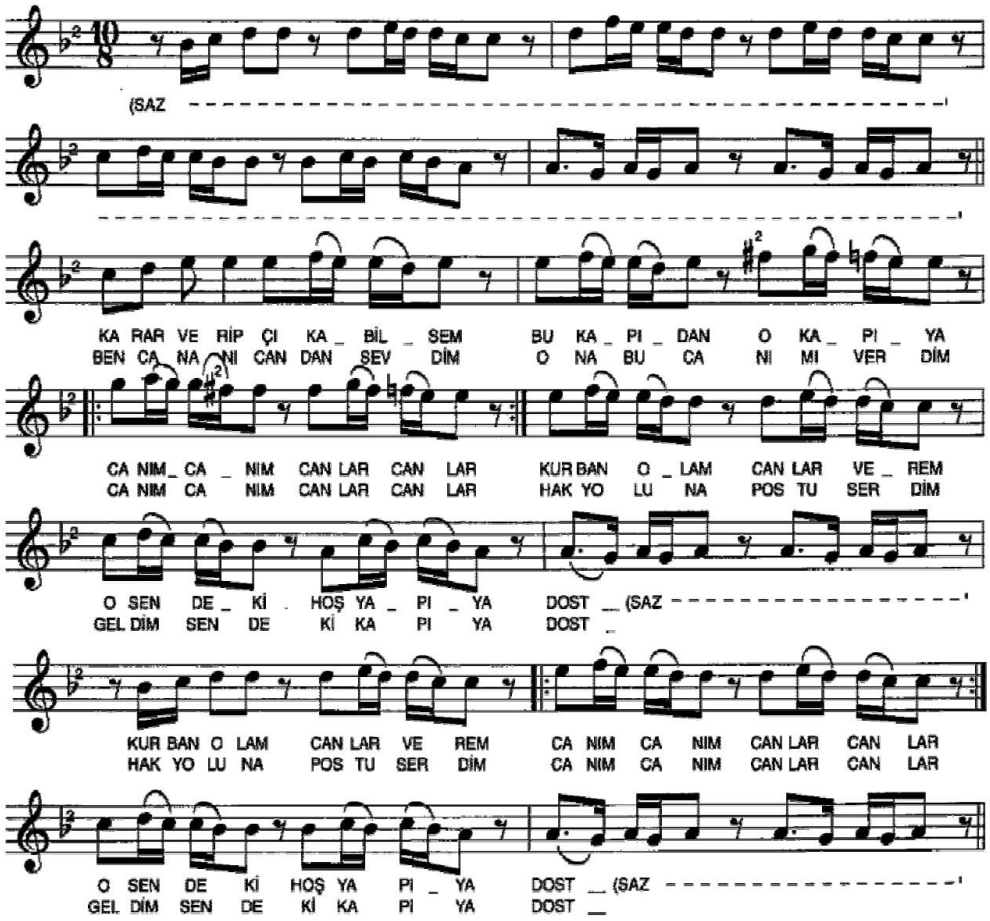


Kara Kabak Kökeni

LEVHA 165

YÖRE
ANTALYA
KAYNAK KİŞİ
ERDAL İYİÖZ
SÜRE :

KARAR VERİP ÇIKABİLSEM

NOTAYA ALAN
ERDAL İYİÖZ
MAYIS 1993
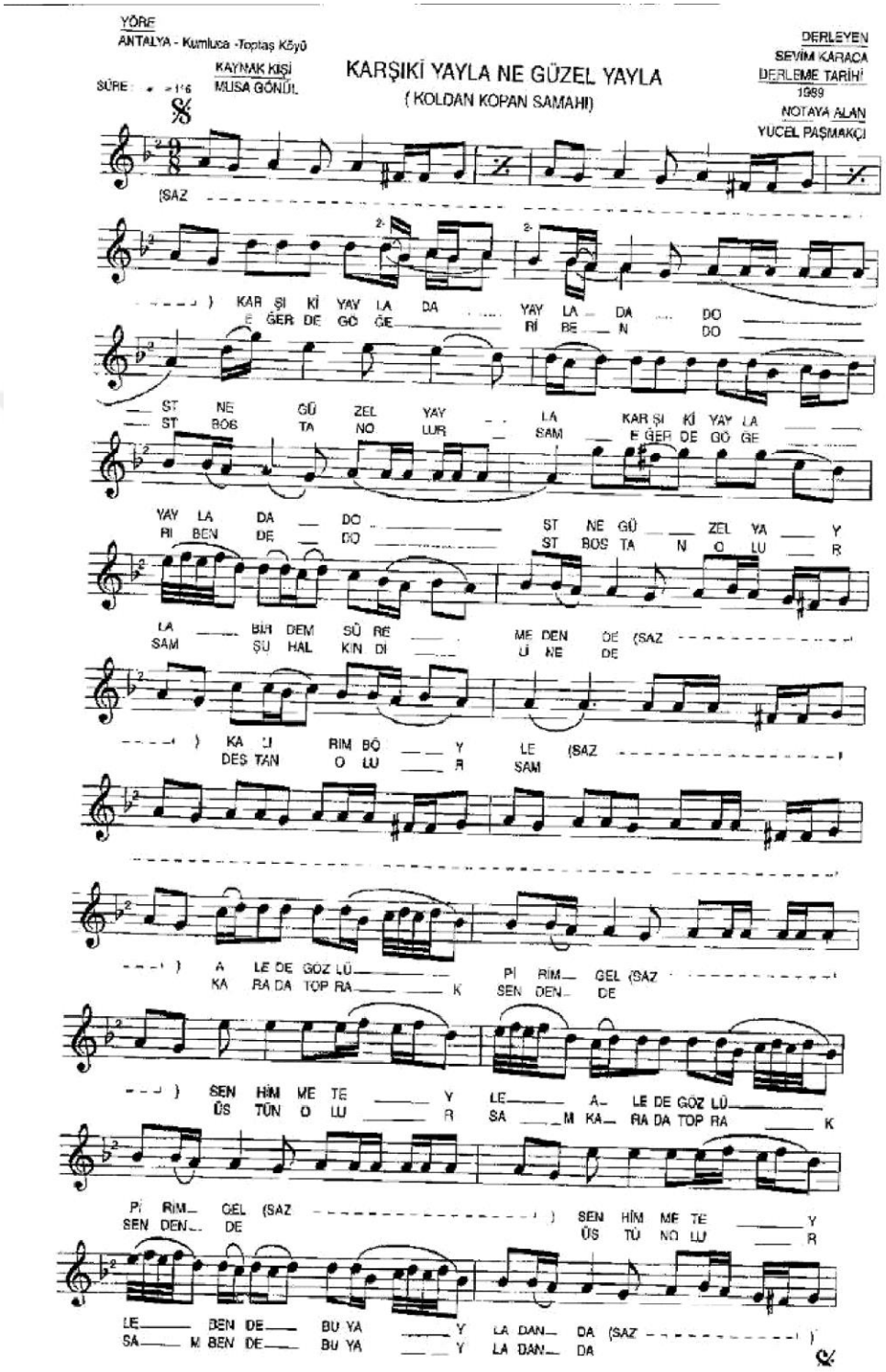


1-
KARAR VERİP ÇIKABİLSEM
BU KAPIDAN O KAPIYA
KURBAN OLAM CANLAR VEREM
O SENDEKİ HOŞ YAPIYA DOST
-2-
BEN CÂNÂNI CANDAN SEVDİM
O'NA BU CANIMI VERDİM
HAK YOLUNA POSTU SERDİM
GELDİM SENDEKİ KAPIYA

3-
DÖRT KİTABIN MANASINI
SENDE BULDUM ÂLÂSINI
DUYDUM CANLAR SEDASINI
KURBAN OLAM O KAPIYA DOST
-4-
BU CAN TENDEN ÇIKIVERSİN
CÂNÂNINI GÖRÜVERSİN
MURADINA ERİVERSİN
KURBAN OLAM O KAPIYA
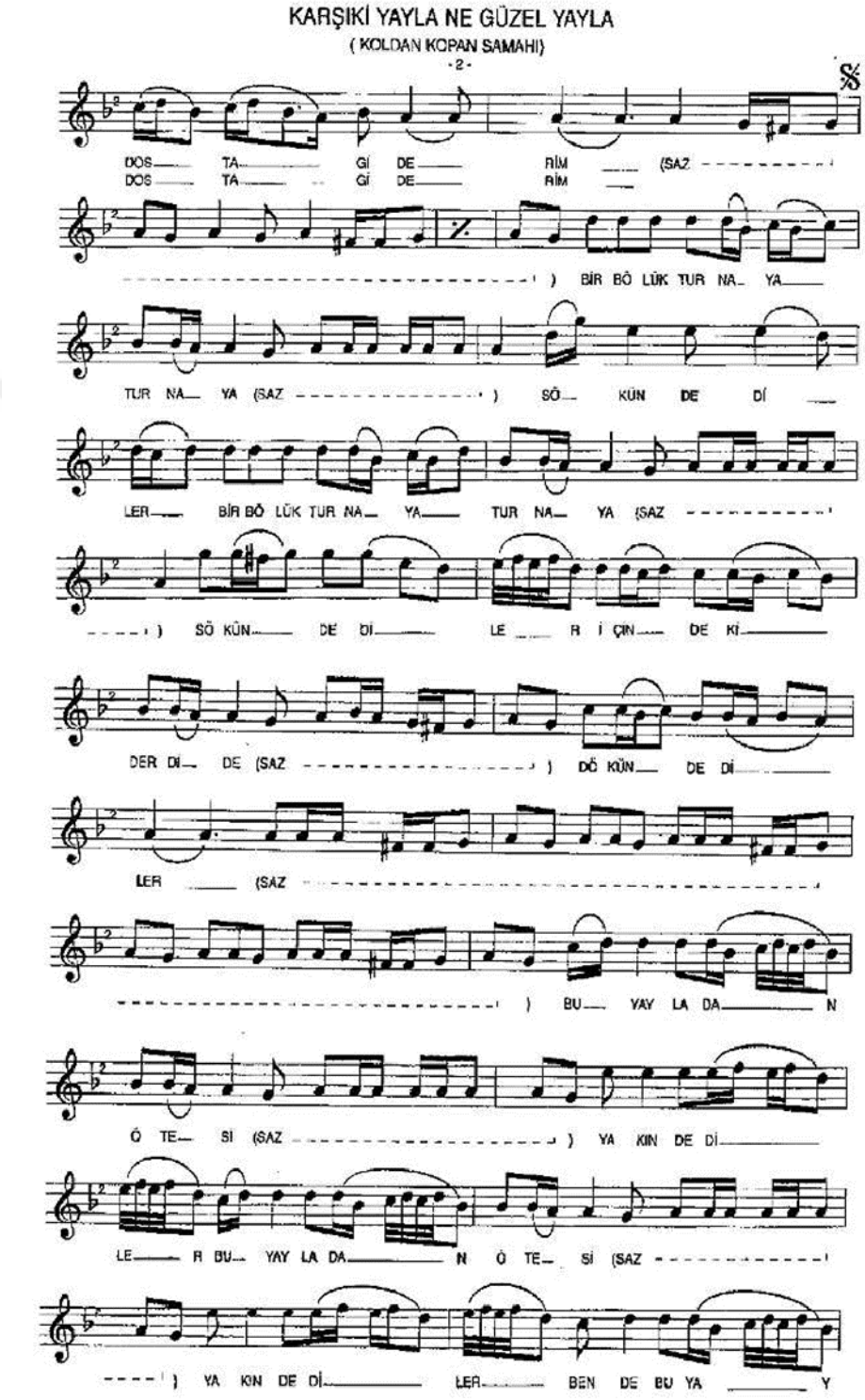
Karar Verip Çıkabilsem

LEVHA 166



Karşıki Yayla Ne Güzel Yayla

LEVHA 167



Karşıki Yayla Ne Güzel Yayla

LEVHA 168

Keklik Öter Kendi Dinler Sesini

Keklik öter de kendi dinler sesini of sesini
Öksüz kızlar kendi eder yasını
Sürmelim of palazım ey
Bir yanım deniz de bir yanım balkan of balkan of
Gelmesin yanıma da ölümden korkan
Sürmelim ey palazım ey

Yörük yurdu da aman beyler
Bizim yurdumuz of yurdumuz
Allı beyazlıdır da bizim ordumuz
Sürmelim of palazım ey
Çamlıbelden de aşar ardımız of ardımız of
Bir orduya karşı gelir dördümüz
Sürmelim ey palazım ey

Keklik Öter Kendi Dinler Sesini

LEVHA 169

Kınacılar Çay Başına Dizildi

Kınacılar Çay başına dizildi
Yeşil kınam altın tasda ezildi
Kınayı görünce benzim bozuldu
Ağla ana, ağlamanın günüdür
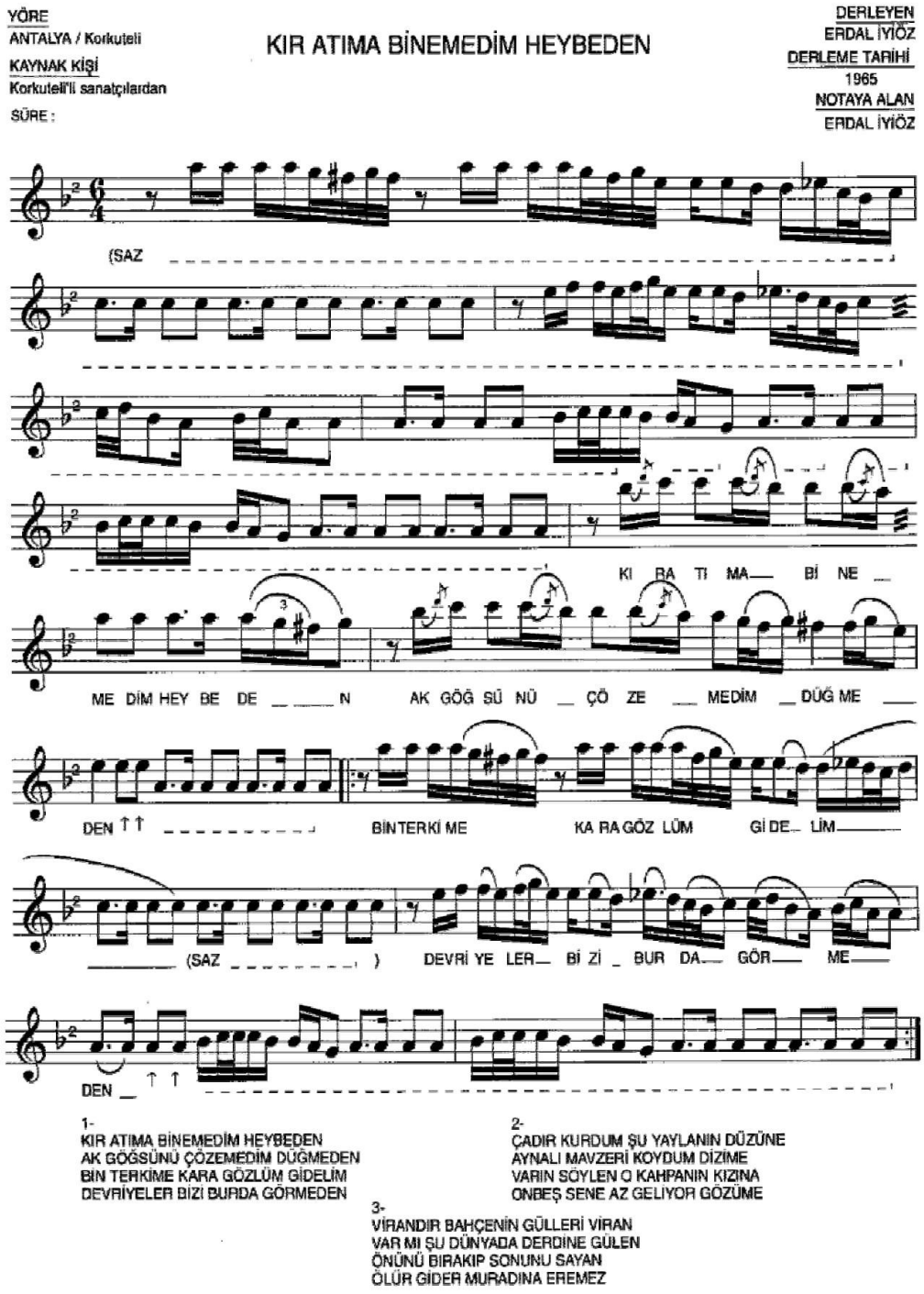
Ocağımızın taşı kara
Yüreğimin başı kara
Sabahleyin kalk da anam
Kızım diye, yerim ara

Al kekliğim seke seke
Boğazımda gümüş halka
Ben evimden ayrılmazken
Ayırdılar çeke çeke

Evimizin önü marul
Sular akar harıl harıl
N'olur anam, gel bir daha
Kızım diye bana sarıl

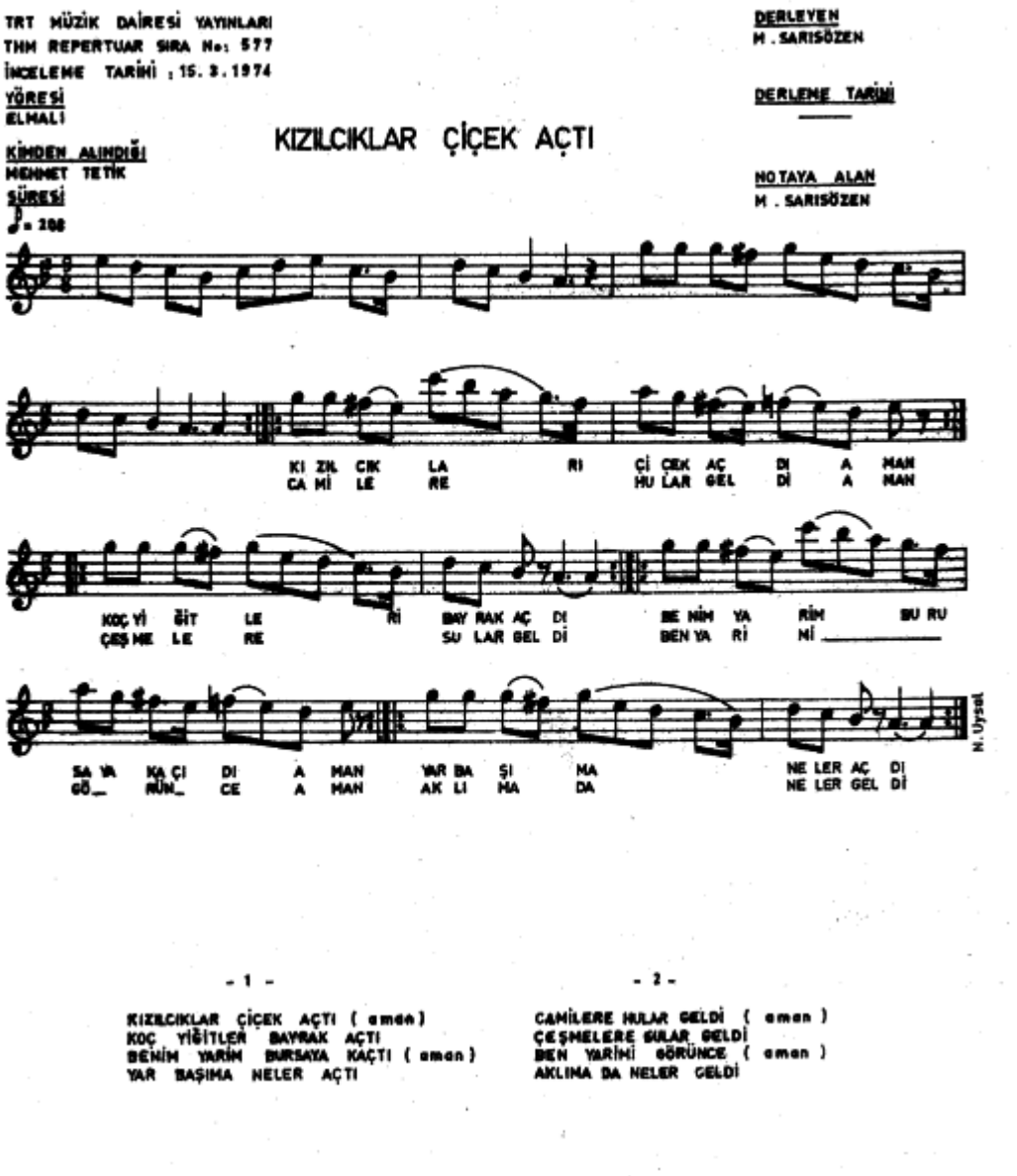
Kınacılar Çay Başına Dizildi

LEVHA 170
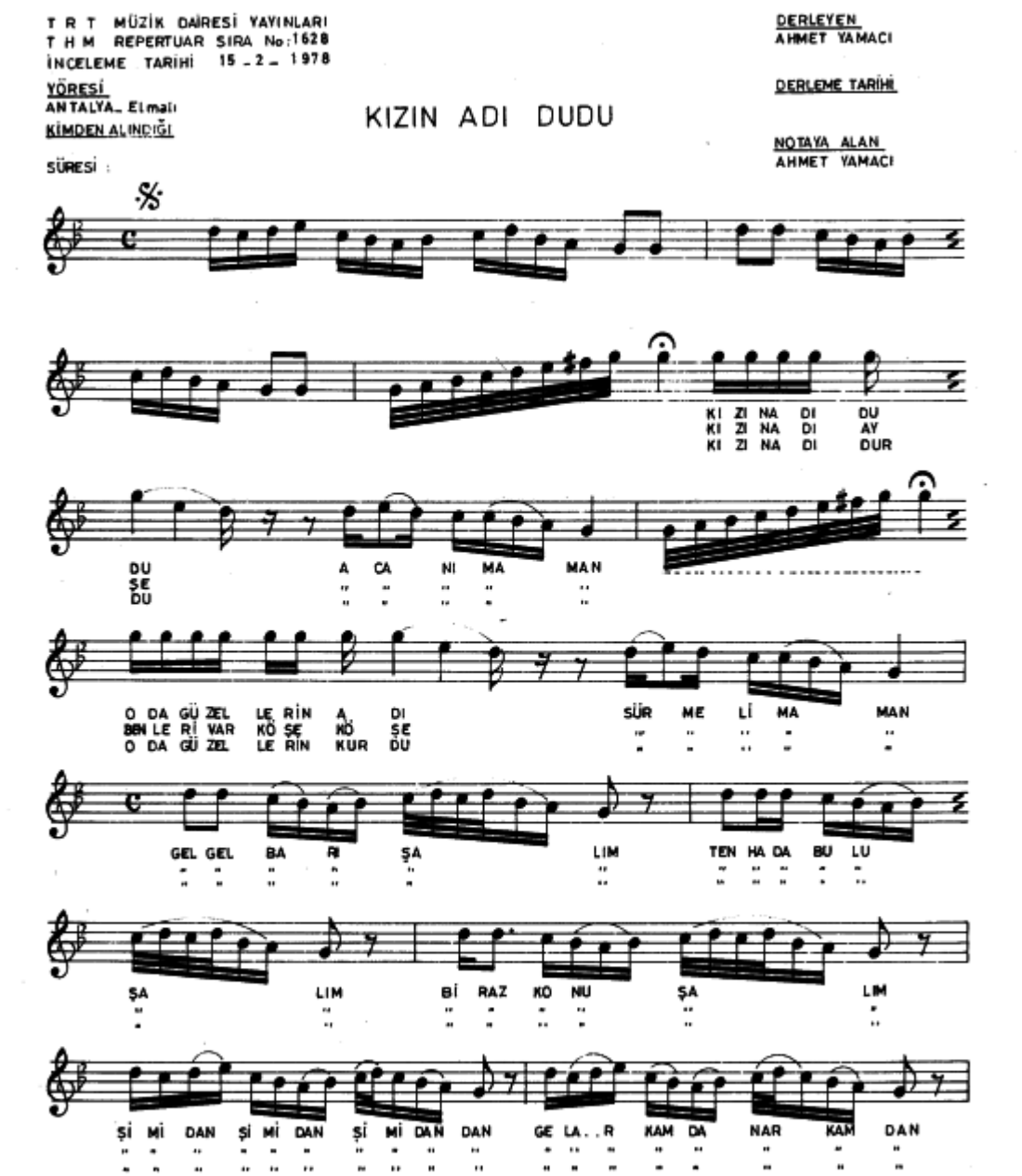


Kır Atıma Binemedim Heybeden

LEVHA 171
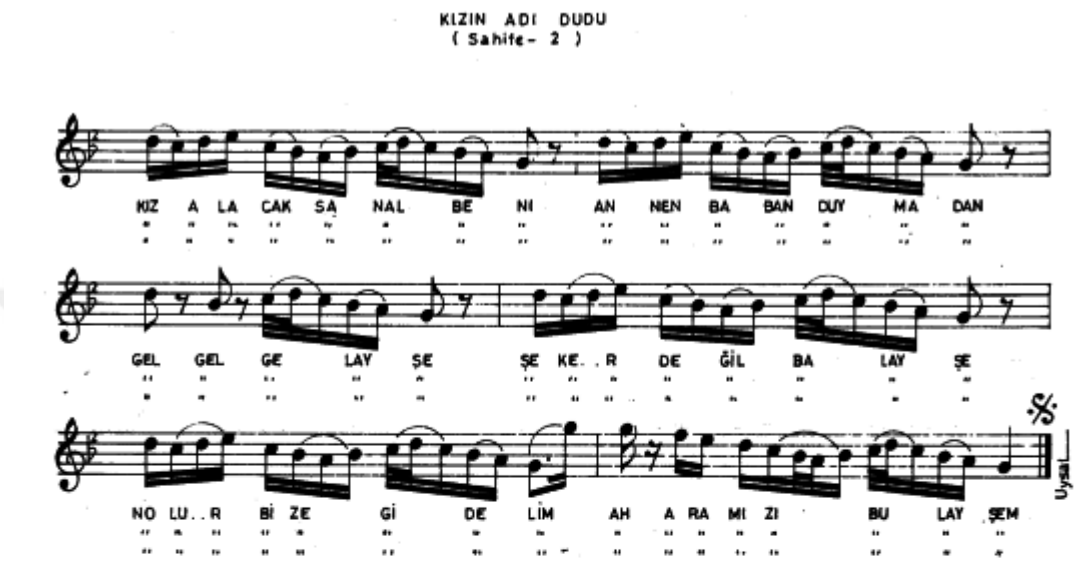


Kızılcıklar Çiçek Açtı

LEVHA 172



Kızın Adı Dudu

LEVHA 173



—1—

KIZIN ADI DUDU A CANIM AMAN
O DA GÜZELLERİN ADI SÜRMELİM AMAN

Bağlantı
GEL GEL BARIŞALIM
TENHADA BULUŞALIM
BİRAZ KONUŞALIM
SİMİDAN SİMİDAN SİMİDAN DAN
GEL ARKAMDAN ARKAMDAN
KIZ ALACAKSAN AL BENİ
ANNEN BABAN DUYMADAN
GEL GEL GEL AYŞE
ŞEKER DEĞİL BAL AYŞE
NOLUR BİZE GİDELİM
AH ARAMIZI BUL AYŞEM

—2—
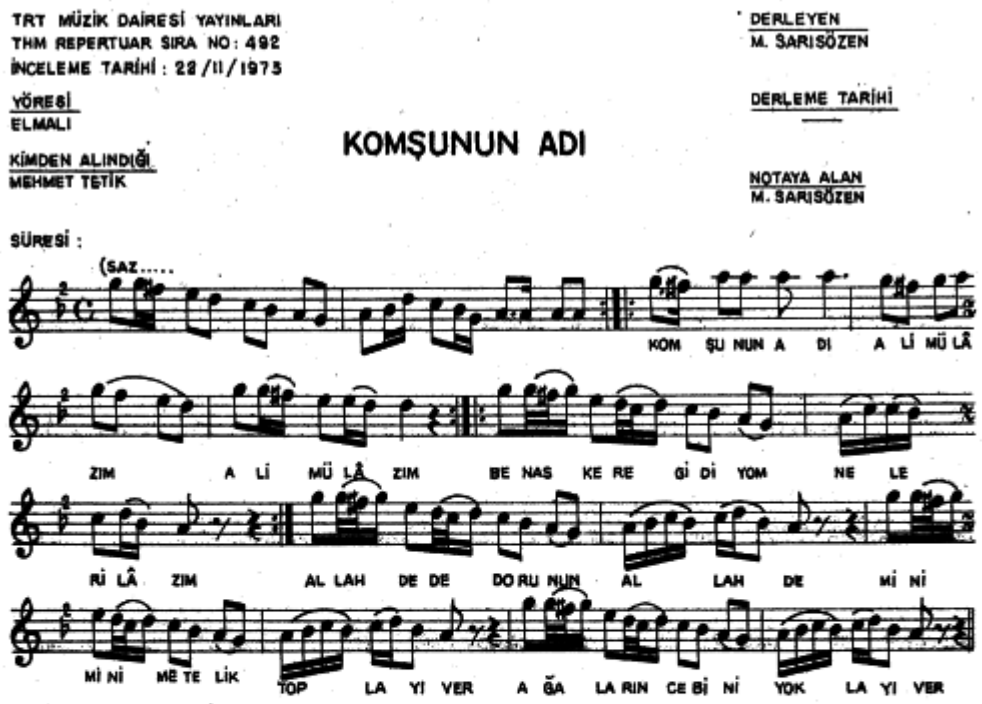
KIZIN ADI AYŞE A CANIM AMAN
BENLERİ VAR KÖŞE KÖŞE SÜRMELİM AMAN
Bağlantı.

—3—

KIZIN ADI DURDU A CANIM AMAN
O DA GÜZELLERİN KURDU SÜRMELİM AMAN
Bağlantı.

Kızın Adı Dudu

LEVHA 174



(1)

KOMŞUNUN ADI ALİ MÜLÂZİM
BEN ASKERE GİDİYOM, NELER İLÂZIM

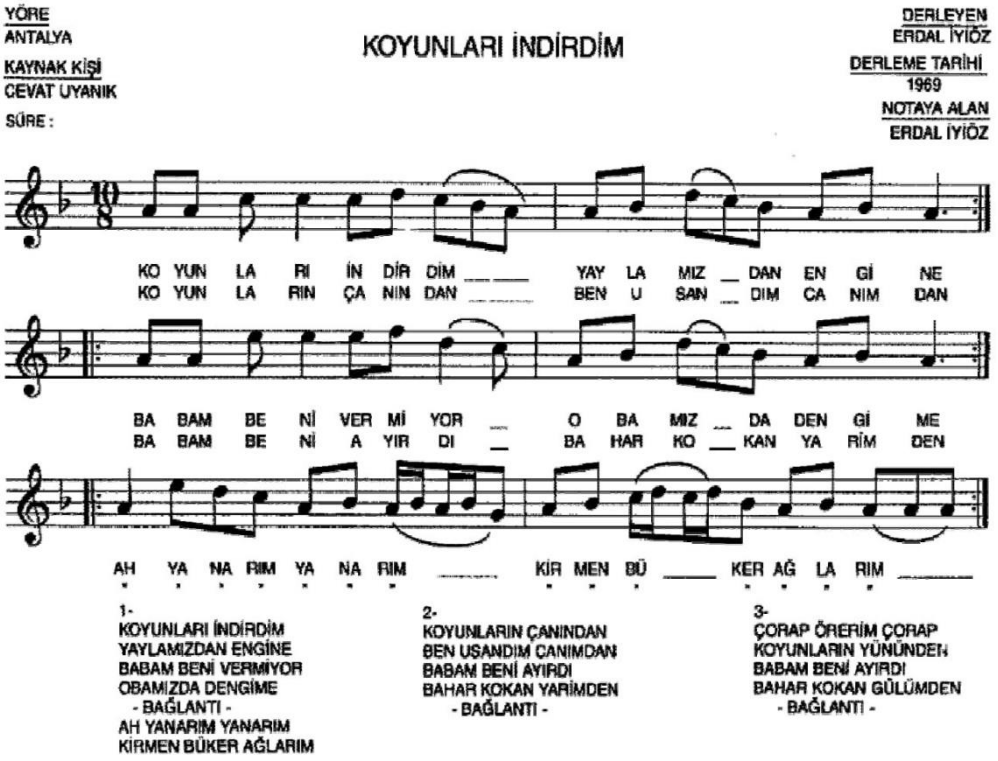
(BAĞLANTI)
ALLAH DE DE DORUNUM ALLAH DE
MİNİ MİNİ METELİK TOPLAYIVER
AĞALARIN CEBİNİ YOKLAYIVER

(2)

KOMŞUNUN ADI HASAN HÜSEYİN
BEN ASKERE GİDERSEN KİMİ KÜSEYİM
(BAĞLANTI)

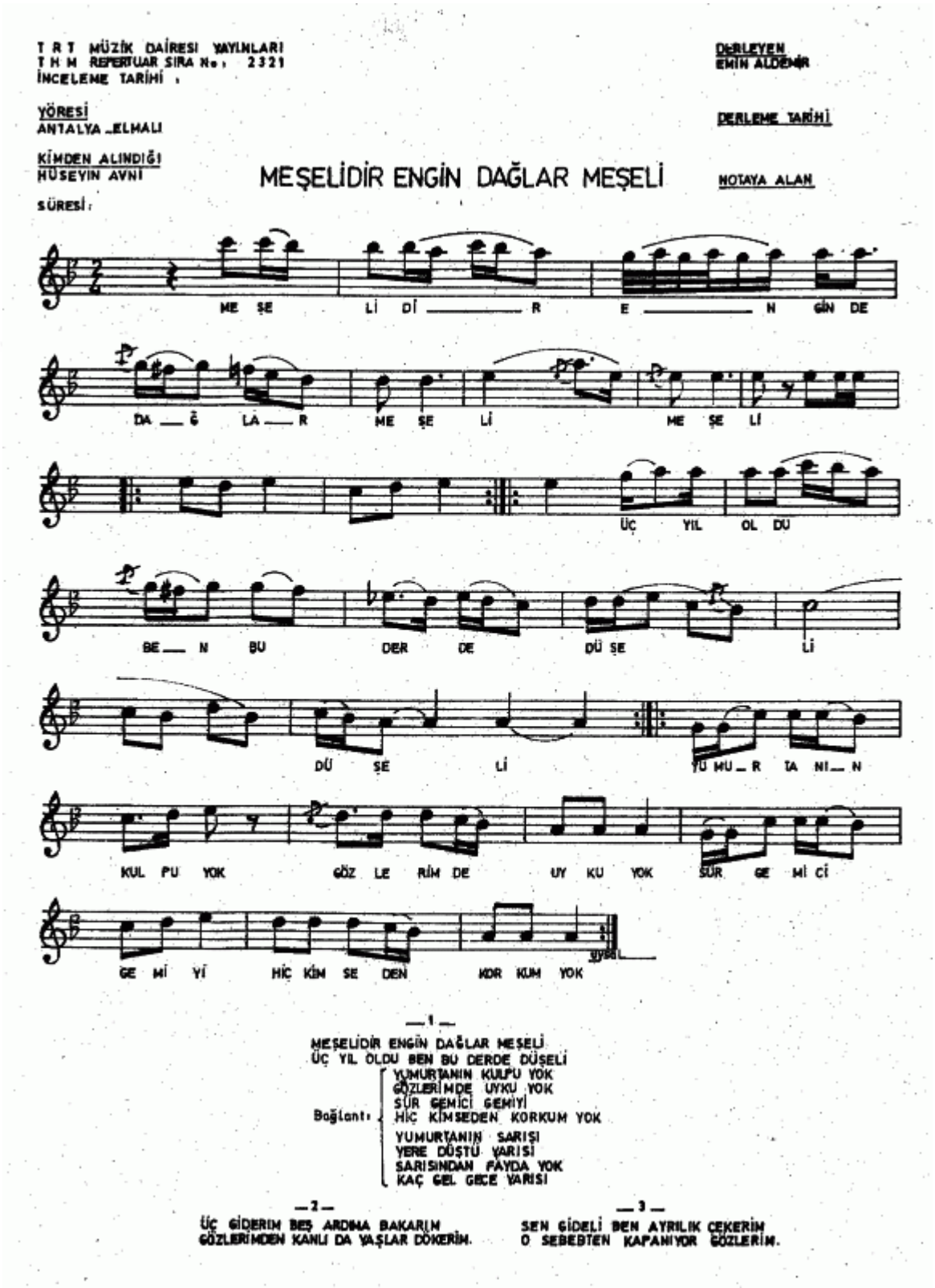
Komşunun Adı

LEVHA 175



Koyunları İndirdim

LEVHA 176



Meşlidir Engin Dağlar Meşeli
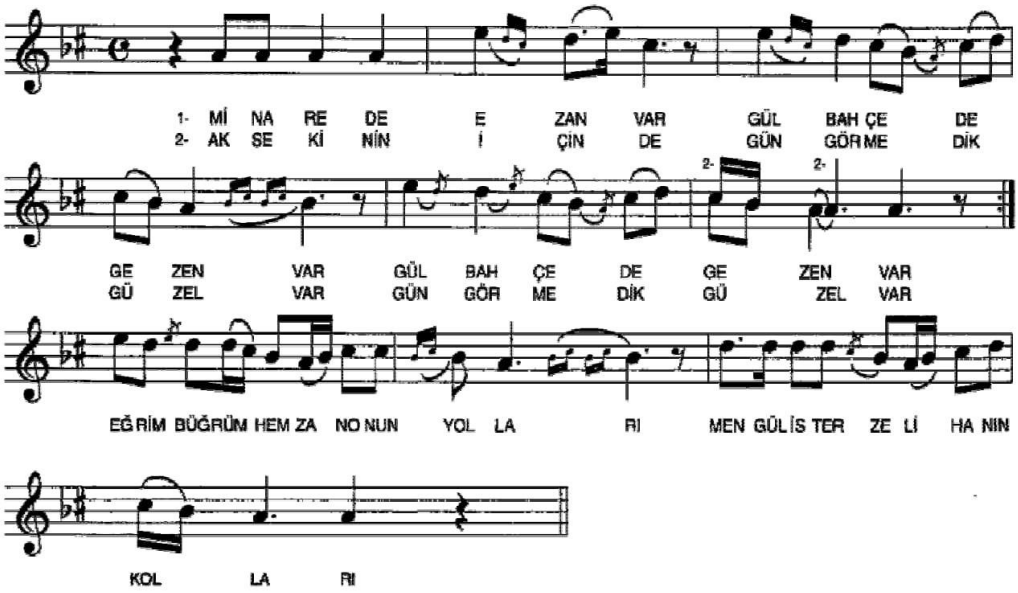
LEVHA 177

YÖRE
ANTALYA - Akseki
KAYNAK KİŞİ
ERDAL İYİÖZ

SÜRE :

MİNAREDE EZAN VAR

NOTAYA ALAN
ERDAL İYİÖZ
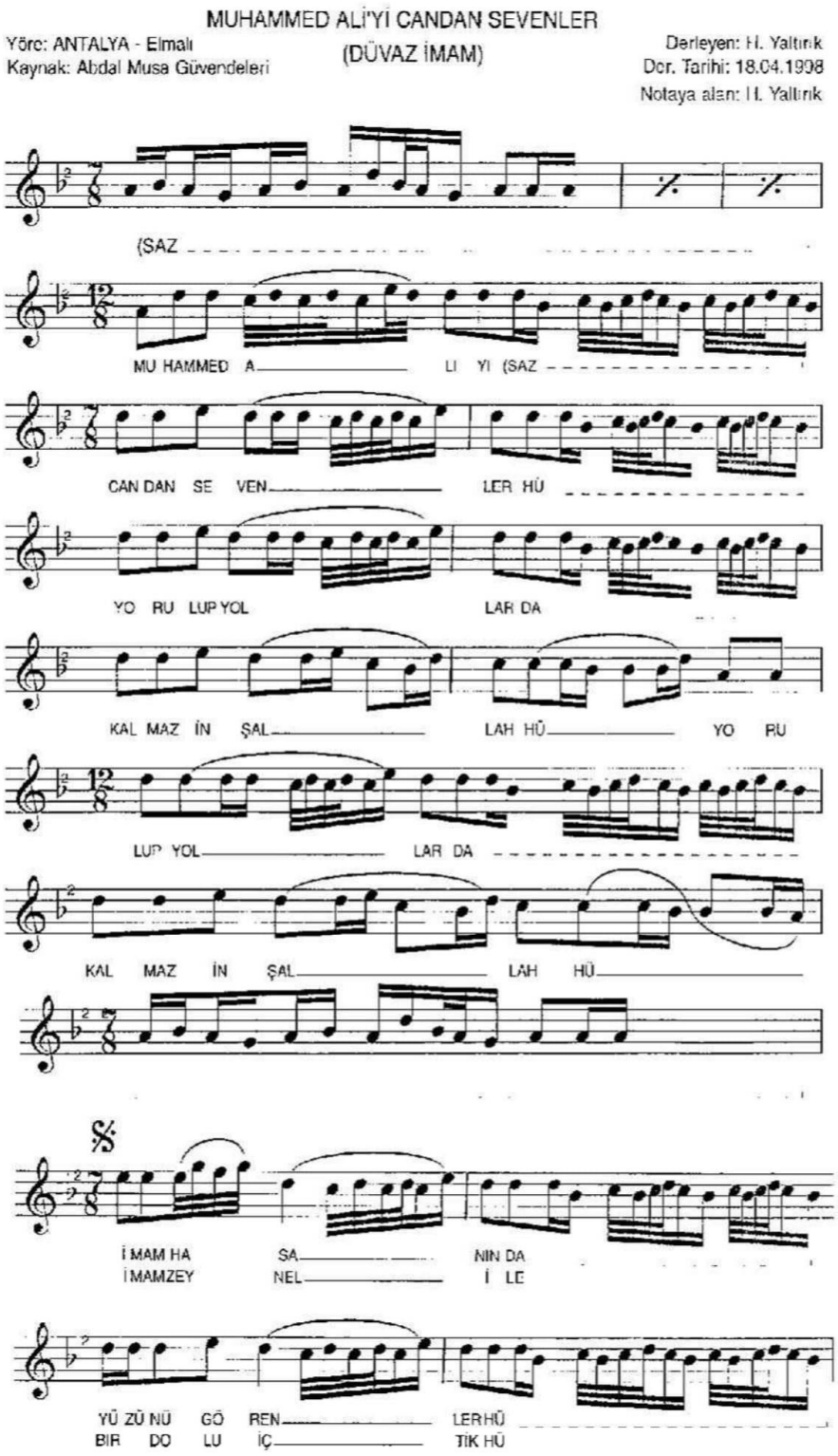


1-
MİNAREDE EZEAN VAR
GÜL BAHÇEDE GEZEN VAR
AKSEKİ'NİN İÇİNDE
GÜN GÖRMEDİK GÜZEL VAR
- BAĞLANTI -
EĞRİM BÜĞRÜM HEMZANO'NUN YOLLARI
MENGÜL İSTER ZELİHA'NIN KOLLARI

2-
AK ÜZÜM ASMASIYIM
ANTALYA YOSMASIYIM
ANA DOKTOR GETİRME
BEN YARİN HASTASIYIM
- BAĞLANTI -

MENGÜL : BİLEZİK
HEMZANO : YÖREDE BİR YER ADI

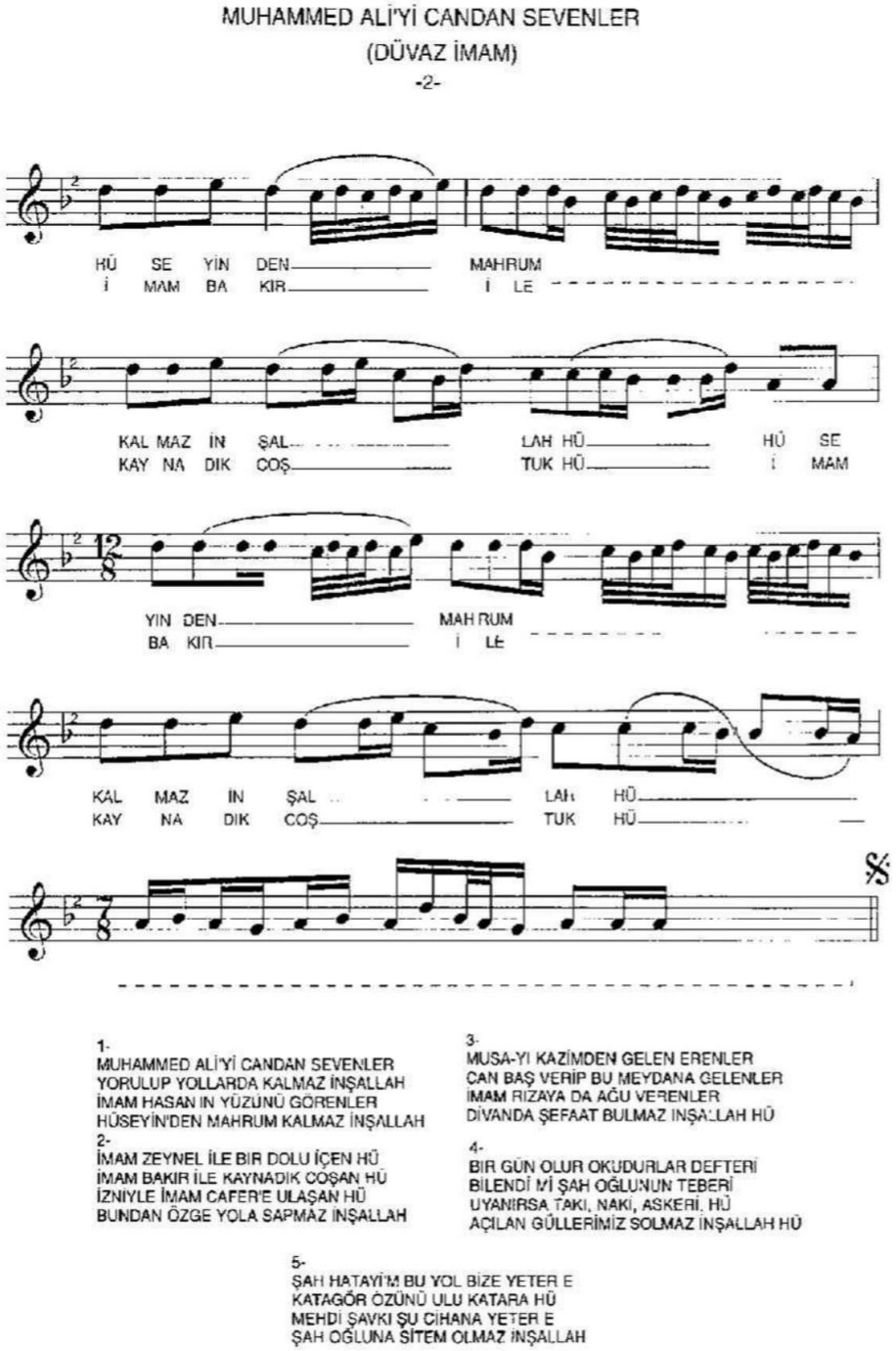
Minarede Ezan Var

LEVHA 178



Muhammed Ali’yi Candan Sevenler

LEVHA 179



Muhammed Ali'yi Candan Sevenler

LEVHA 180

YÖRE
ANTALYA / GAZİPAŞA - Sünne Köyü
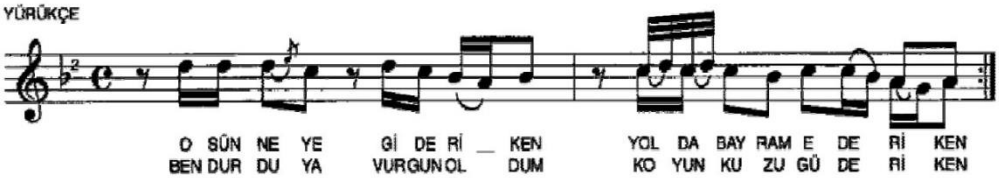
KAYNAK KİŞİ
KÂZIM EFE

SÜRE :

YÜRÜKÇE

O SÜNNE'YE GİDERKEN

DERLEYEN
ERDAL İYİÖZ
DERLEME TARİHİ
11. 12. 1996
NOTAYA ALAN
ERDAL İYİÖZ



1-
O SÜNNE'YE GİDER İKEN
YOLDA BAYRAM EDER İKEN
BEN DURDU'YA VURGUN OLDUM
KOYUN KUZU GÜDER İKEN
2-
O SÜNNE'NİN KOYAĞI'NDA
DAR YEMENİ AYAĞINDA
BEN DURDU'YA VURGUN OLDUM
MAKMARA'NIN KENARINDA
3-
O SÜNNE'NİN KATIRANI
DALLARINDA OTURANI
NE İSTERSE VERECEĞİM
DURDU'CUĞU GETİRENİ
4-
O SÜNNE'NİN GEDİKLERİ
GÖK CEVİZDİR YEDİKLERİ
HİÇ AKLIMDAN ÇIKMIYOR DA
DURDU'CUĞUN DEDİKLERİ
5-
O SÜNNE'DİR KÖYÜMÜZ DE
TAŞTAN AKAR SUYUMUZ DA
SEVİP SEVİP AYRILMAK DA
DEĞİL BİZİM HUYUMUZ DA
6-
O SÜNNE'DE DOMATA DA
ONDAN OLUR SALATA DA
ABİT KIZINI VERMEZSE DE
TURŞU KURSUN KERATA DA
7-
O SÜNNE'Yİ ÖVERLER DE
ARKA SUYUNU BÜYERLER
KALK GİDELİM SEVDİĞİM DE
ÖLDÜRMEZLER DE DÖĞERLER

DURDU : Kız adı
ABİT : Erkek adı
MAKMARA : Sünne Köyü'nde bir mevki adı
SÜNNE : Köy adı (Yeni ismi = Akoluk)

O Sünneye Giderken

LEVHA 181
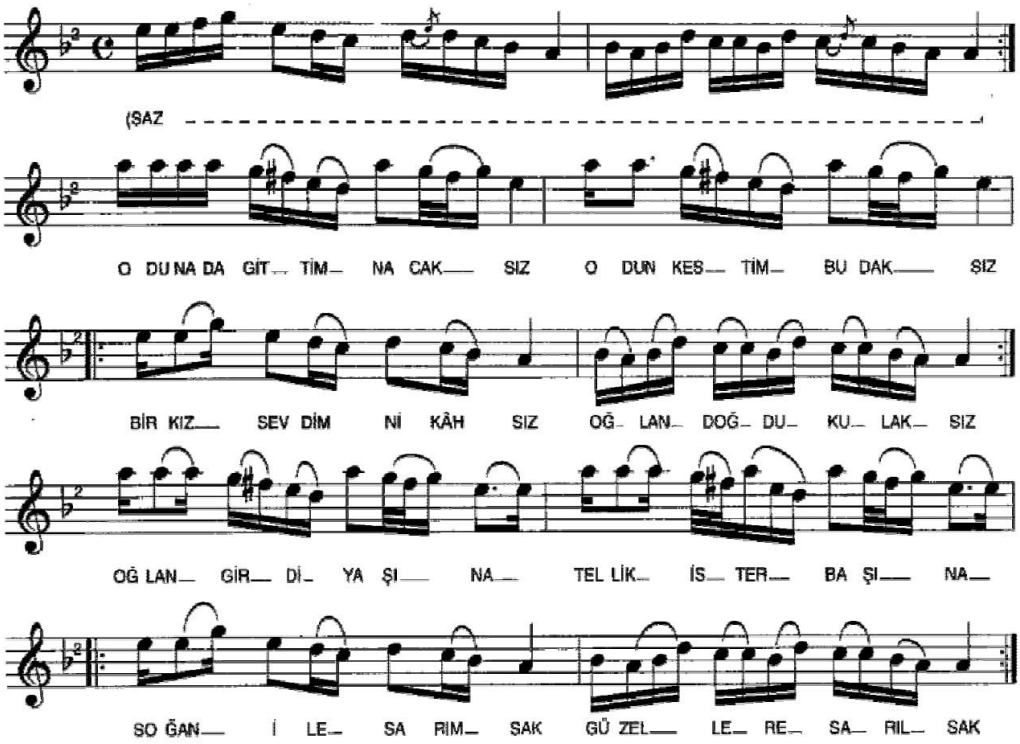
YÖRE
ANTALYA - Manavgat
KAYNAK KİŞİ
İBRAHİM KOÇ

SÜRE :

ODUNA GİTTİM

DERLEYEN
ERDAL İYİÖZ
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
ERDAL İYİÖZ
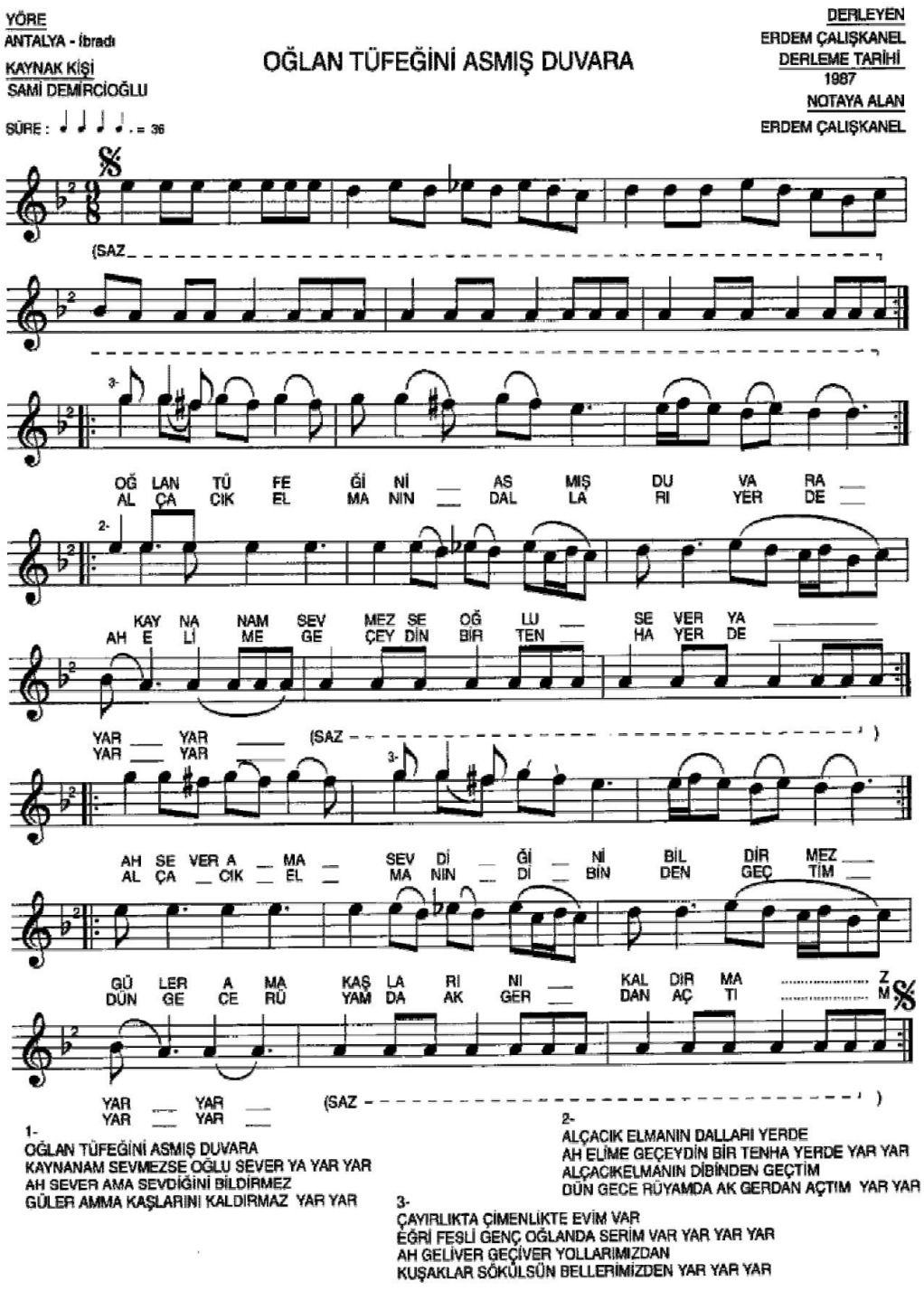


1-
ODUNA DA GİTTİM NACAKSIZ
ODUN KESTİM BUDAKSIZ
BİR KIZ SEVDİM NİKÂHSIZ
OĞLAN DOĞDU KULAKSIZ
2-
OĞLAN GİRDİ YAŞINA
TELLİK İSTER BAŞINA
SOĞAN İLE SARIMSAK
GÜZELLERE SARILSAK

TELLİK : FES, ŞAPKA.

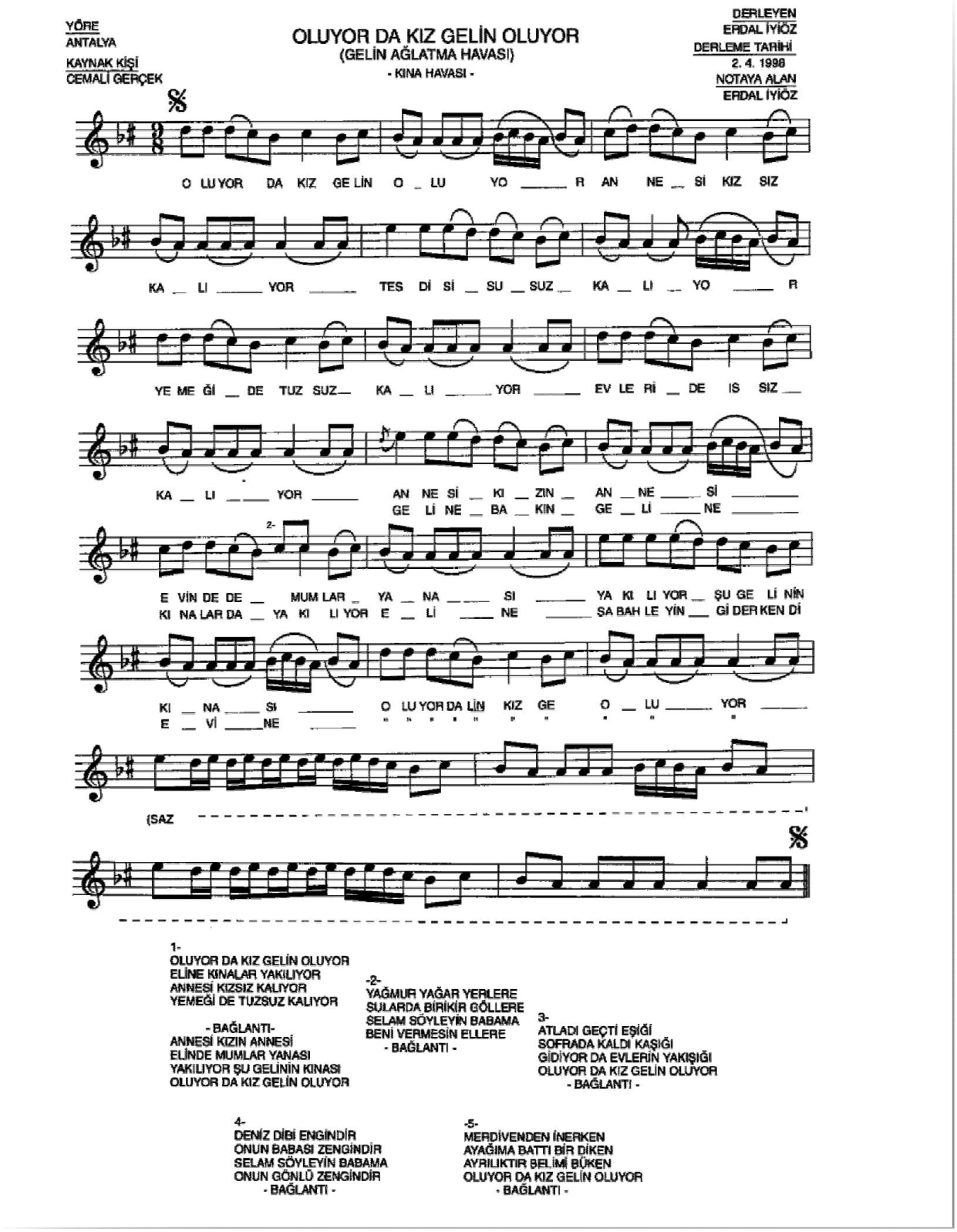
Oduna Gittim

LEVHA 182



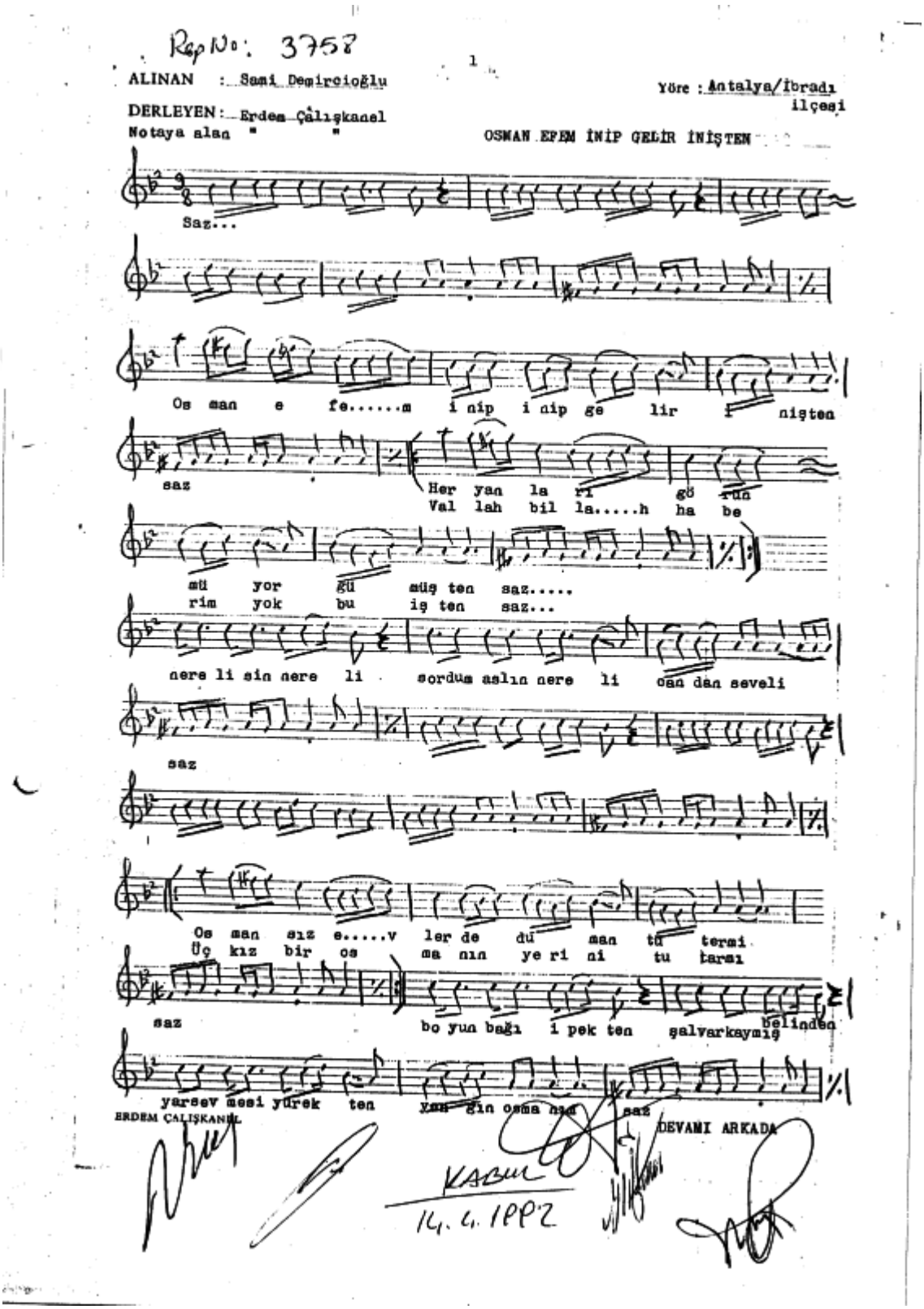
Oğlan Tüfeğini Asmış Duvara

LEVHA 183



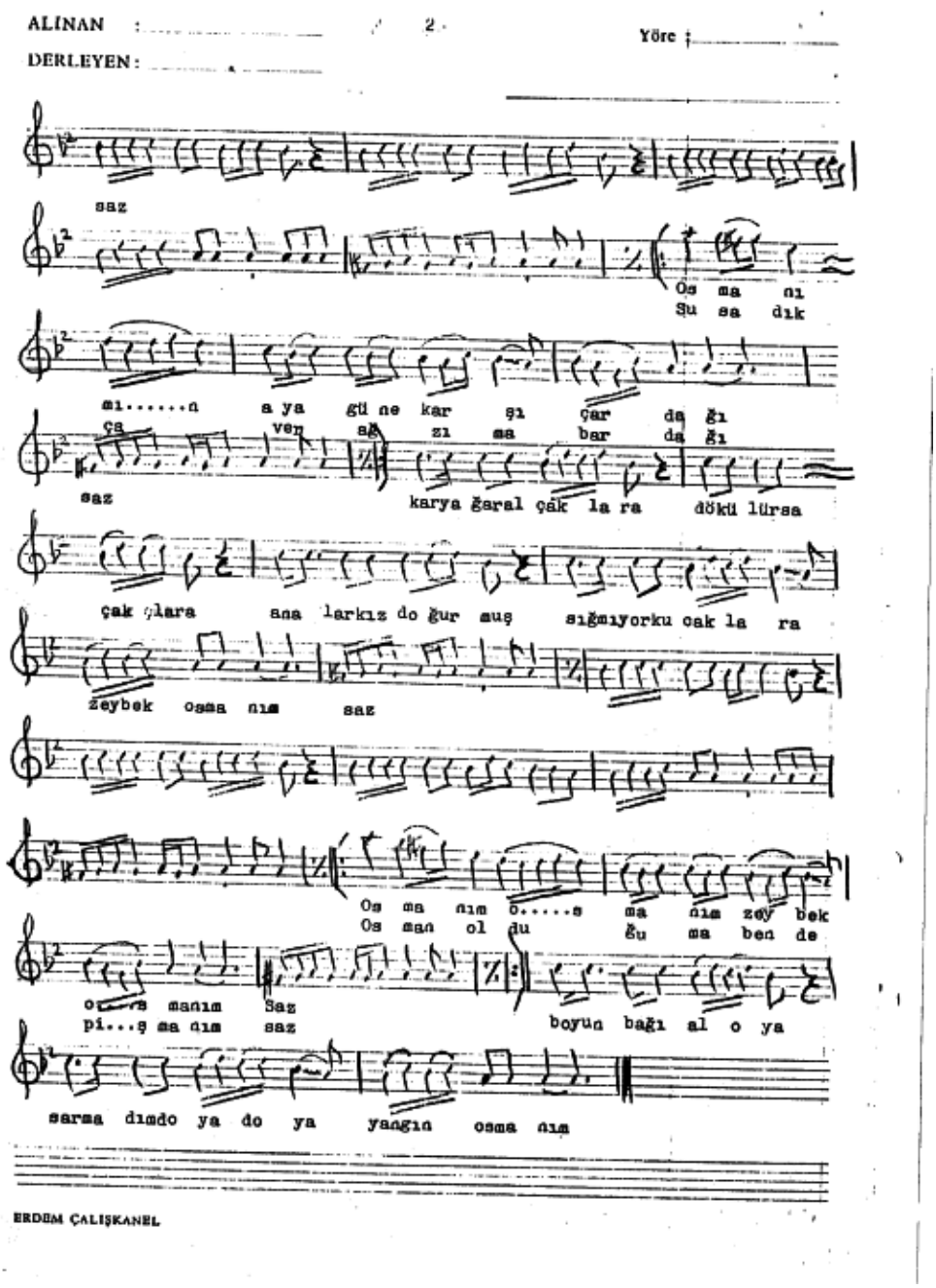
Oluyor da Kız Gelin Oluyor

LEVHA 184
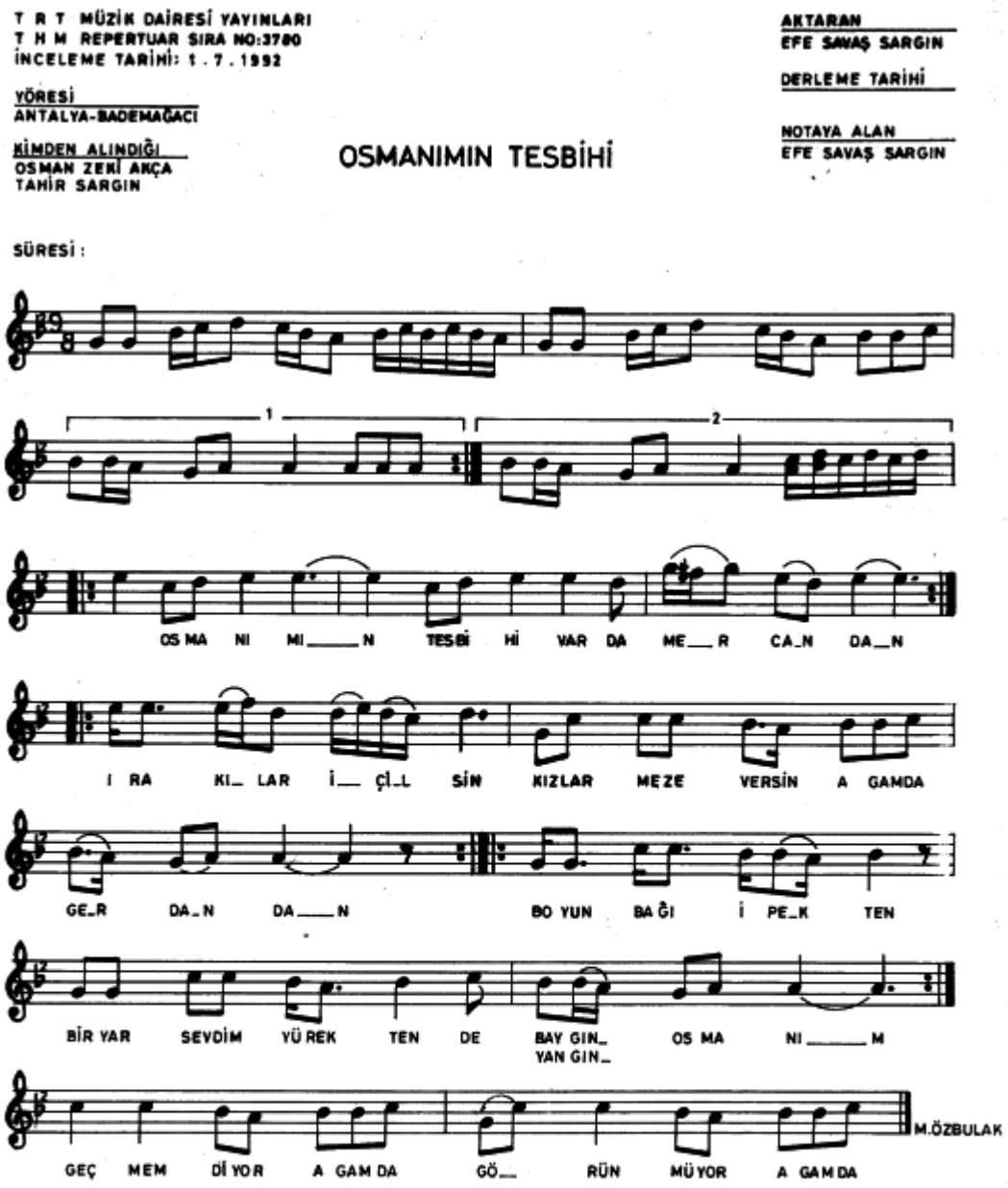


Osman Efem İnip Gelir İnişten

LEVHA 185



Osman Efem İnip Gelir İnişten
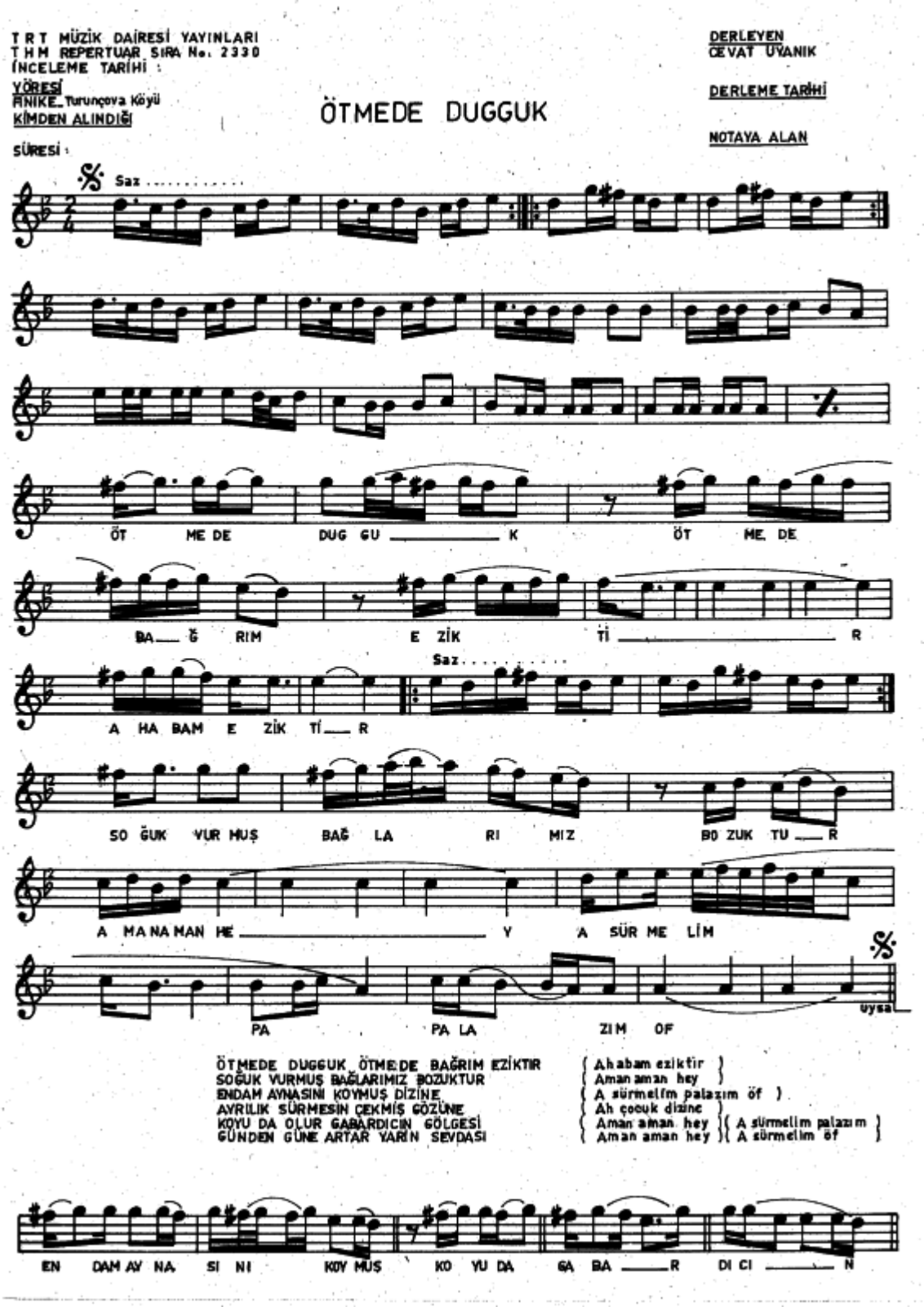
LEVHA 186



OSMANIMIN TESBİHİ VAR DA MERCANDAN
IRAKILAR İÇİLSİN KIZLAR MEZE VERSİN AGAMDA GERDANDAN
BOYUN BAĞI İPEKTEN BİR YAR SEVDİM YÜREKTENDE BAYGIN OSMANIM
" " " " " " " YANGIN "
OSMANIM DA İNER GELİR DE KARŞIDAN
ELLERİM BAĞLI GEÇMEM DİYOR AGAMDA ÇARŞIDAN
BOYUN BAĞI DARMOLUR YAR SEVMESİ ZORMOLUR DA BAYGIN OSMANIM
" " " " " " YANGIN "
OSMANIM DA İNER GELİR DE İNİŞTEN
HER YANLARI GÖRÜNMÜYOR AGAMDA GÜMÜŞTEN
BOYUN BAĞI İPEKTEN BİR YAR SEVDİM YÜREKTEN DE BAYGIN OSMANIM
" " " " " " " YANGIN "
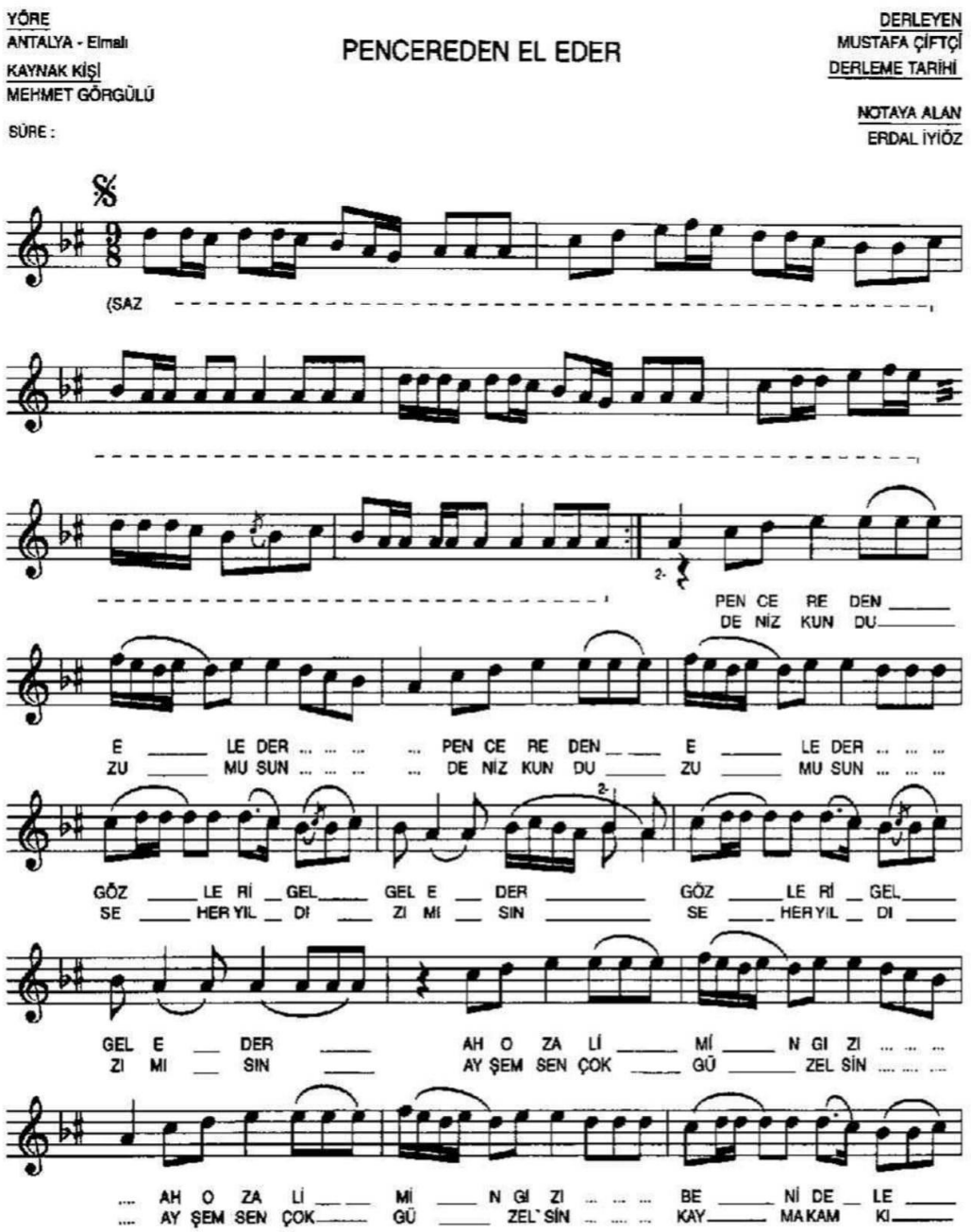
Osman'ımın Tesbihi

LEVHA 187
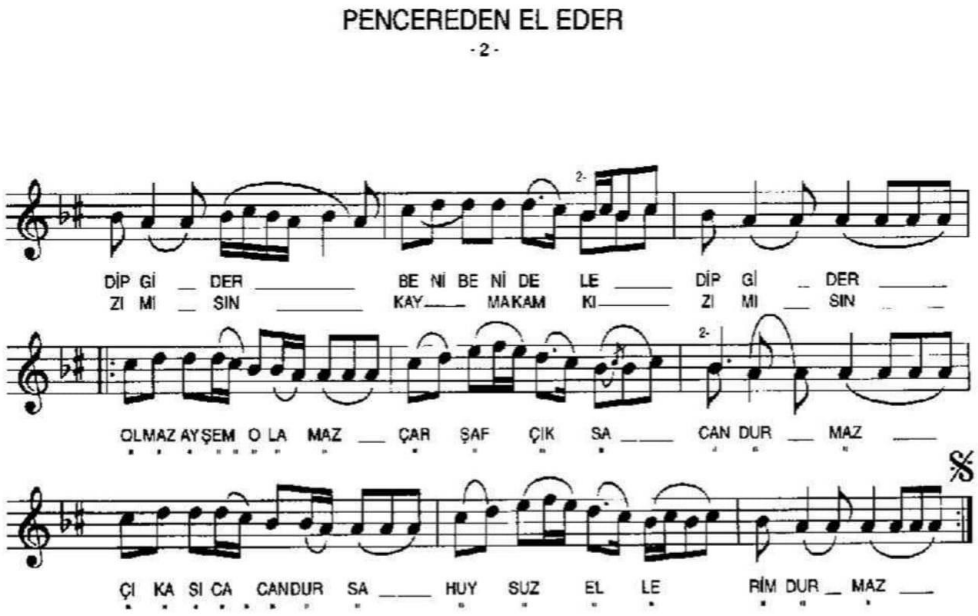


Ötme de Dugguk

LEVHA 188



Pencereden El Eder
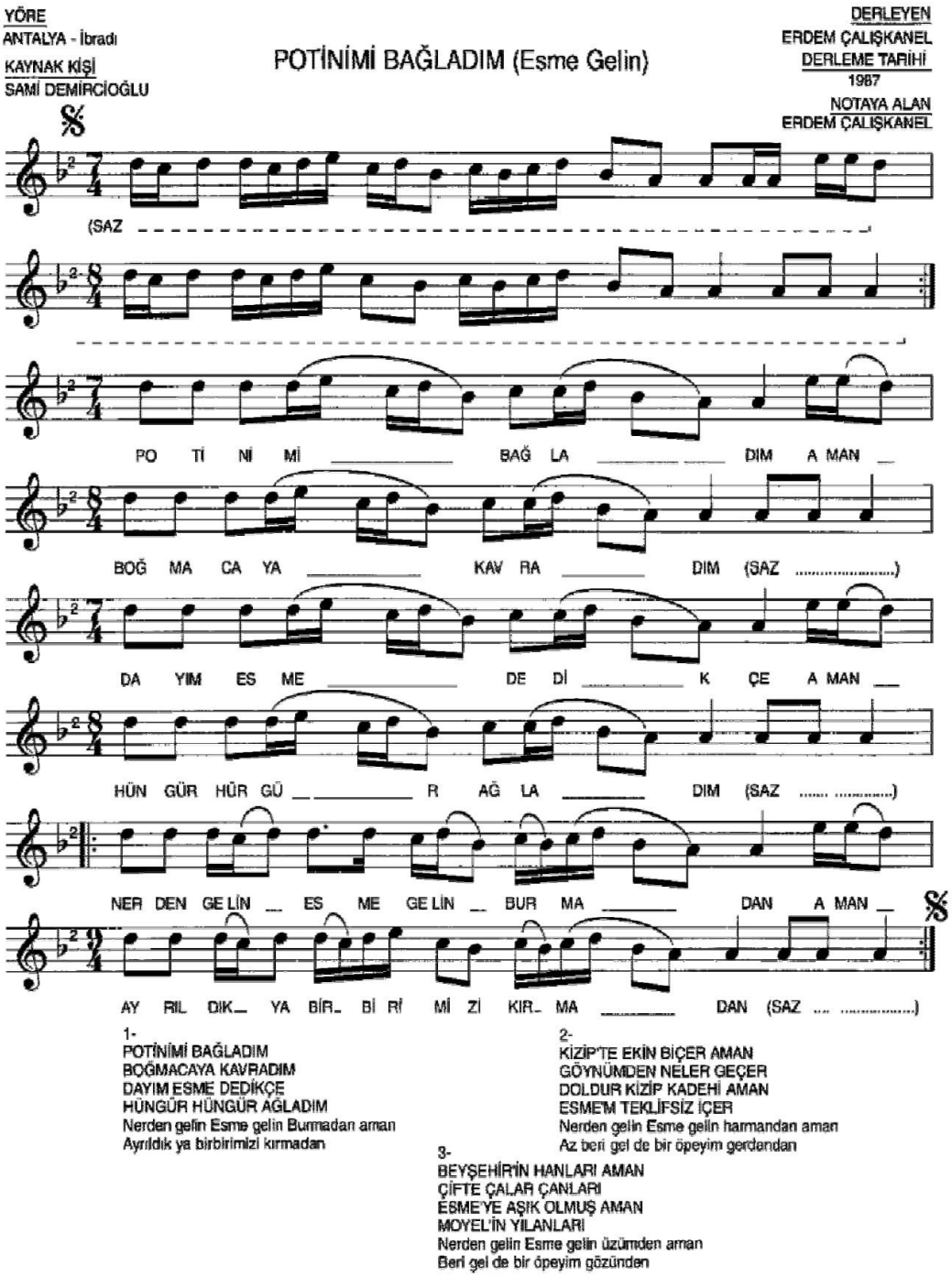
LEVHA 189



1-
PENCEREDEN EL EDER
GÖZLERİ GEL GEL EDER
AH O ZALİMİN KIZI
BENİ DELEDİP GİDER
- BAĞLANTI-
OLMAZ AYŞE'M OLAMAZ
ÇARŞAF ÇIKSA CAN DURMAZ
ÇIKASICA CAN DURSA
HUYSUZ ELLERİM DURMAZ
2-
DENİZ KUNDUZU MUSUN ?
SEHER YILDIZI MISIN ?
AYŞE'M SEN ÇOK GÜZELSİN
KAYMAKAM KİZI MISIN ?
- BAĞLANTI -

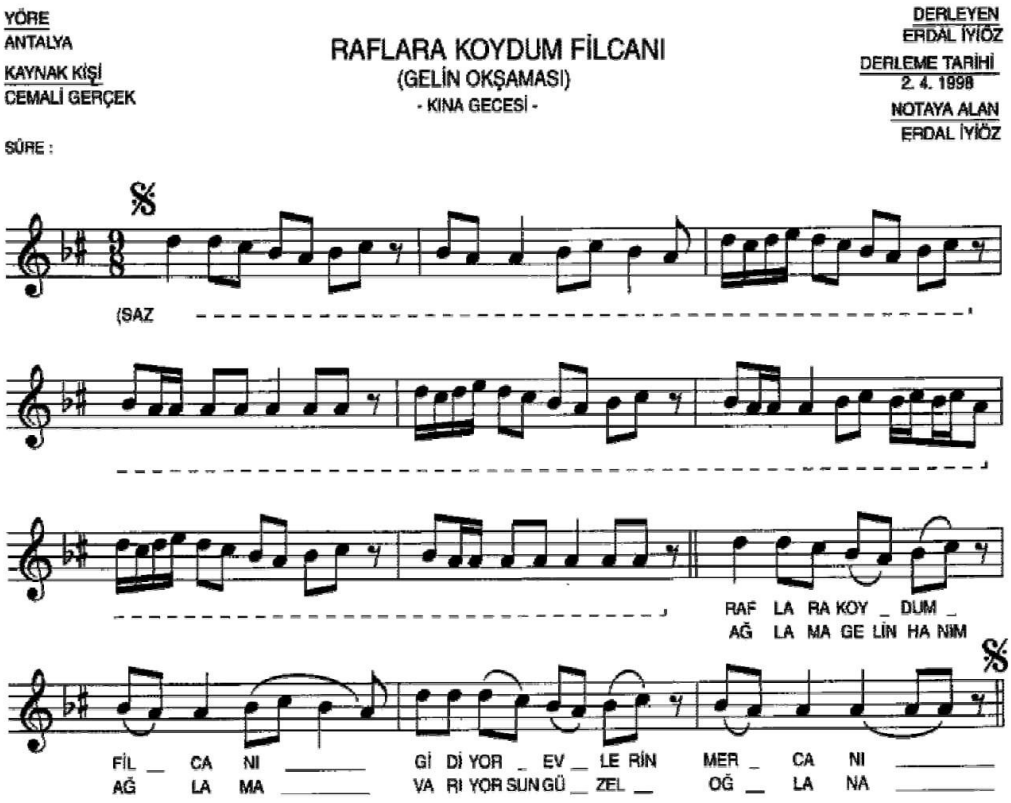
Pencereden El Eder

LEVHA 190



Potinimi Bağladım

LEVHA 191



1-
RAFLARA KOYDUM FİLCANI
GİDİYOR EVLERİN MERCANI

- BAĞLANTI -
AĞLAMA GELİN HANIM AĞLAMA
VARIYORSUN GÜZEL OĞLANA
(GİDİYORSUN GÜZEL OĞLANA)

-2-
RAFLARA KOYDUK BİBERİ
GİDİYOR EVLERİN DİLBERİ
- BAĞLANTI -

Raflara Koydum Fincanı

LEVHA 192

Sabahleyin Seher Vakti Geçen Yolcular
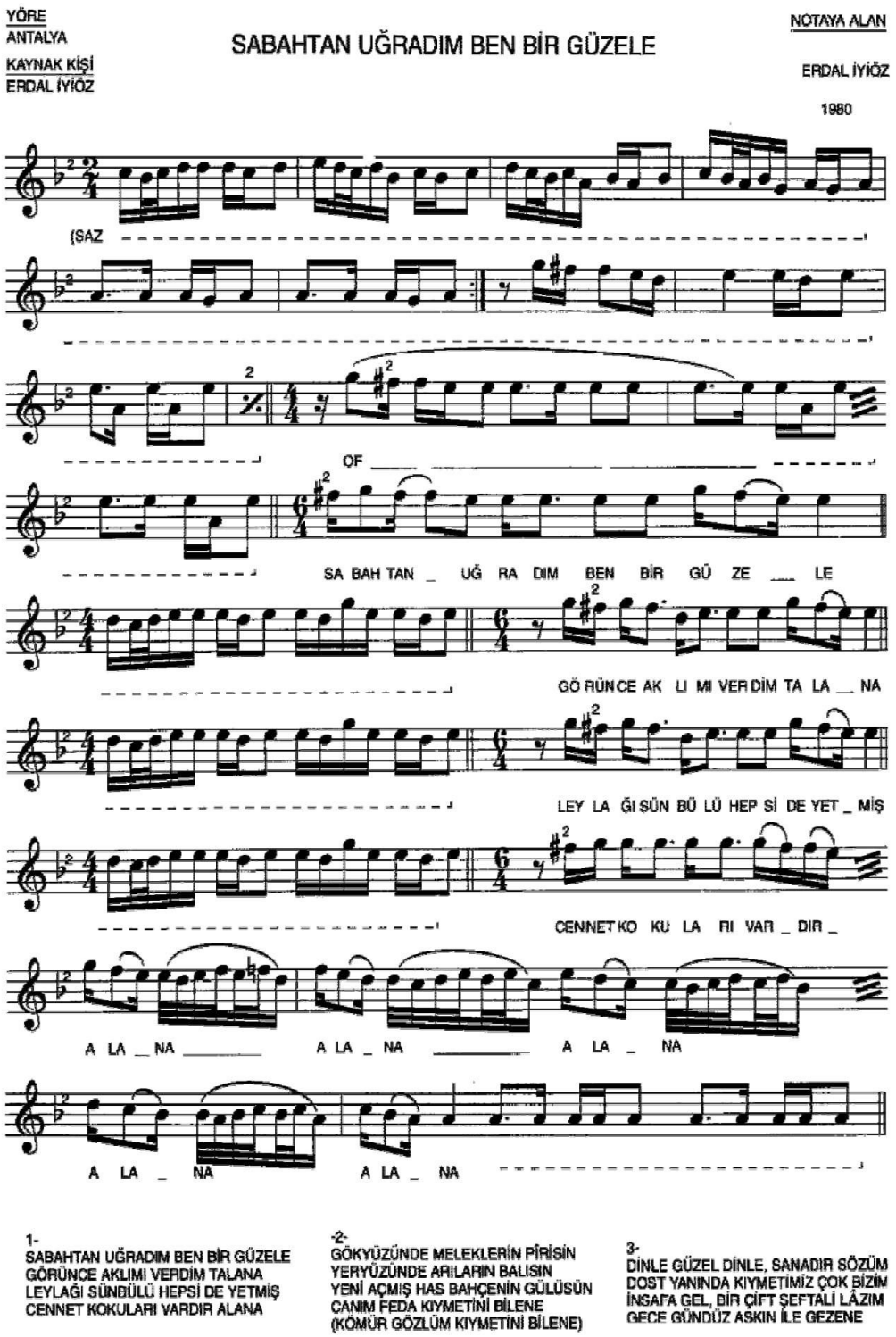
Sabahleyin seher vakti geçen yolcular
Avullu'da tuzak kurmuş avcılar
Ben diyar-ı gurbete gidiyona
Sılayı, vatanı terkediyorum.

Aydın içine gideli tam yedi yıl oldu
Diktiğin Ağaçlar meyveye döndü
Seninle gidenler Sılaya döndü
Tez gel ağam tez gel bayram geliyor
Eller sevdiğine neler alıyor.

Ağamın saçları burma burma
Bir teli ibrişim, Bir teli sırma
Mevlayı seversen gurbette durma,
Sözünde dur sakın olma yalancı
Beni komşulara etme dilenci
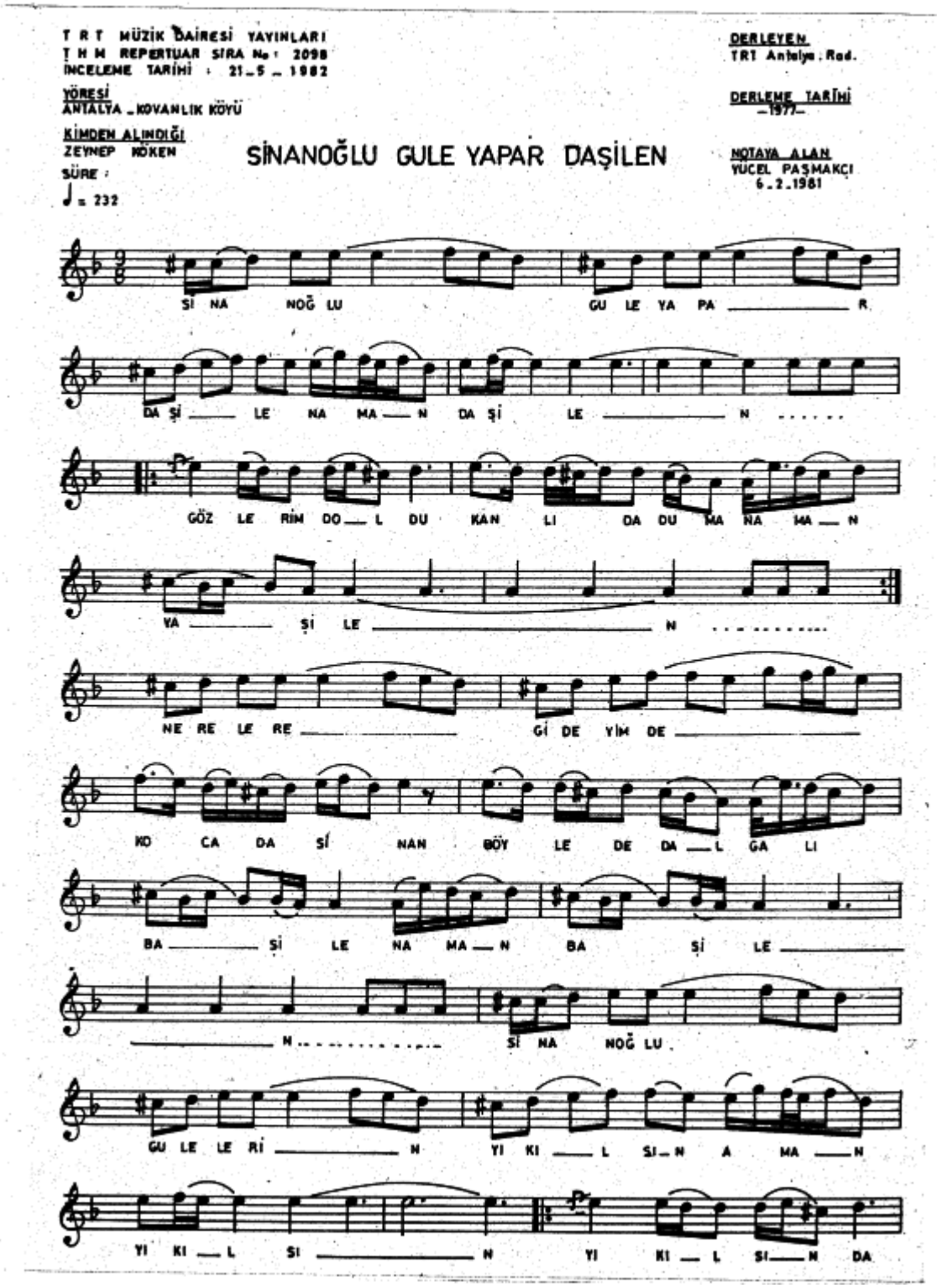
Sabahleyin Seher Vakti Geçen Yolcular

LEVHA 193



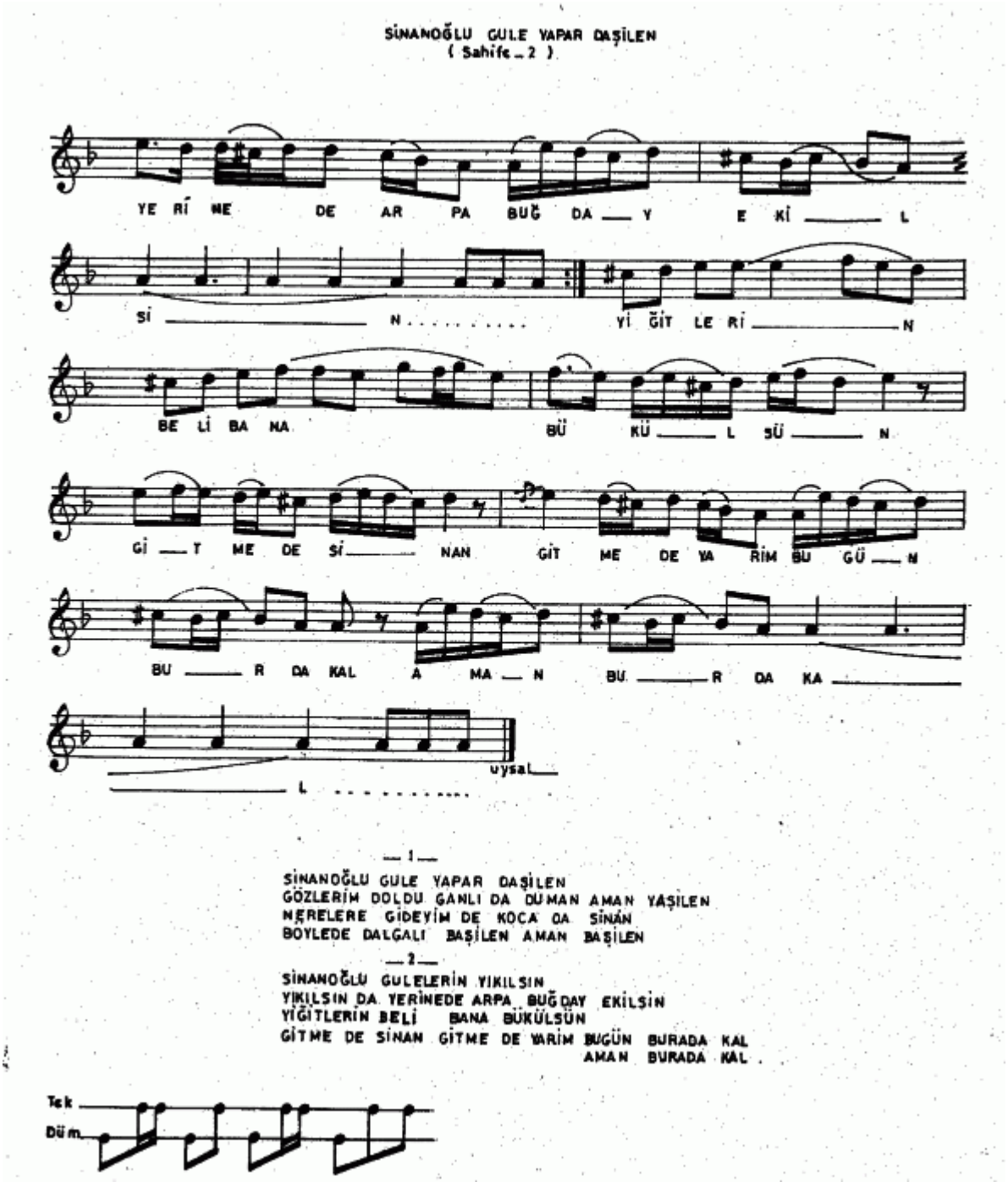
Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele

LEVHA 194
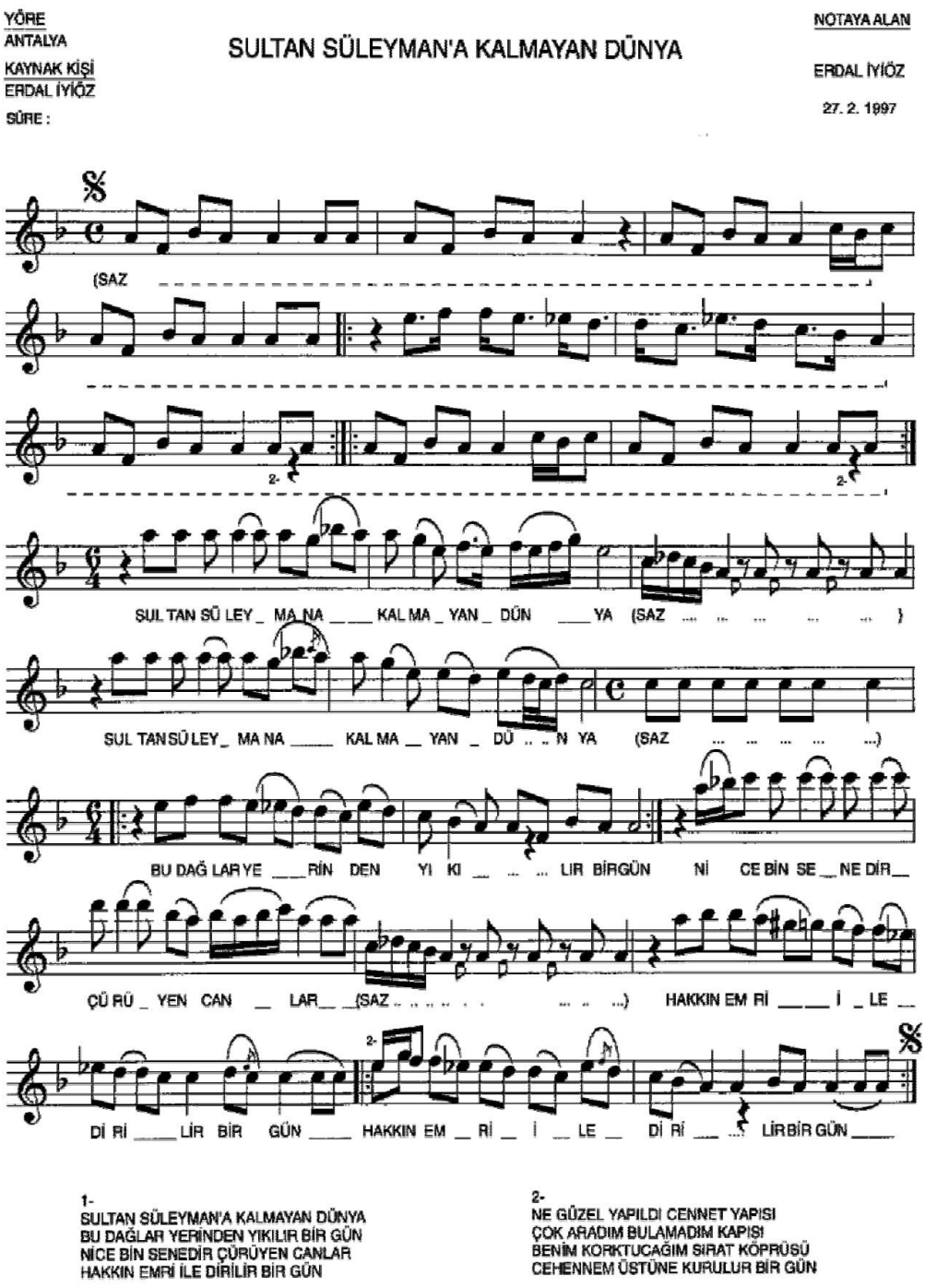


Sinanoğlu Gule Yapar Daşilen

LEVHA 195
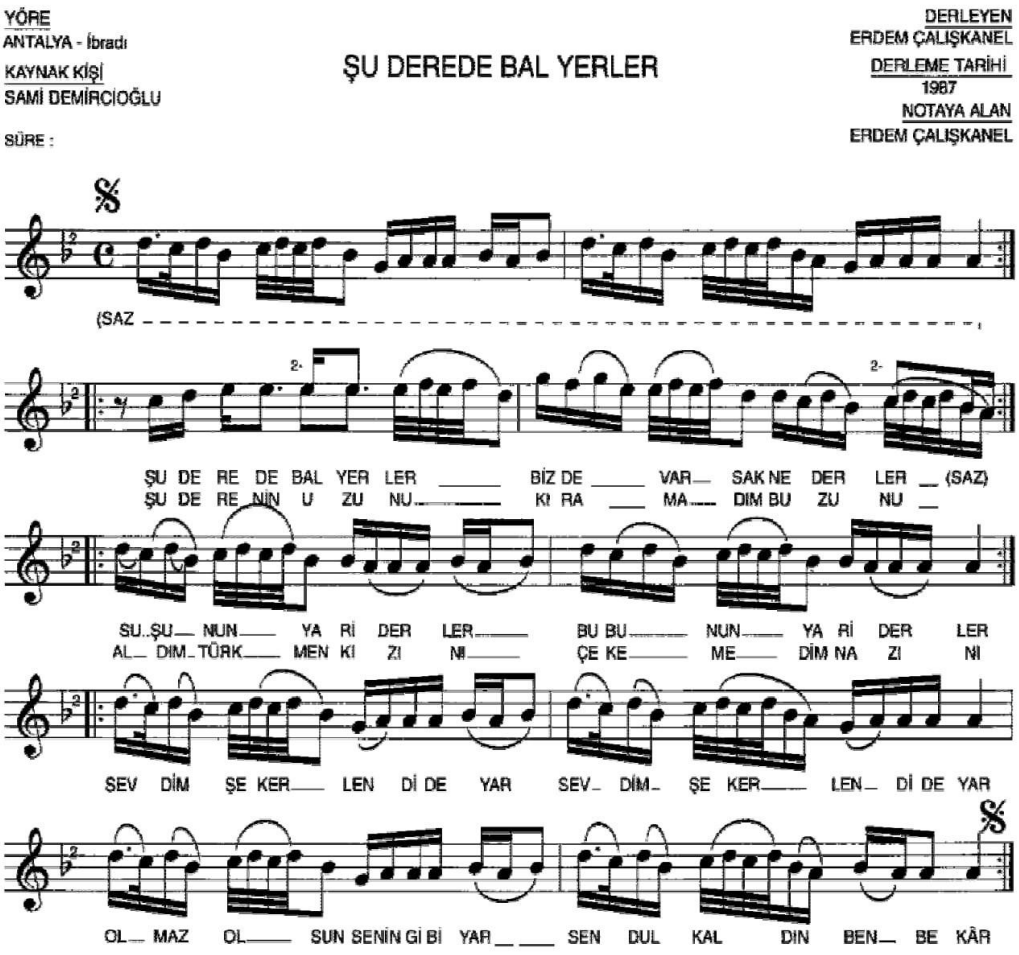


Sinanoğlu Gule Yapar Daşilen

LEVHA 196



Sultan Süleyman’a Kalmayan Dünya

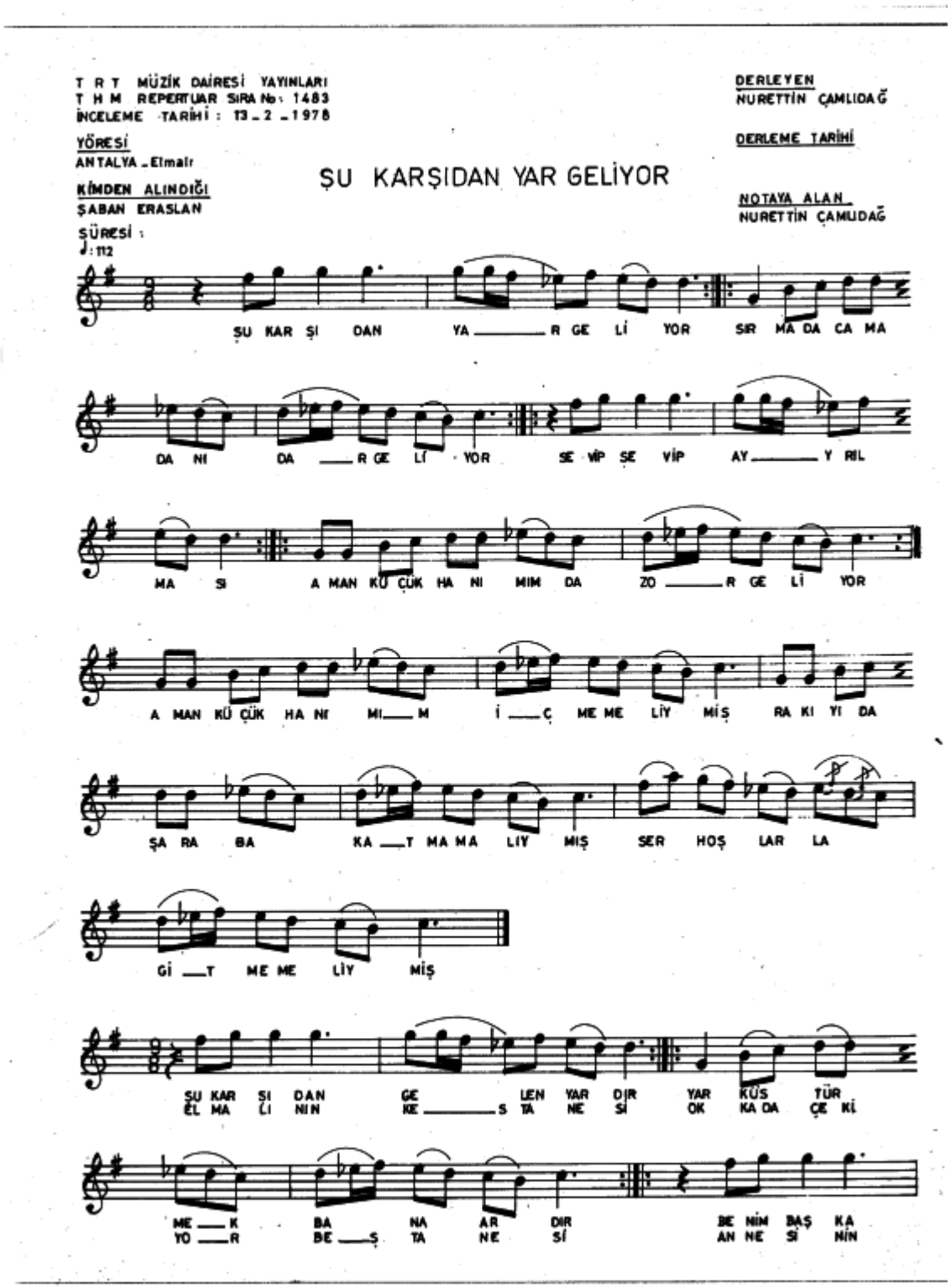
LEVHA 197



1-
ŞU DEREDE BAL YERLER
BİZ DE VARSAK NE DERLER
ŞU ŞUNUN YARİ DERLER
BU BUNUN YARİ DERLER
- BAĞLANTI-
SEVDİM ŞEKERLENDİ DE YAR
SEVDİM ŞEKERLENDİ DE YAR
OLMAZ OLSUN SENİN GİBİ YAR
SEN DUL KALDIN BEN BEKÂR
2-
ŞU DERENİN UZUNU
KIRAMADIM BUZUNU
ALDIM TÜRKMEN KIZINI
ÇEKEMEDİM NAZINI
- BAĞLANTI -
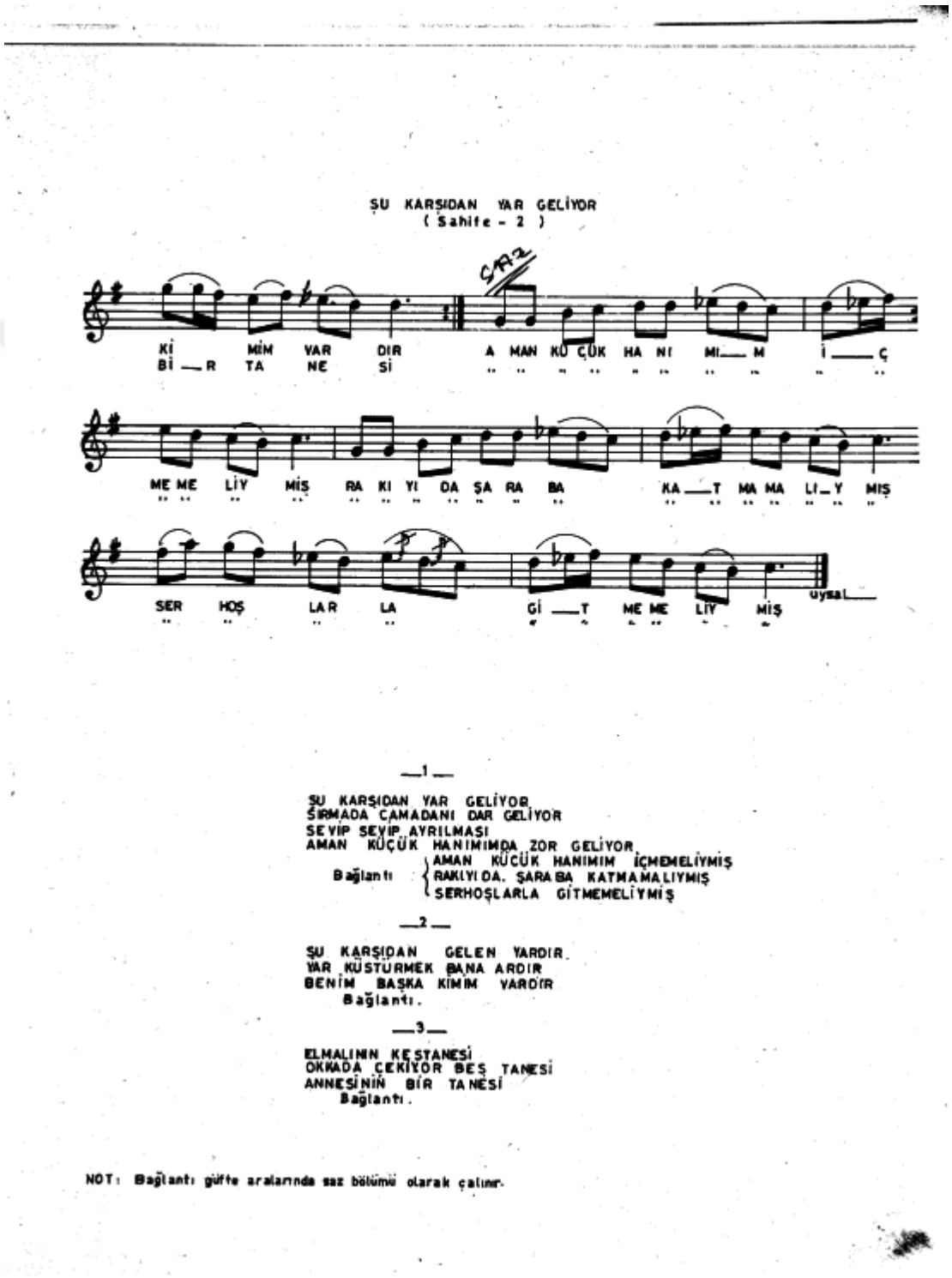
Şu Derede Bal Yerler

LEVHA 198
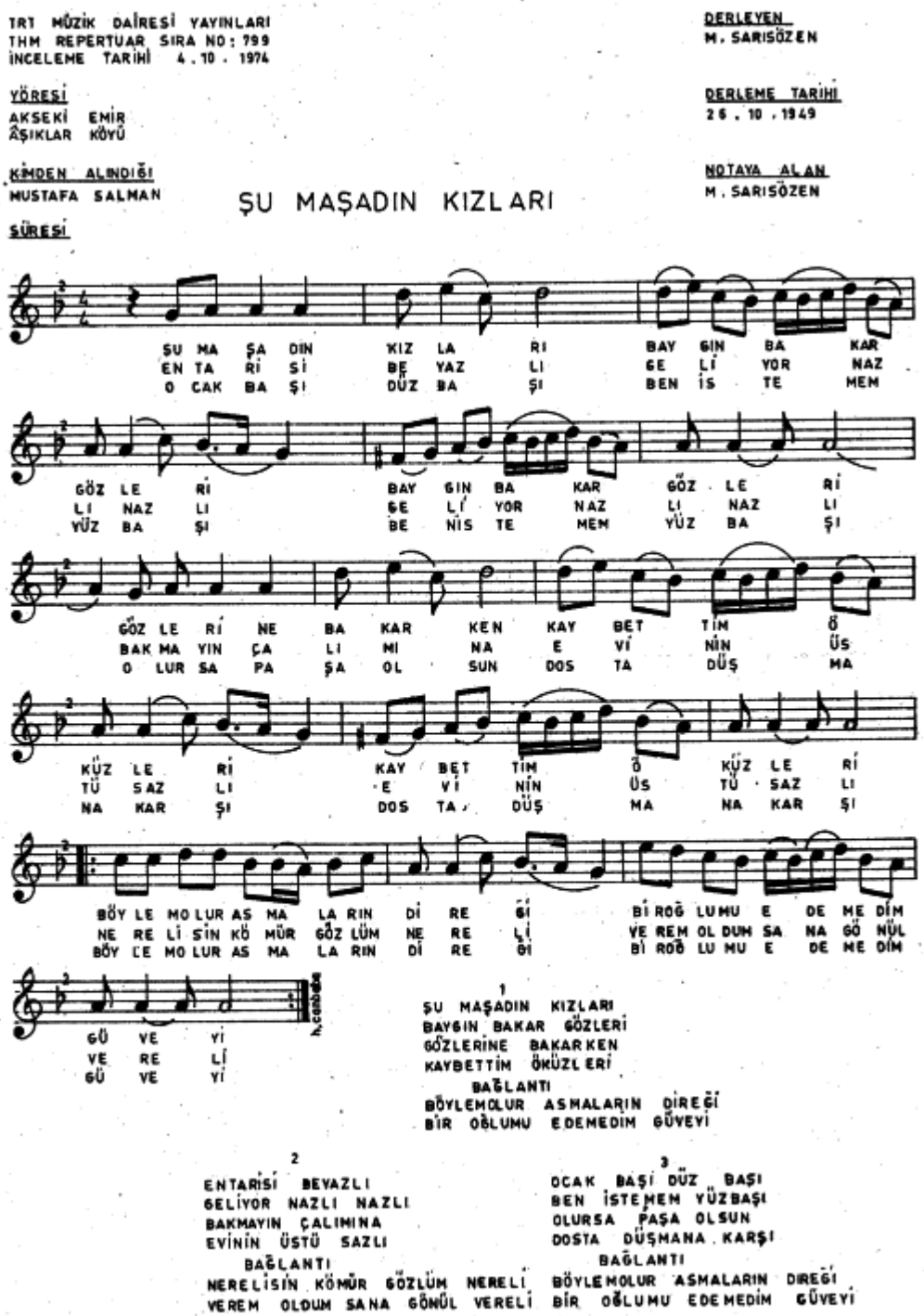


Şu Karşıdan Yar Geliyor

LEVHA 199
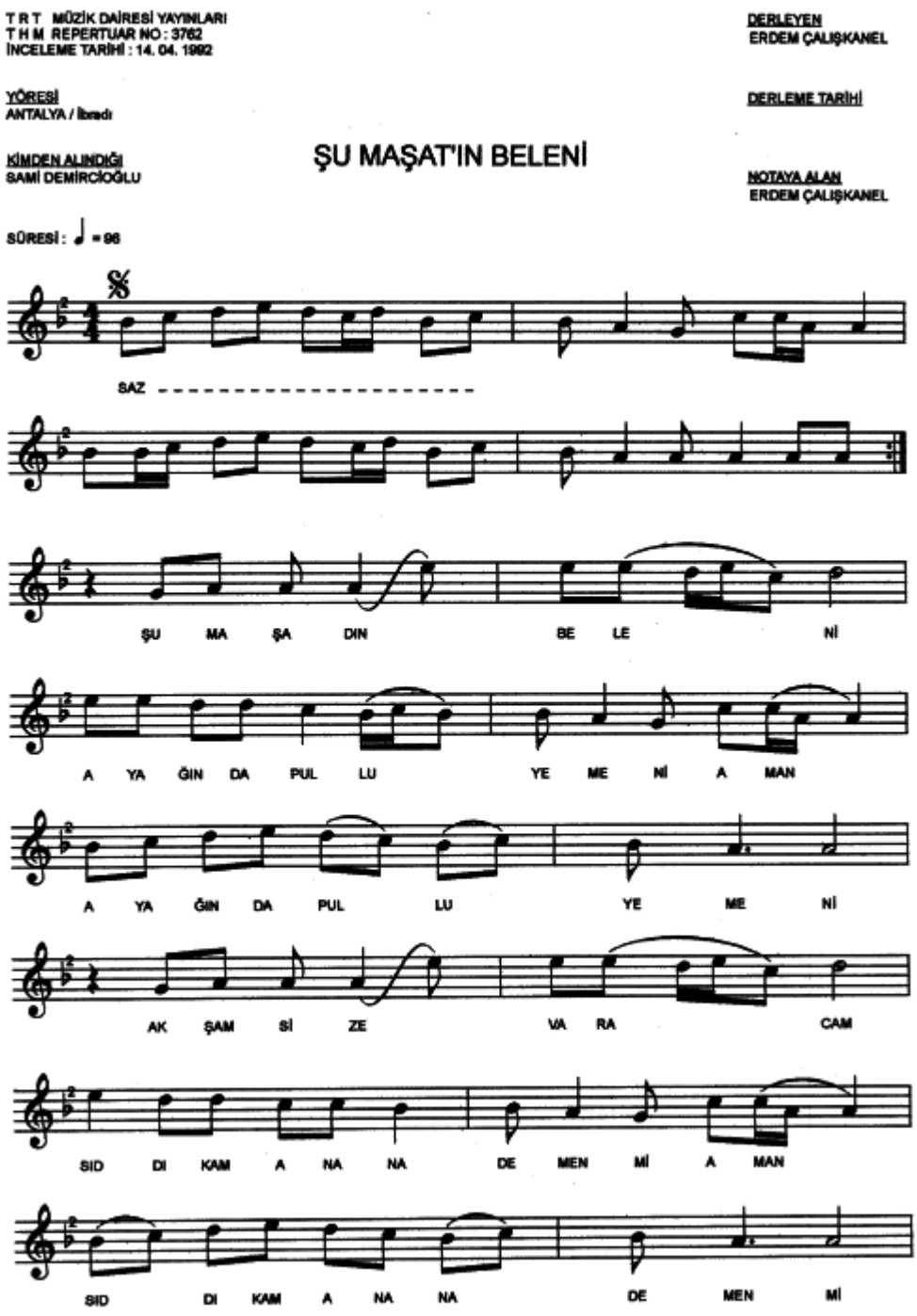


Şu Karşıdan Yar Geliyor

LEVHA 200



Şu Maşad'ın Kızları

LEVHA 201
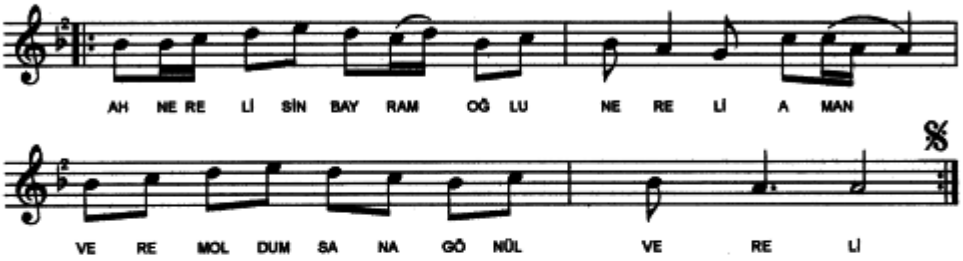


Şu Maşat'ın Beleni

LEVHA 202

- 2 -

ŞU MAŞAT'IN BELENİ



S. SABUNCU

- 1 -
ŞU MAŞAT'IN BELENİ
AYAĞINDA PULLU YEMENİ
AKŞAM SİZE VARACAM
SIDDIKAM ANANA DEMEN Mİ

-Bağlantı -
NERELİSİN BAYRAMOĞLU NERELİ AMAN
VEREM OLDUM SANA GÖNÜL VERELİ

- 2 -
KARŞIDA KATIRANLAR
DİBİNDE OTURANLAR
BANA BİR ÖĞÜT VERİN
SEVDADAN KURTULANLAR

-Bağlantı -
NERELİSİN BAYRAMOĞLU NERELİ AMAN
VEREM OLDUM SANA GÖNÜL VERELİ

- 3 -
ŞU MAŞAT'IN KIZLARI
BAYGIN BAKAR GÖZLERİ
GÖZLERİNE BAKARKEN
YİTİRDİM ÖKÜZLERİ

-Bağlantı -
NERELİSİN BAYRAMOĞLU NERELİ AMAN
VEREM OLDUM SANA GÖNÜL VERELİ
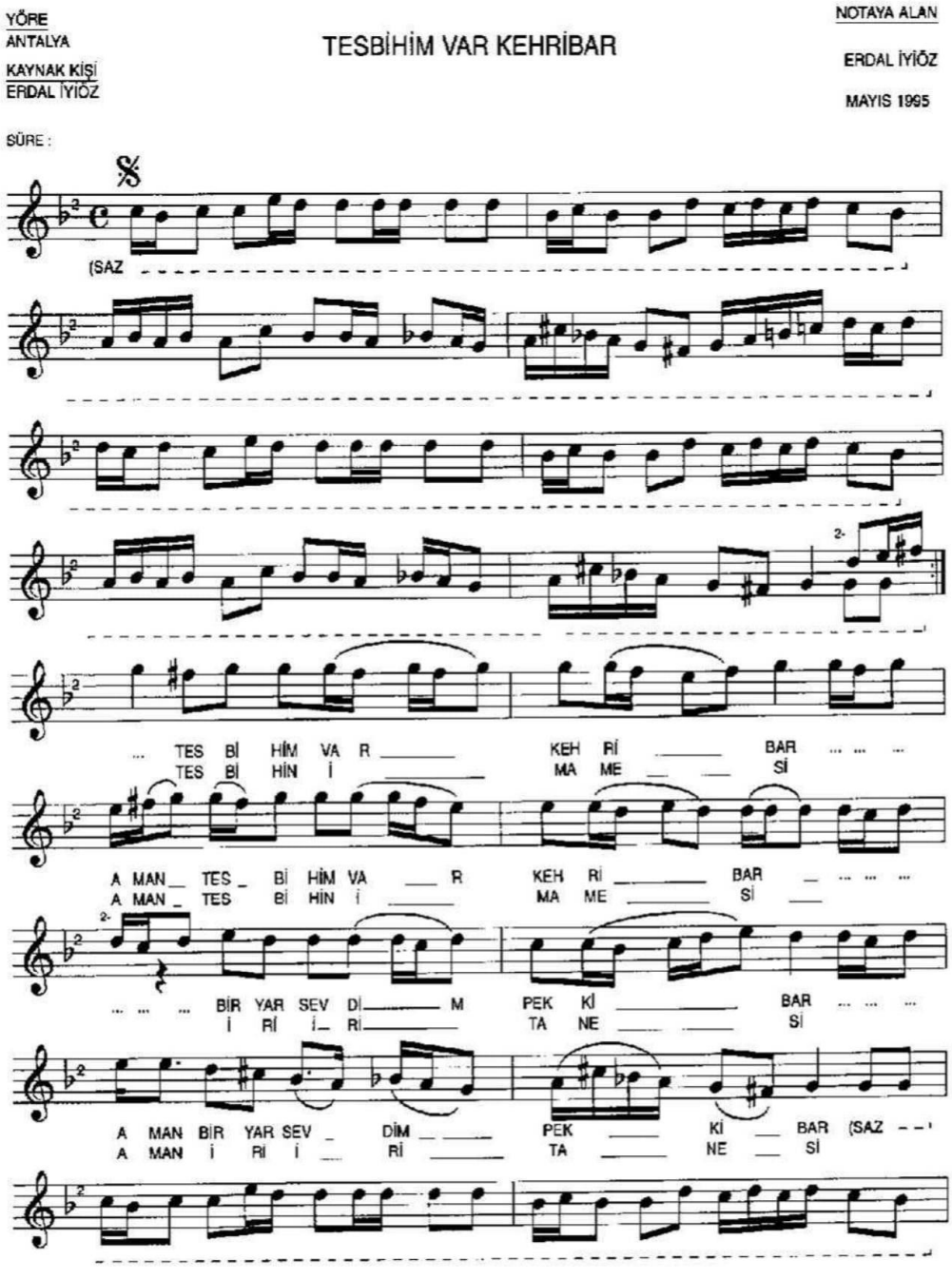
- 4 -
KARŞIDA ÖKÜZ GÖRDÜM
AĞZINDA SAKIZ GÖRDÜM
SIDDIKA'YLA HASAN'I
YATAK DA MAPUS GÖRDÜM

-Bağlantı -
NERELİSİN BAYRAMOĞLU NERELİ AMAN
VEREM OLDUM SANA GÖNÜL VERELİ

MAŞAT : İbradı kasabasına bağlı bir mahalle
YATAK : Yayla da yaşayan insanların taştan yaptıkları ve üzerini ormanla örttükleri bir göz oda.
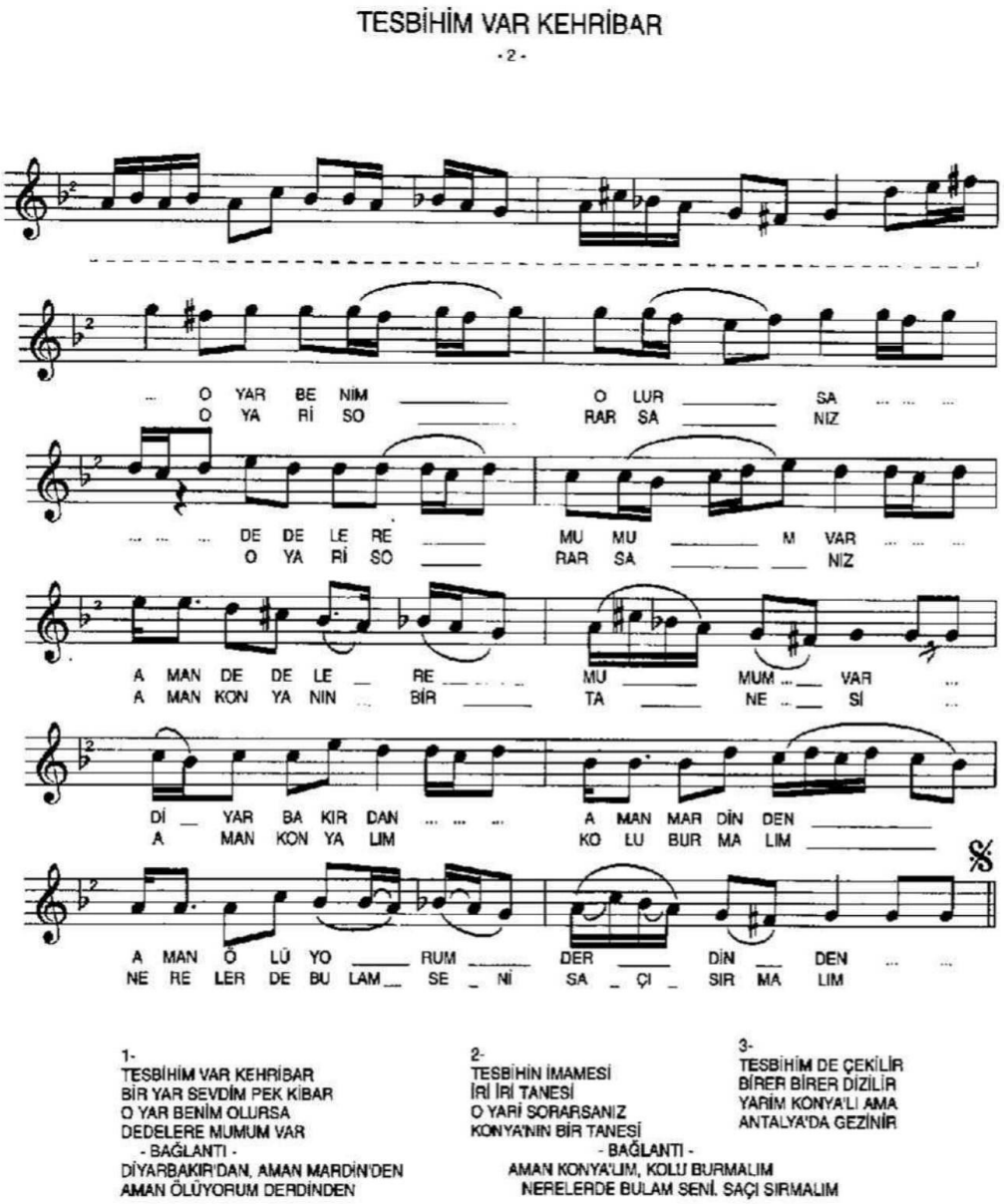
Şu Maşat'ın Beleni

LEVHA 203
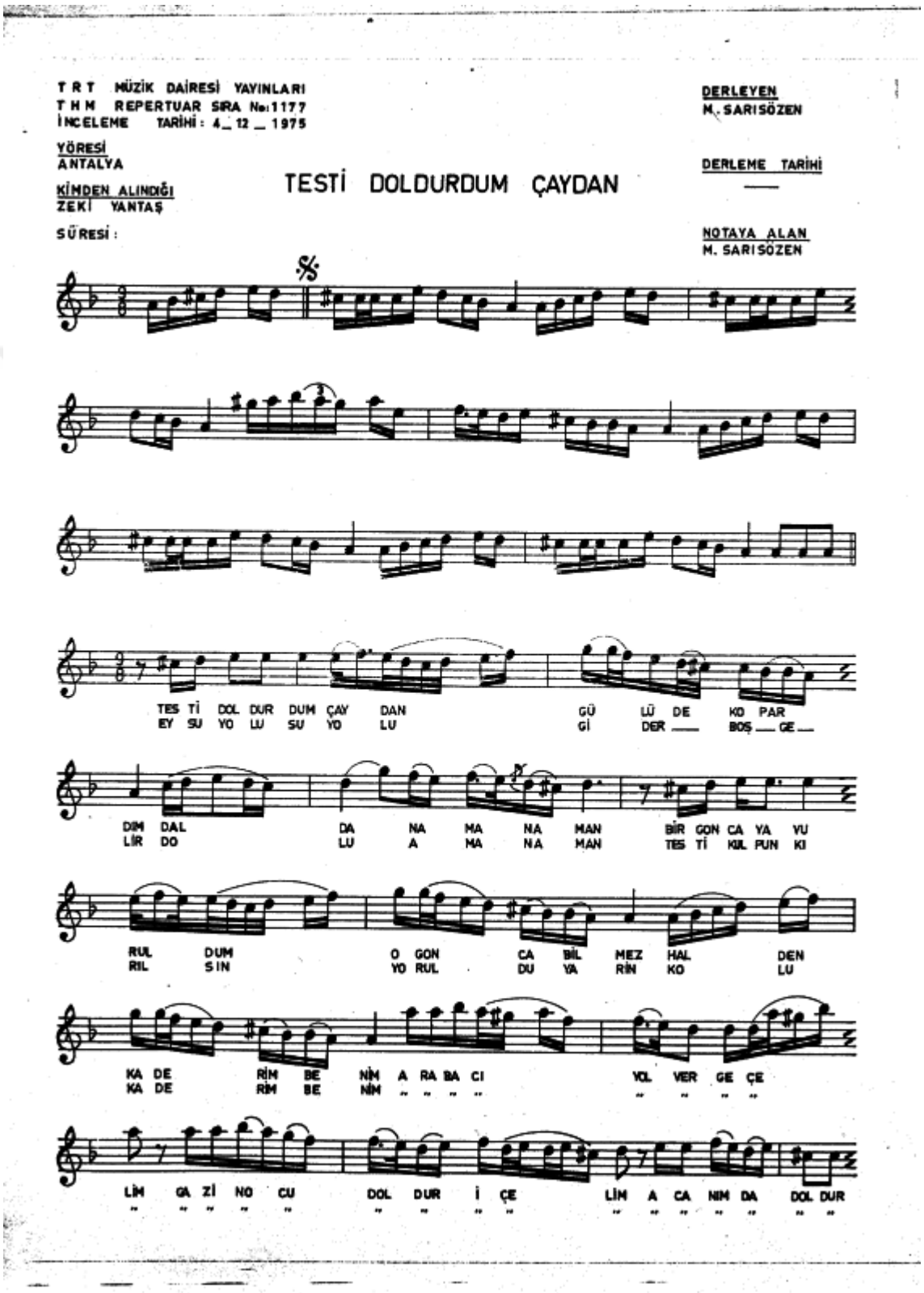


Tesbihim Var Kehribar

LEVHA 204



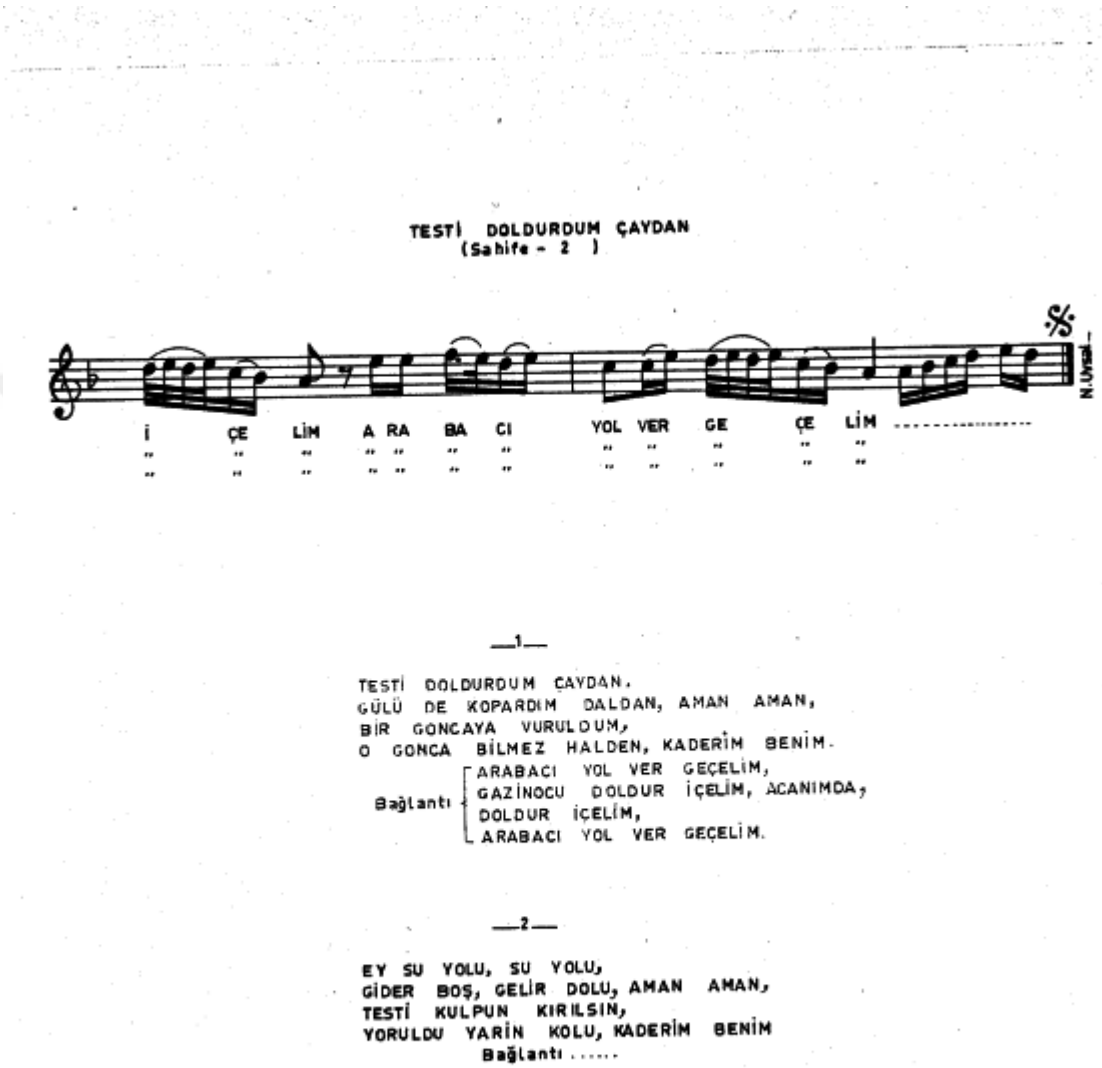
Tesbihim Var Kehribar

LEVHA 205
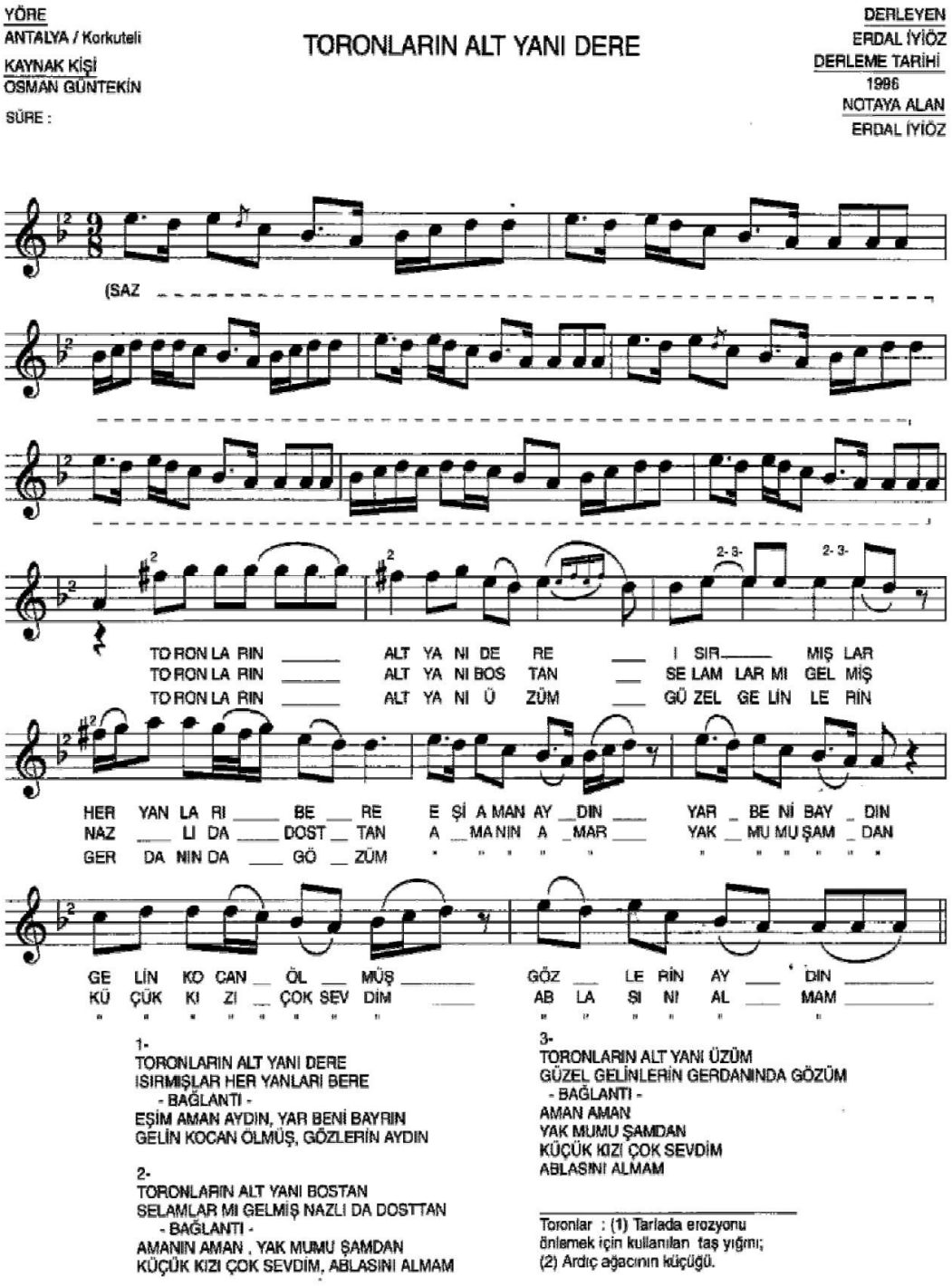


Testi Doldurdum Çaydan

LEVHA 206
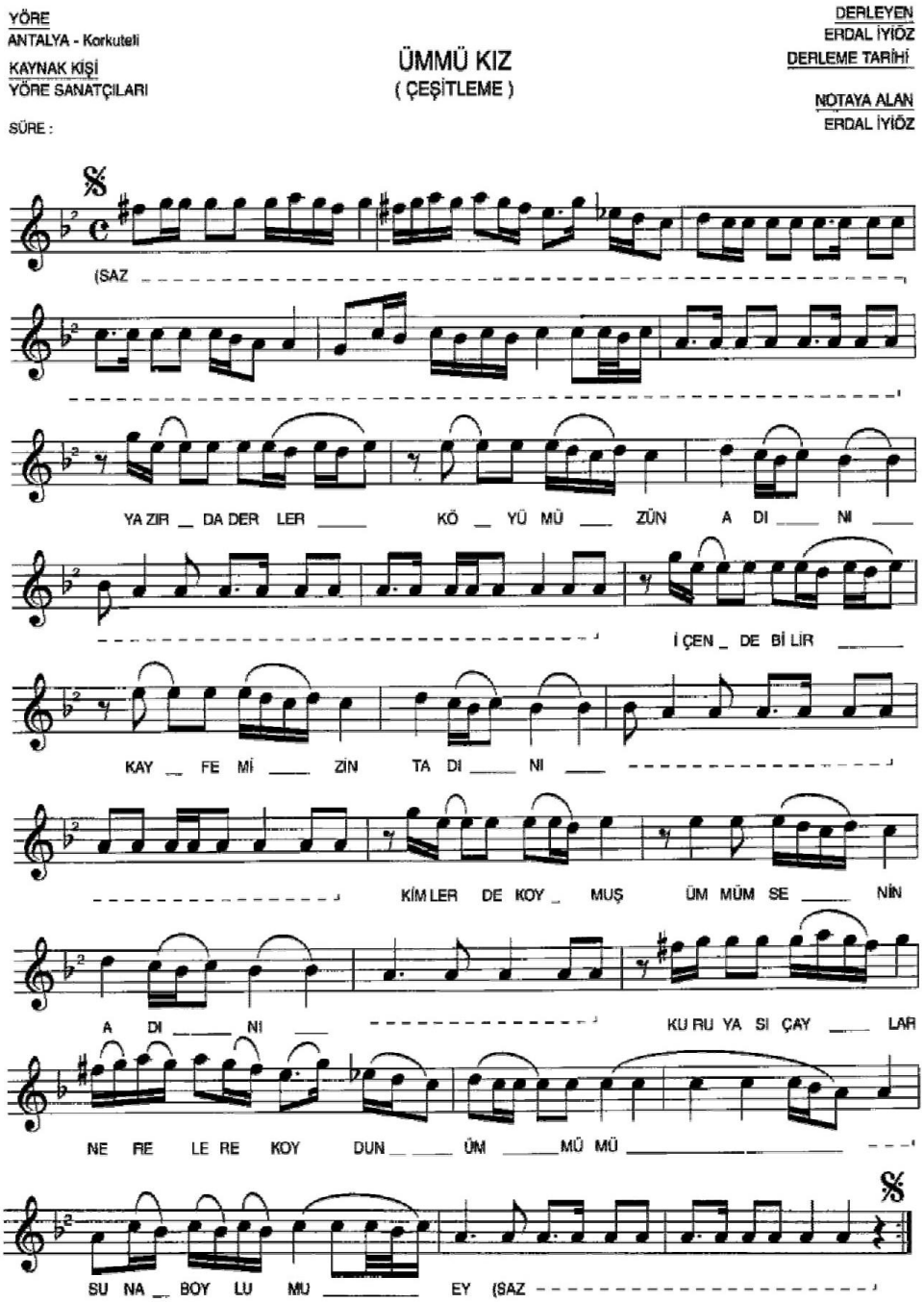


Testi Doldurdum Çaydan

LEVHA 207



Toronların Alt Yanı Dere

LEVHA 208
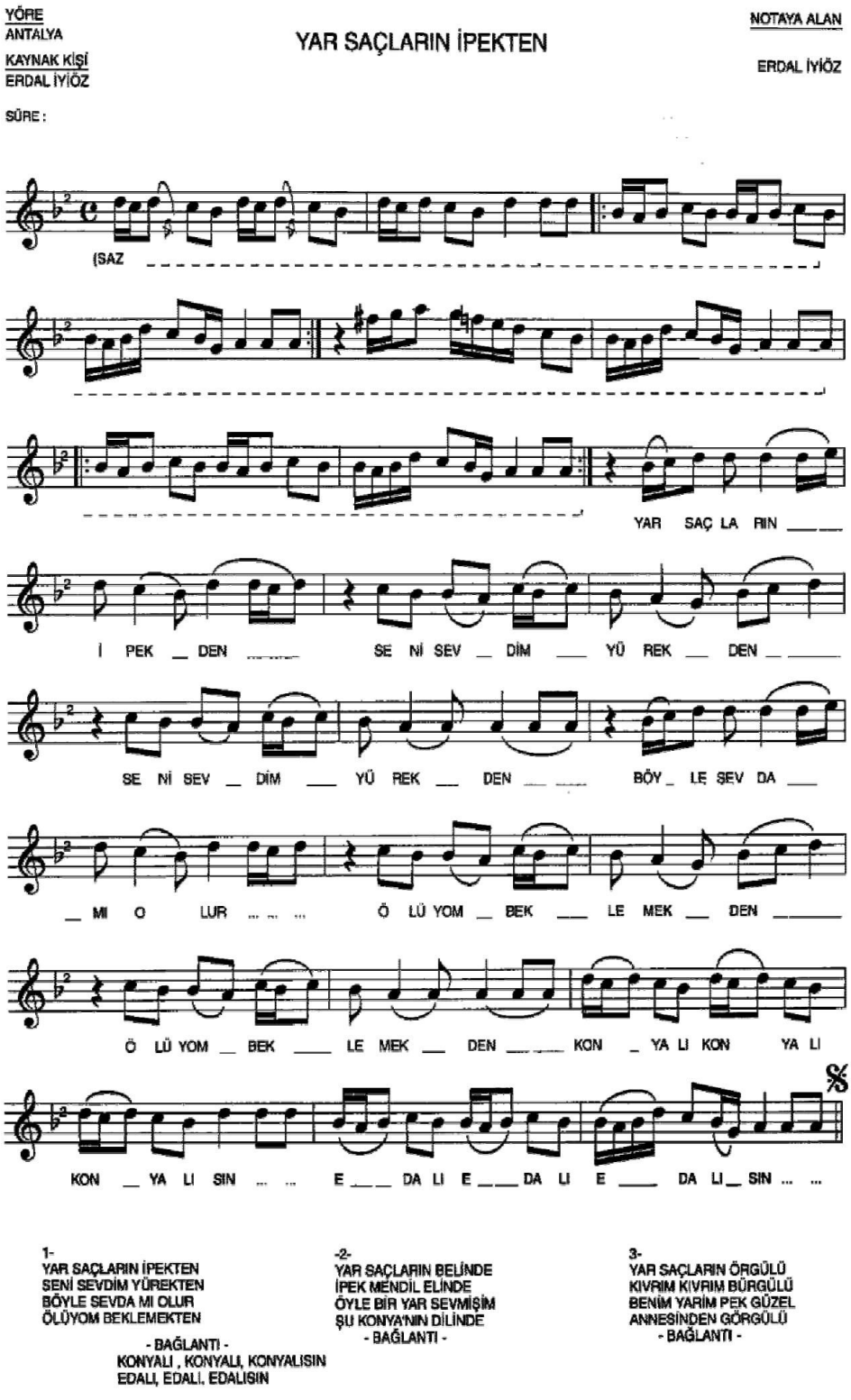


1-
YAZIR DERLER KÖYÜMÜZÜN ADINI
İÇEN BİLİR GAYFEMİZİN TADINI
KİMLER KOYMUŞ ÜMMÜ'M SENİN ADINI
- BAĞLANTI -
KURUYASI ÇAYLAR NERELERE KOYDUN ÜMMÜ'MÜ
SUNA BOYLUMU EY

2-
SU YÜZÜNDE YÜZER GİDER BÜRGÜSÜ
TAM ONSEKİZ SIRMA SAÇIN ÖRGÜSÜ
BU GÜZELLİK SANA HAKK'IN VERGİSİ
- BAĞLANTI -
KURUYASI ÇAYLAR NERELERE KOYDUN ÜMMÜ'M
SUNA BOYLUMU
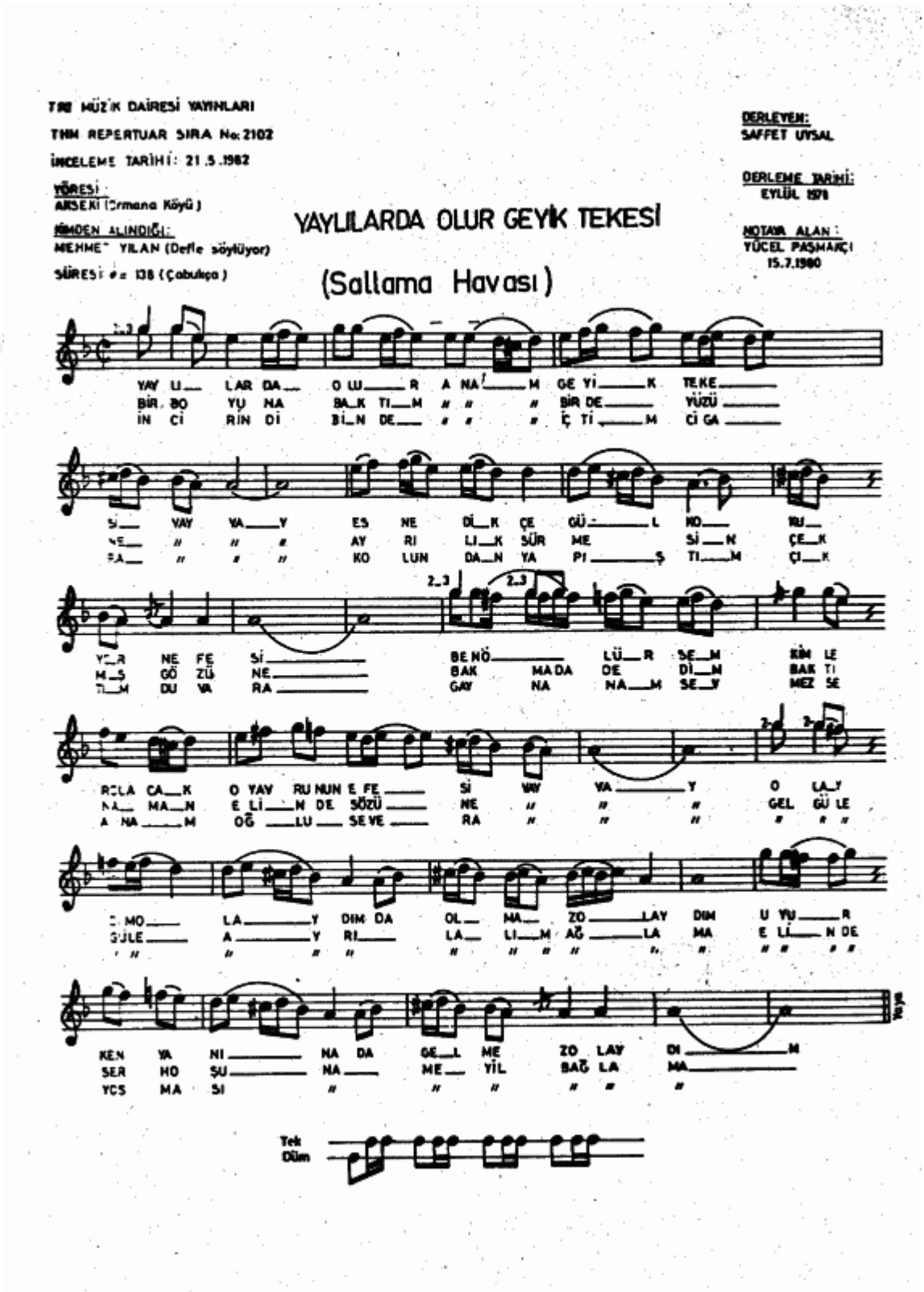
Ümmü Kız

LEVHA 209



Yar Saçların İpekten

LEVHA 210



Yaylılarda Olur Geyik Tekesi
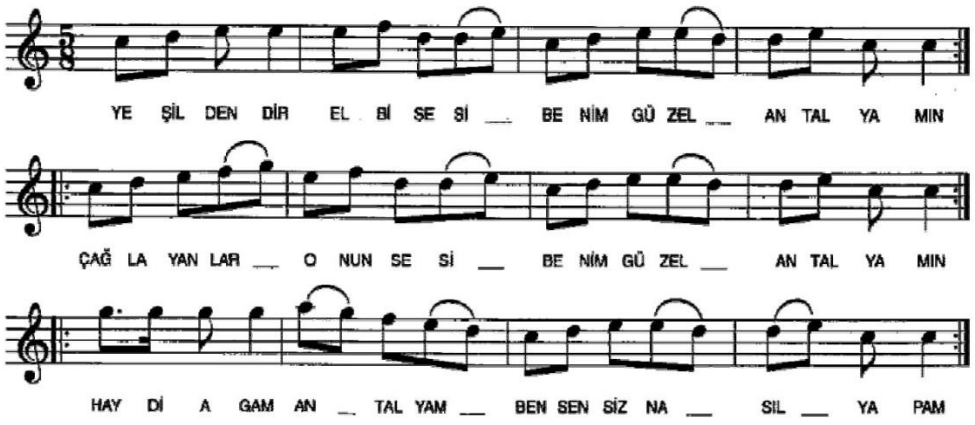
LEVHA 211

YÖRE
ANTALYA

KAYNAK KİŞİ
CEVAT UYANIK
NURİ DAĞTEKİN

YEŞİLDENDİR ELBİSESİ

DERLEYEN
ERDAL İYİÖZ
DERLEME TARİHİ
1965
NOTAYA ALAN
ERDAL İYİÖZ



1-
YEŞİLDENDİR ELBİSESİ
BENİM GÜZEL ANTALYA'MIN
ÇAĞLAYANLAR O'NUN SESİ
BENİM GÜZEL ANTALYA'MIN
-BAĞLANTI-
HAYDİ AGAM ANTALYA'M
BEN SENSİZ NASIL YAPAM
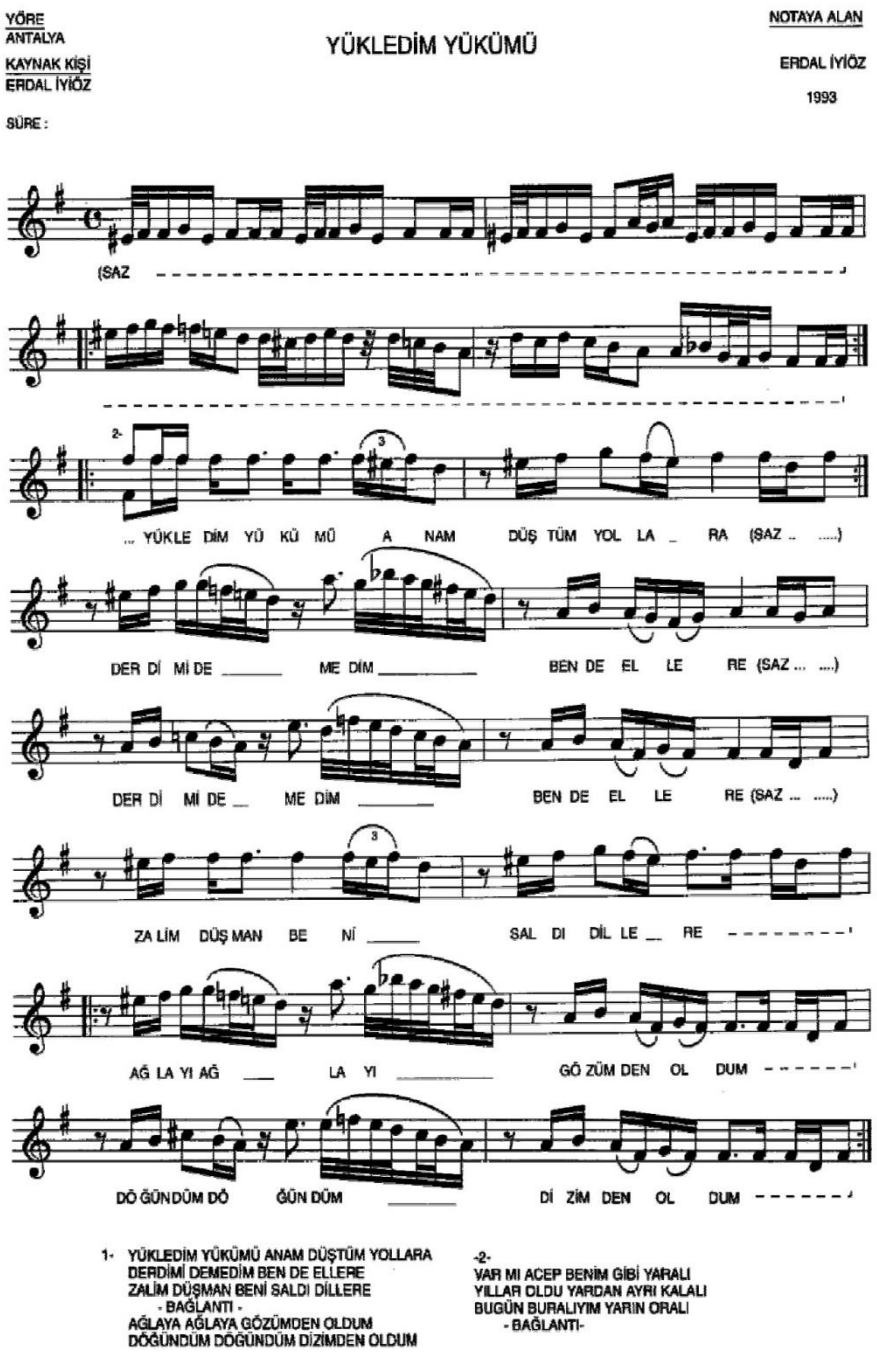
-2-
BEYDAĞI'NIN KARLI BAŞI
BEREKETLİ DAĞI TAŞI
GÜNEŞ İLE AY SIRDAŞI
BENİM GÜZEL ANTALYA'MIN
- BAĞLANTI -

-3-
ASPENDOS'U SİDE'Yİ GEZ
MANAVGAT'TA AL BİR NEFES
ALANYA'DA HER ŞEY ENFES
BENİM GÜZEL ANTALYA'MIN
- BAĞLANTI -

4-
NOEL BABA, KINIK, KAŞ'I
TERMESOS'UN YOKTUR EŞİ
TABİATTIR ÖZ KARDEŞİ
BENİM GÜZEL ANTALYA'MIN
- BAĞLANTI-
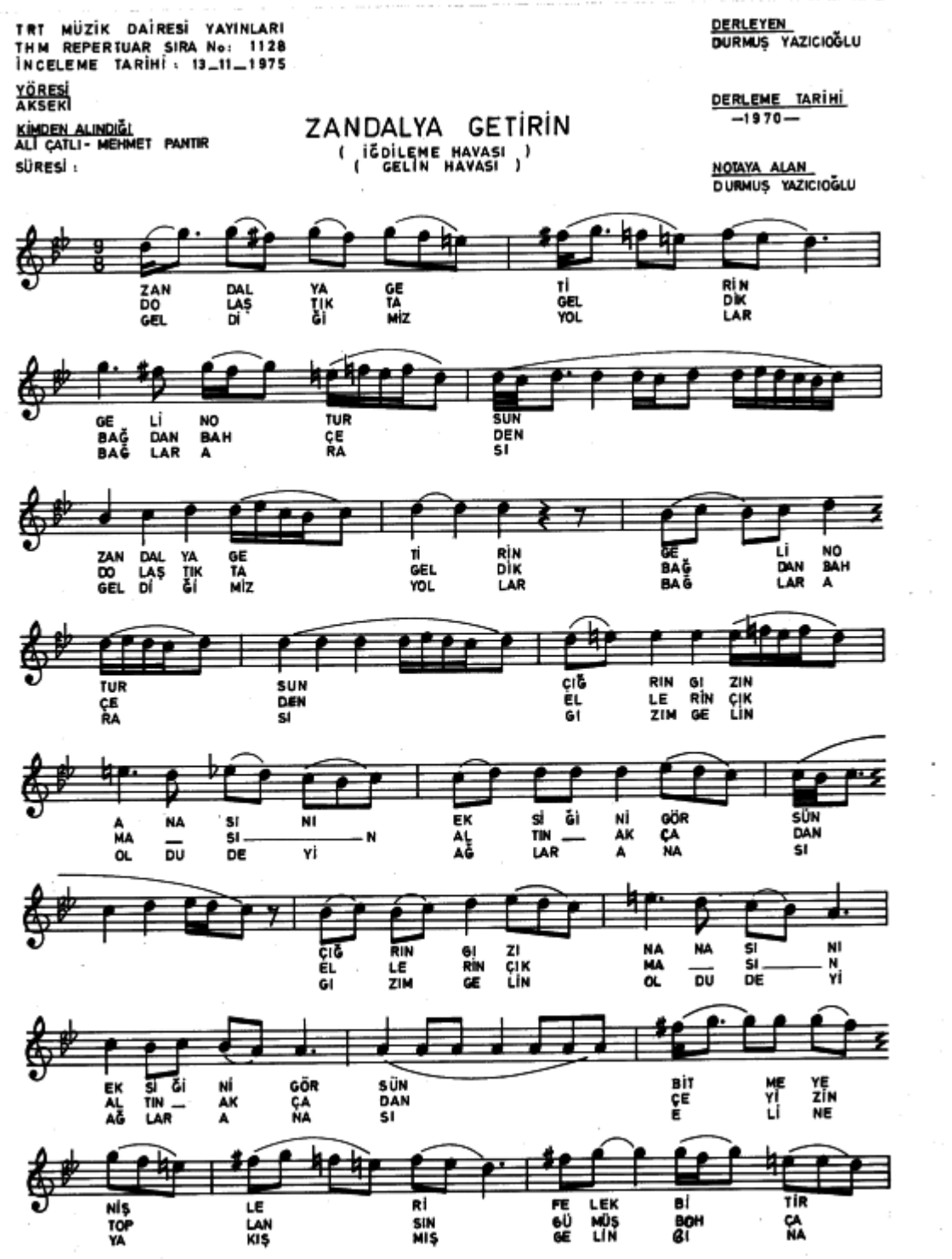
Yeşildendir Elbisesi

LEVHA 212
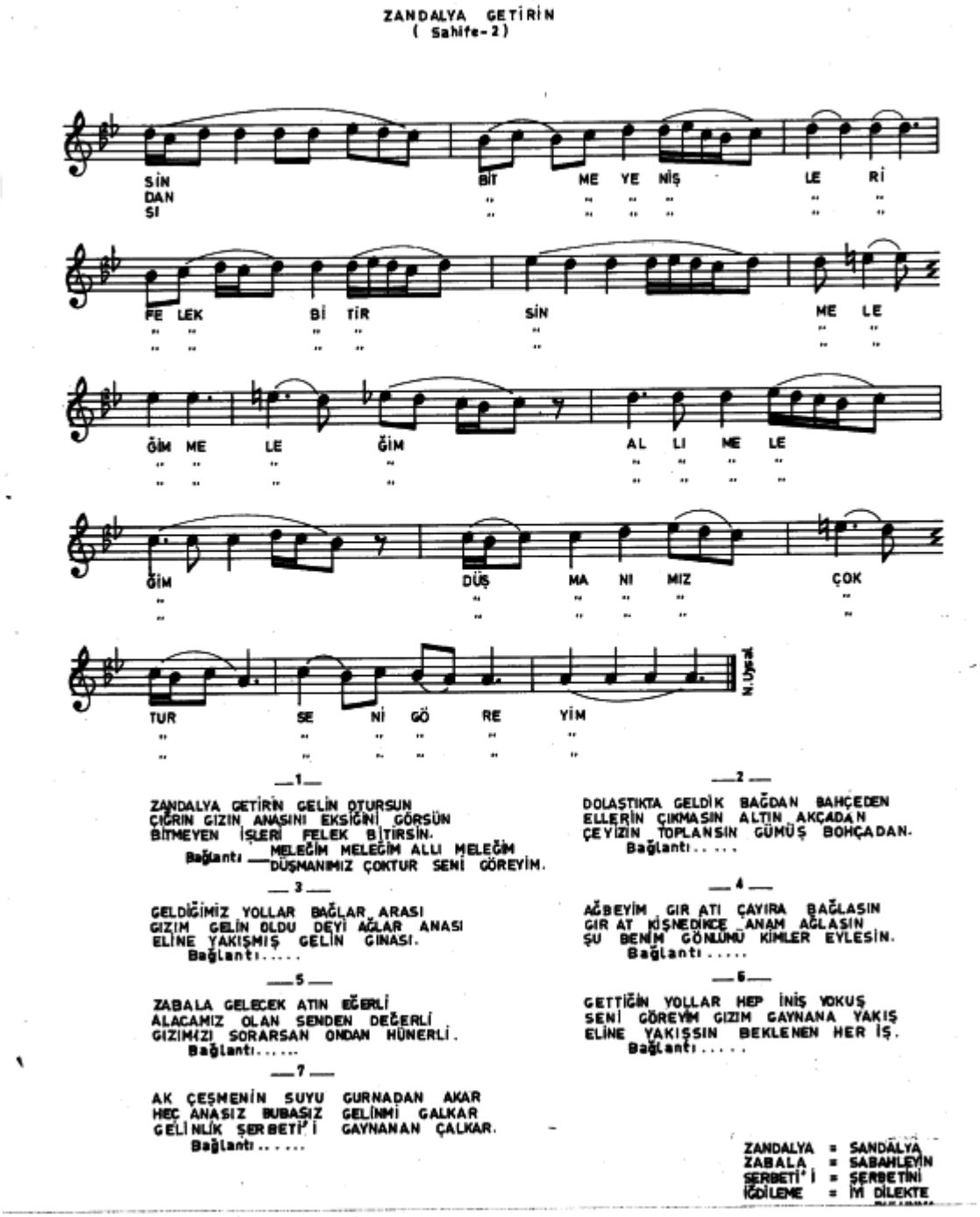


Yükledim Yükümü

LEVHA 213
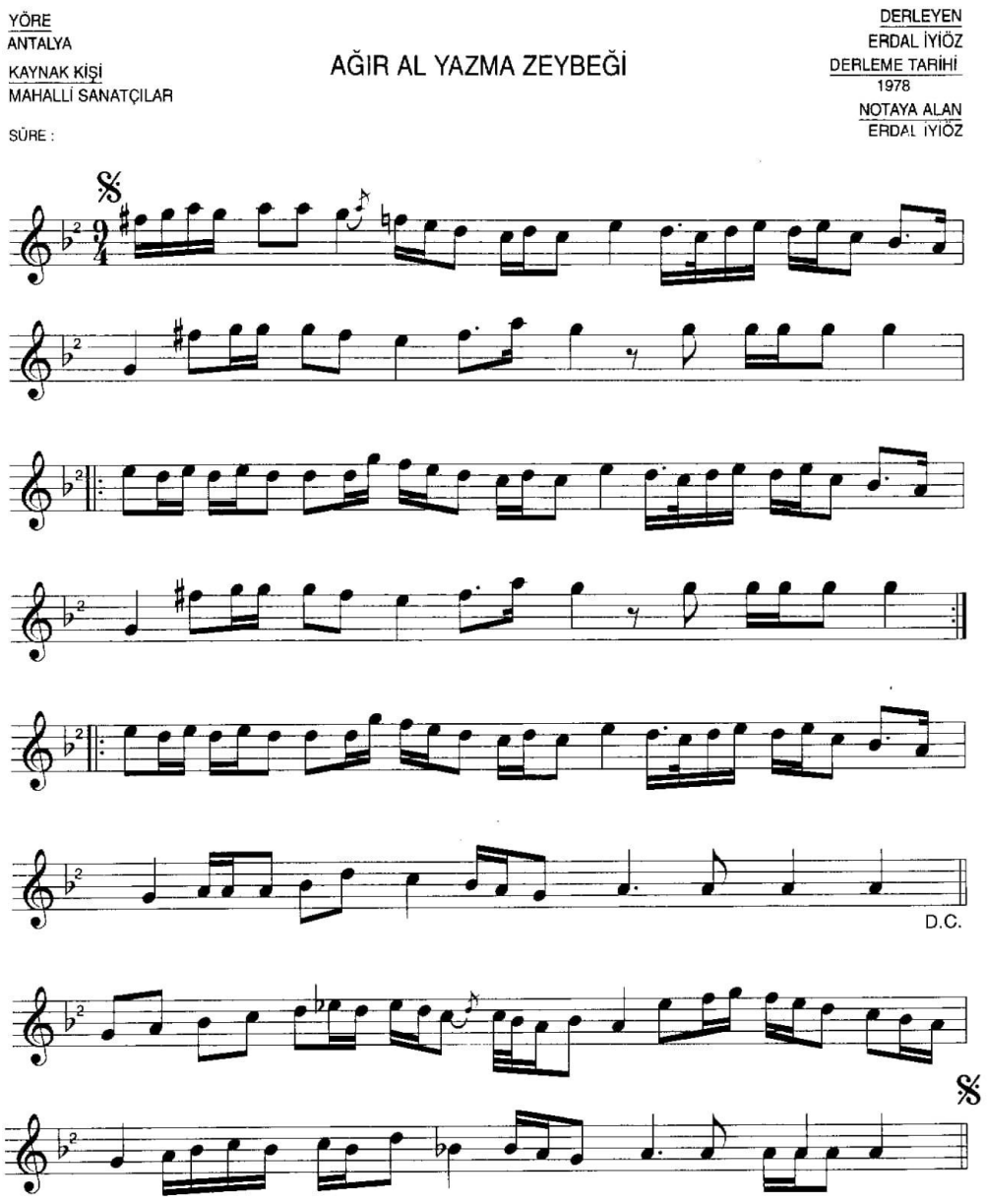


Zandalya Getirin

LEVHA 214
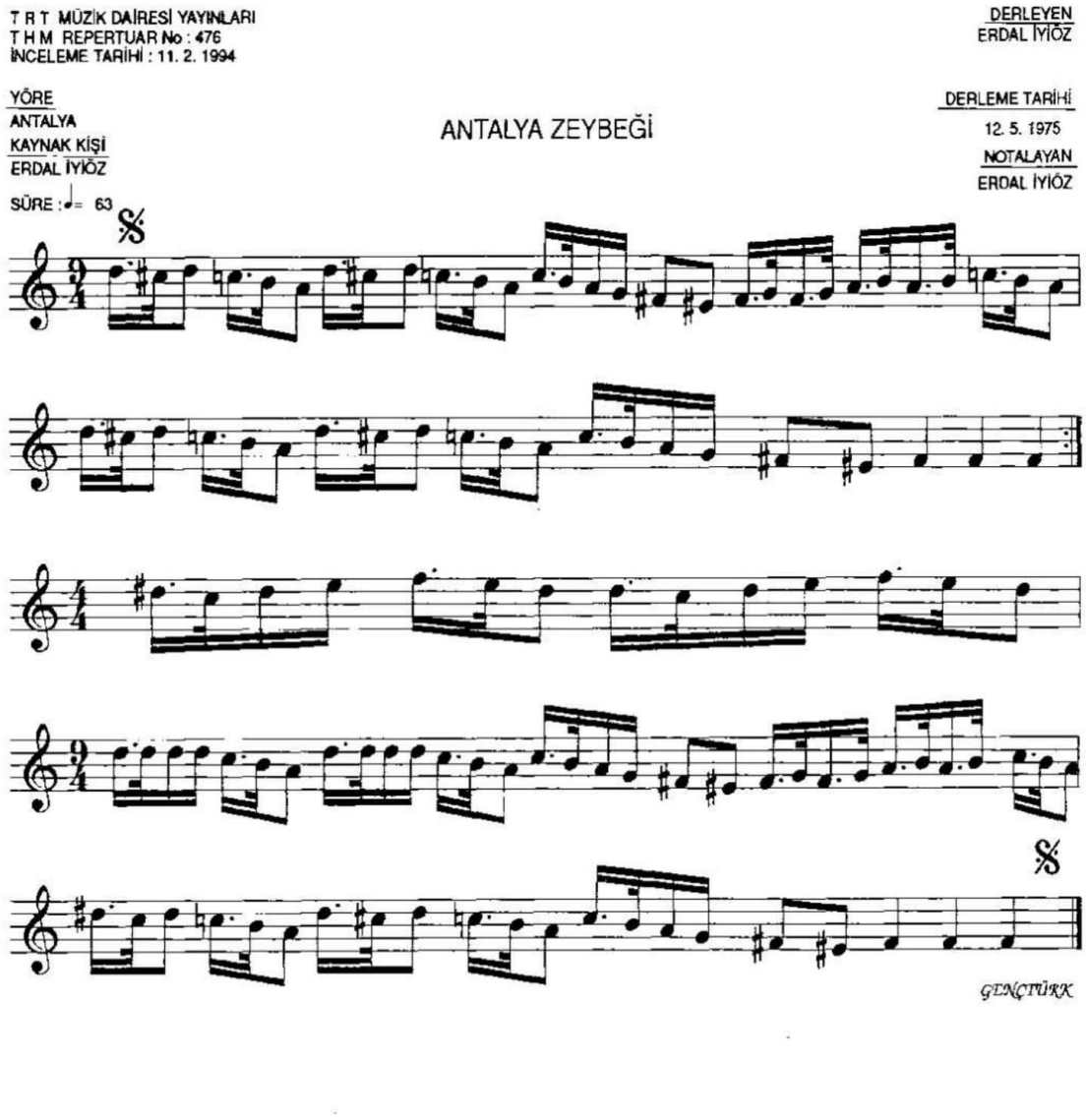


Zandalya Getirin

LEVHA 215



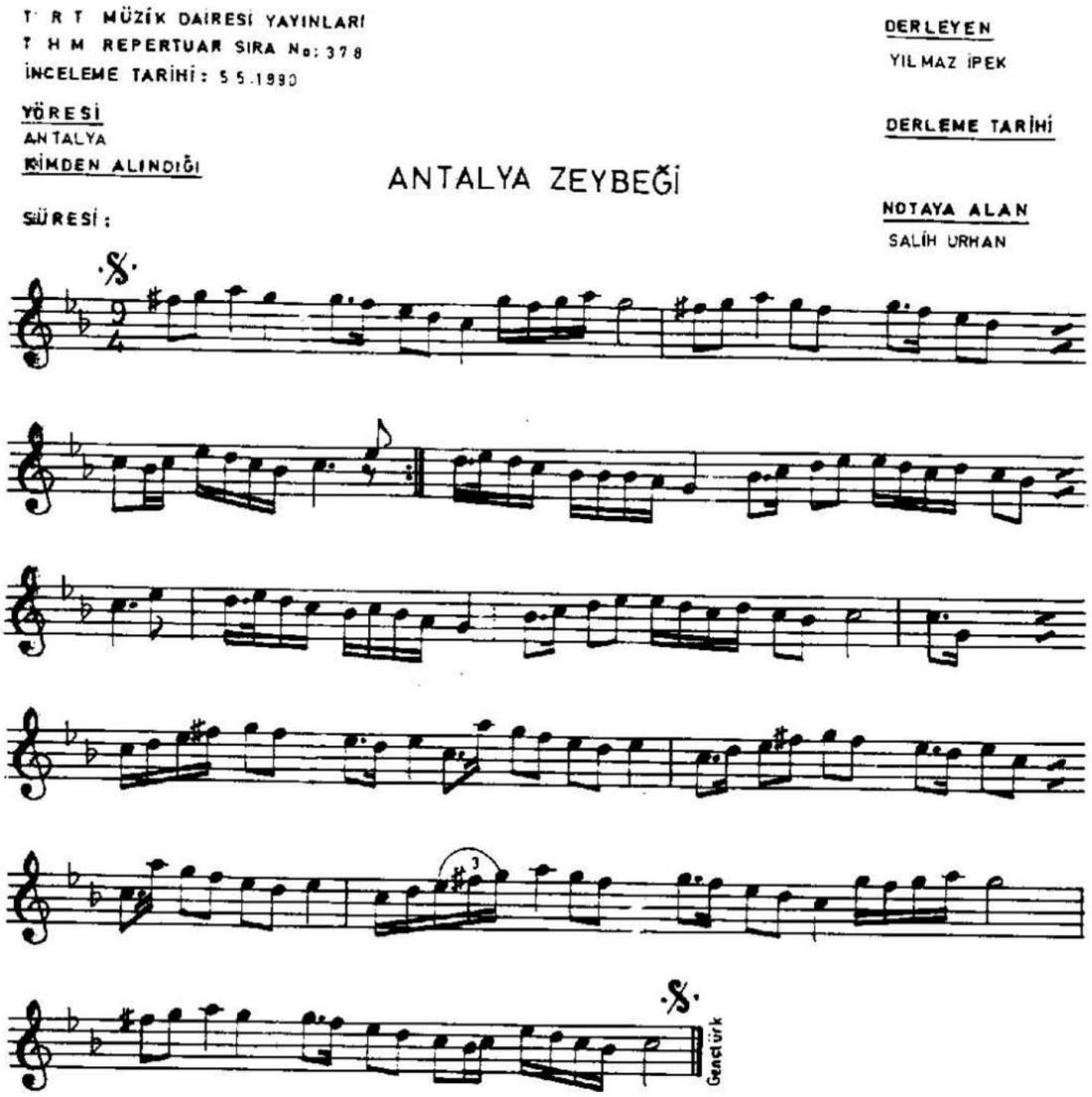
Ağır Al Yazma Zeybeği

LEVHA 216
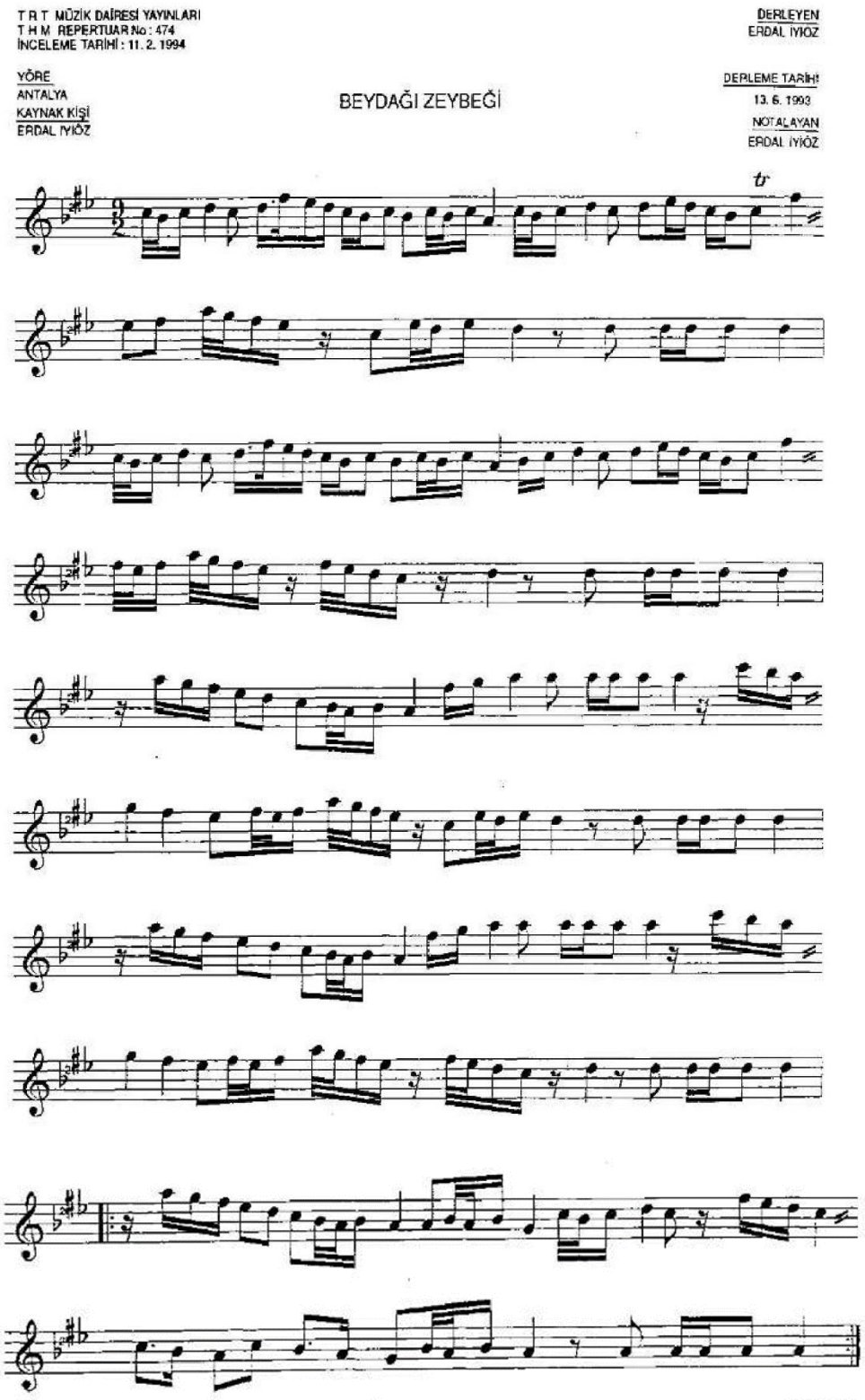


Antalya Zeybeği 1

LEVHA 217
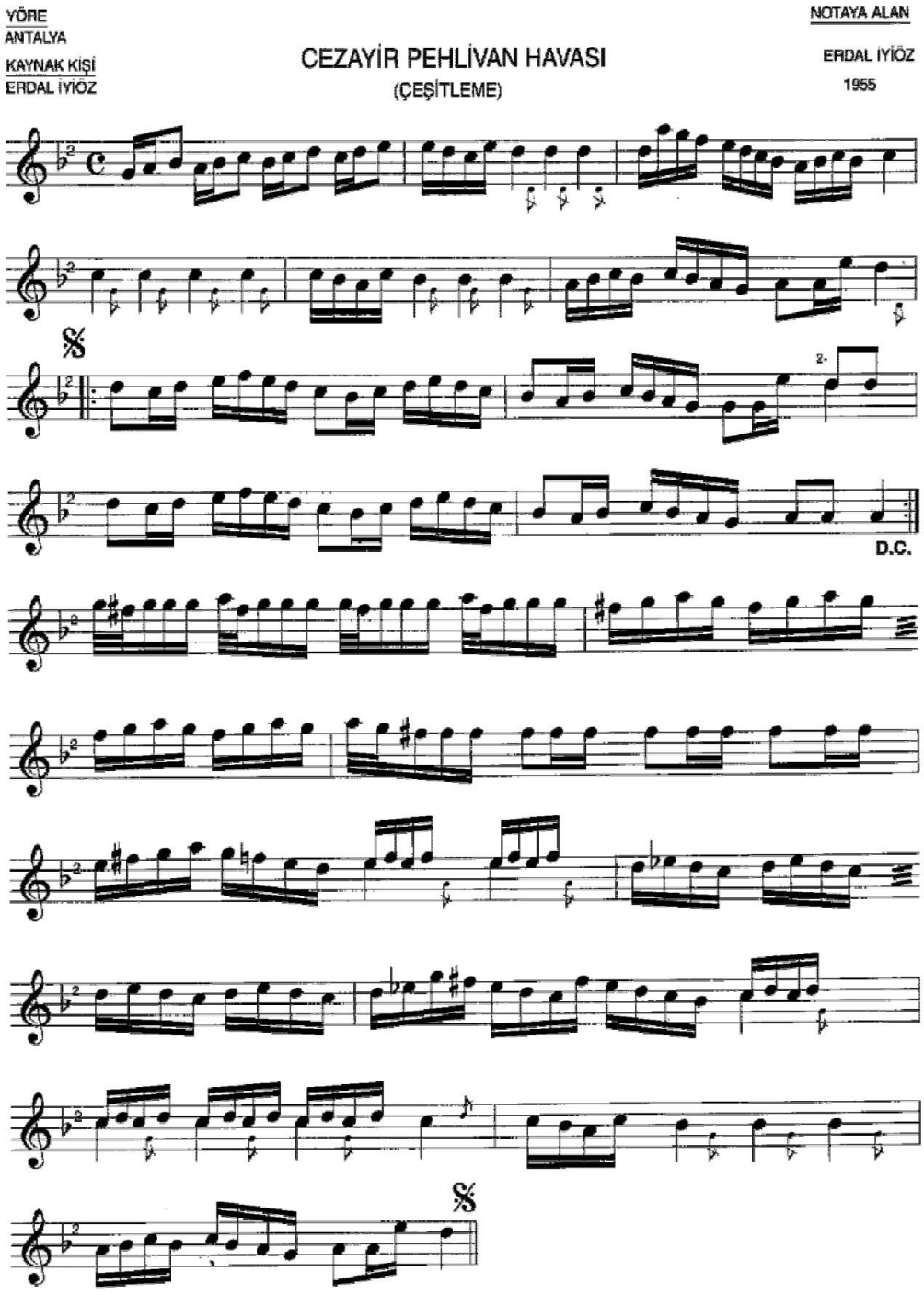


Antalya Zeybeği 2

LEVHA 218
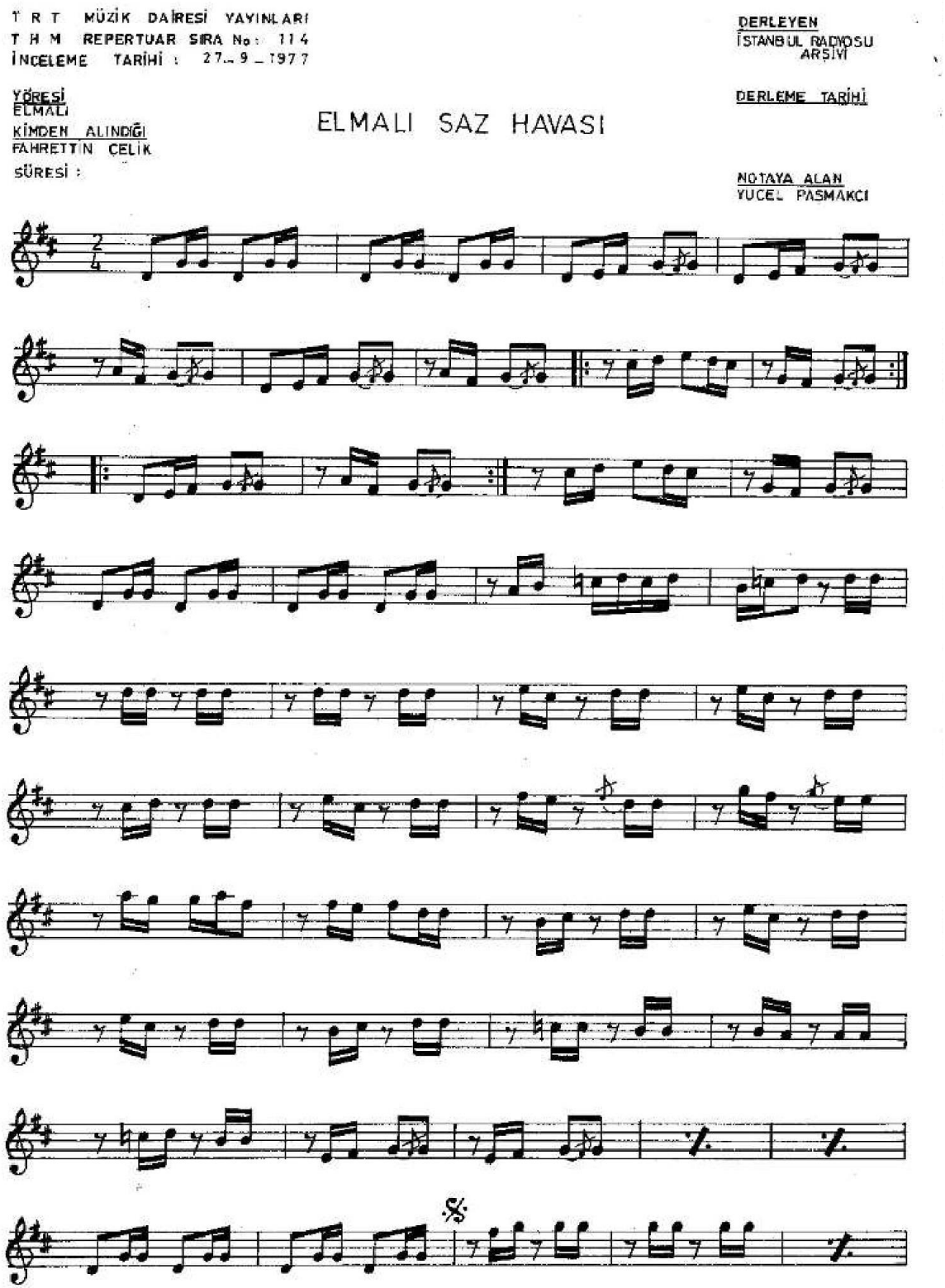


Beydağı Zeybeği

LEVHA 219
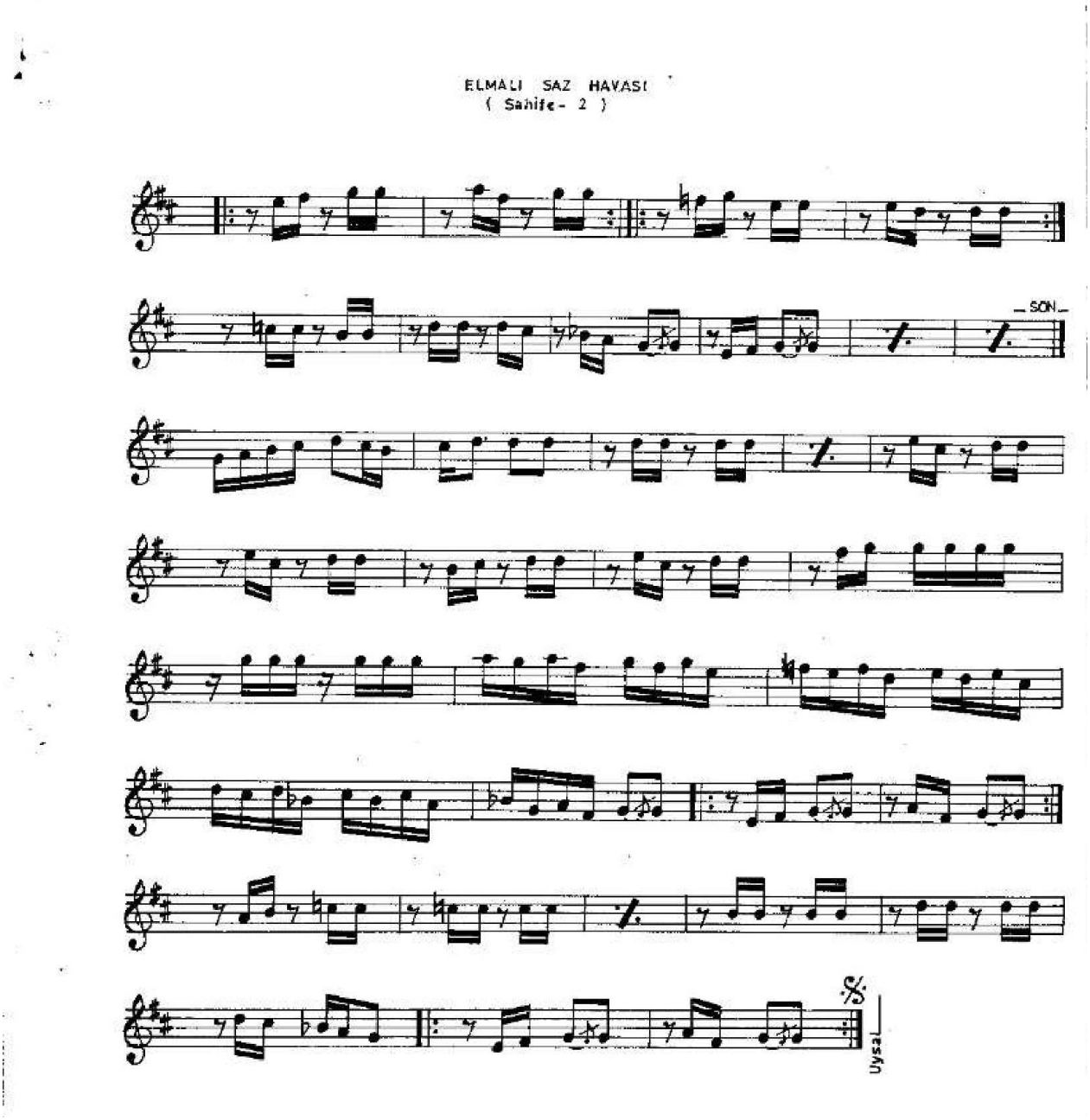


Cezayir Pehlivan Havası

LEVHA 220
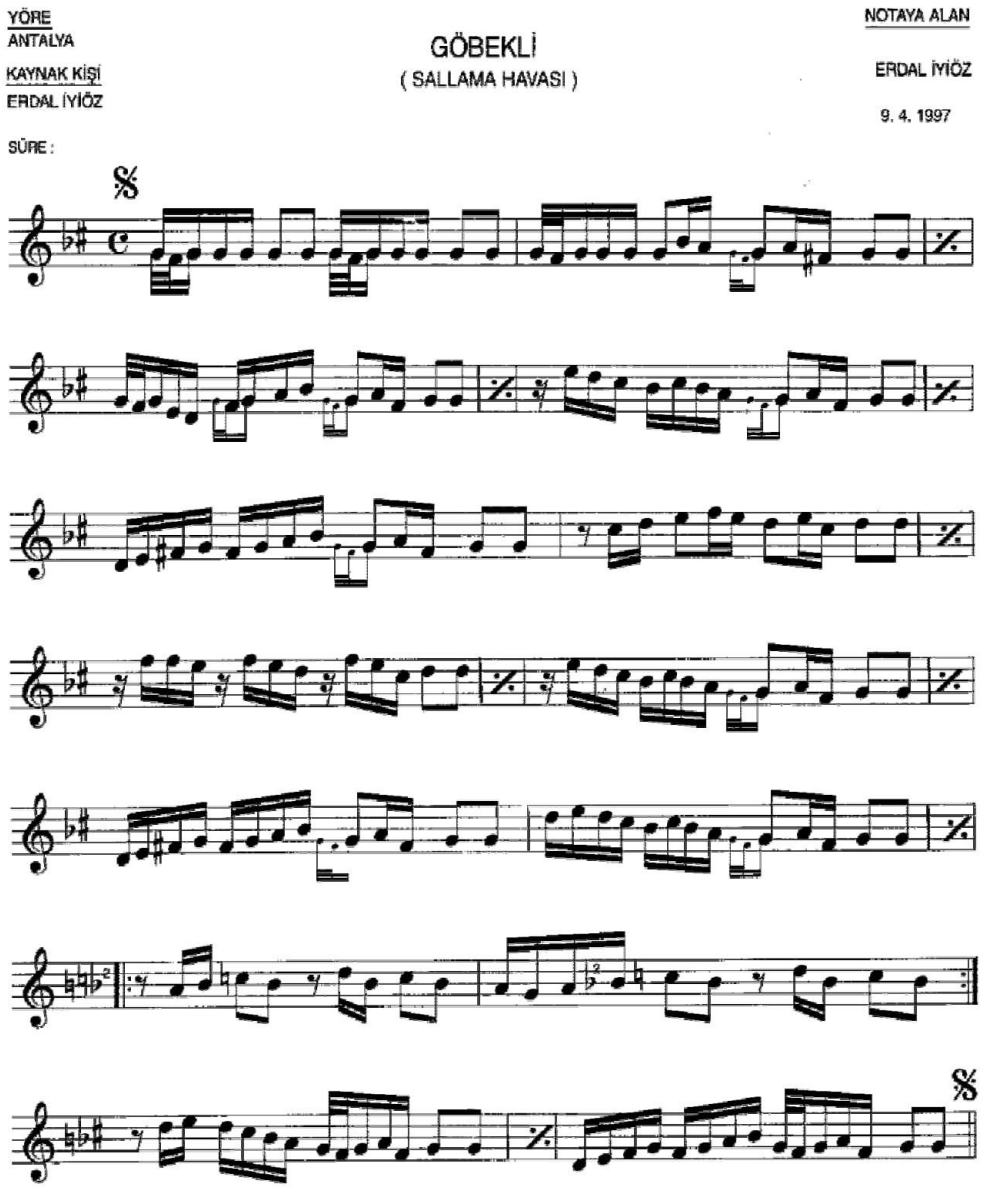


Elmalı Saz Havası

LEVHA 221



Elmalı Saz Havası
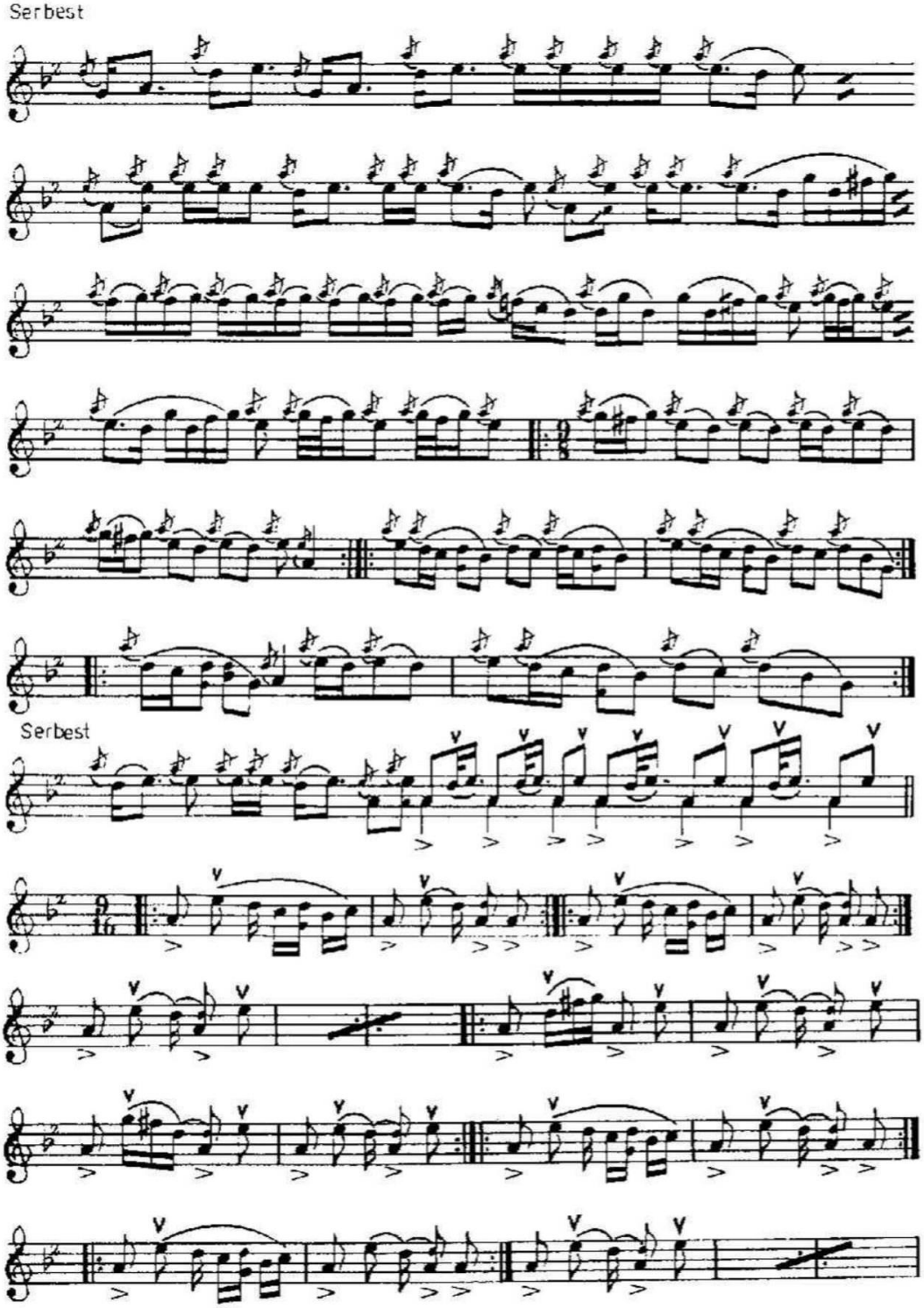
LEVHA 222



Göbekli/Sallama Havası
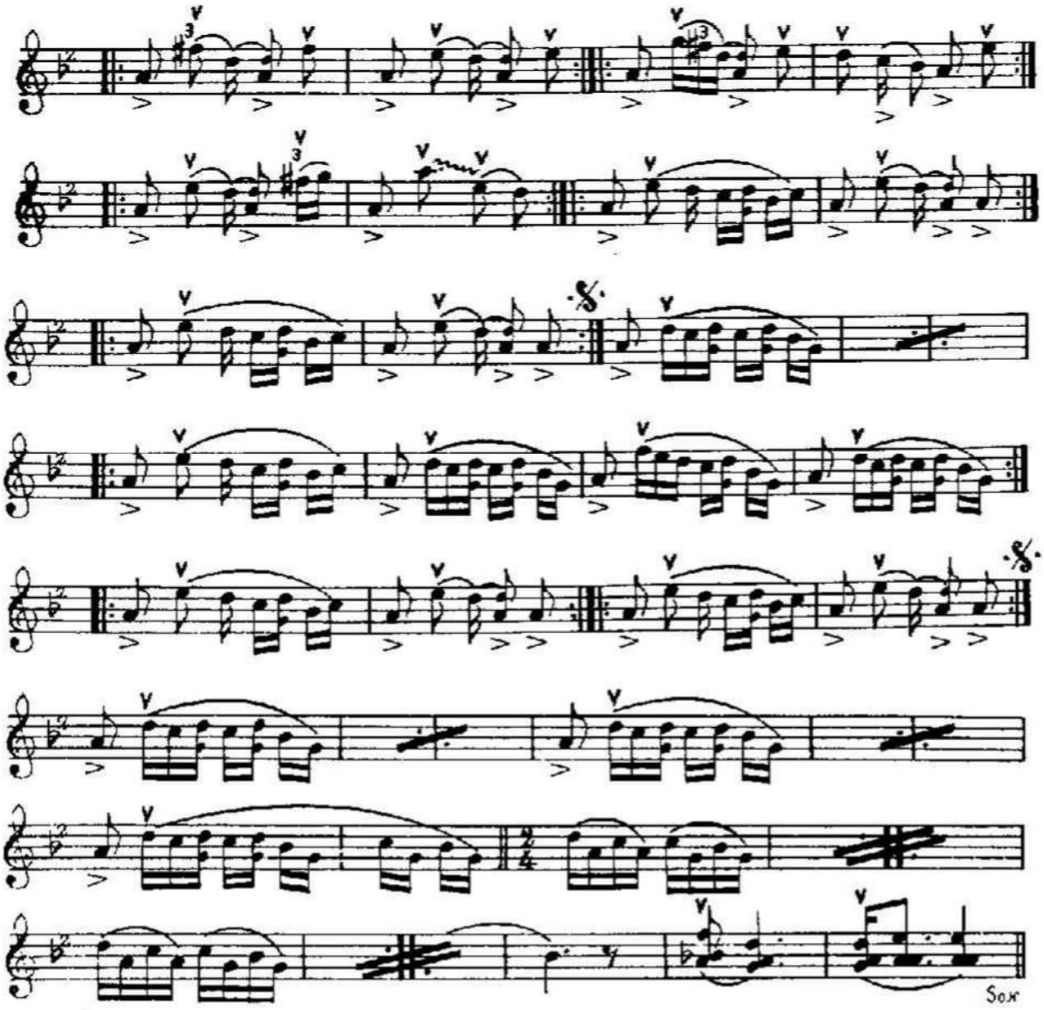
LEVHA 223

GÖÇ HAVASI



Göç Havası

LEVHA 224



NOT :

İlgili tellere, sol elin parmaklarıyla vurularak ve çektirilerek çıkarılan sesler.
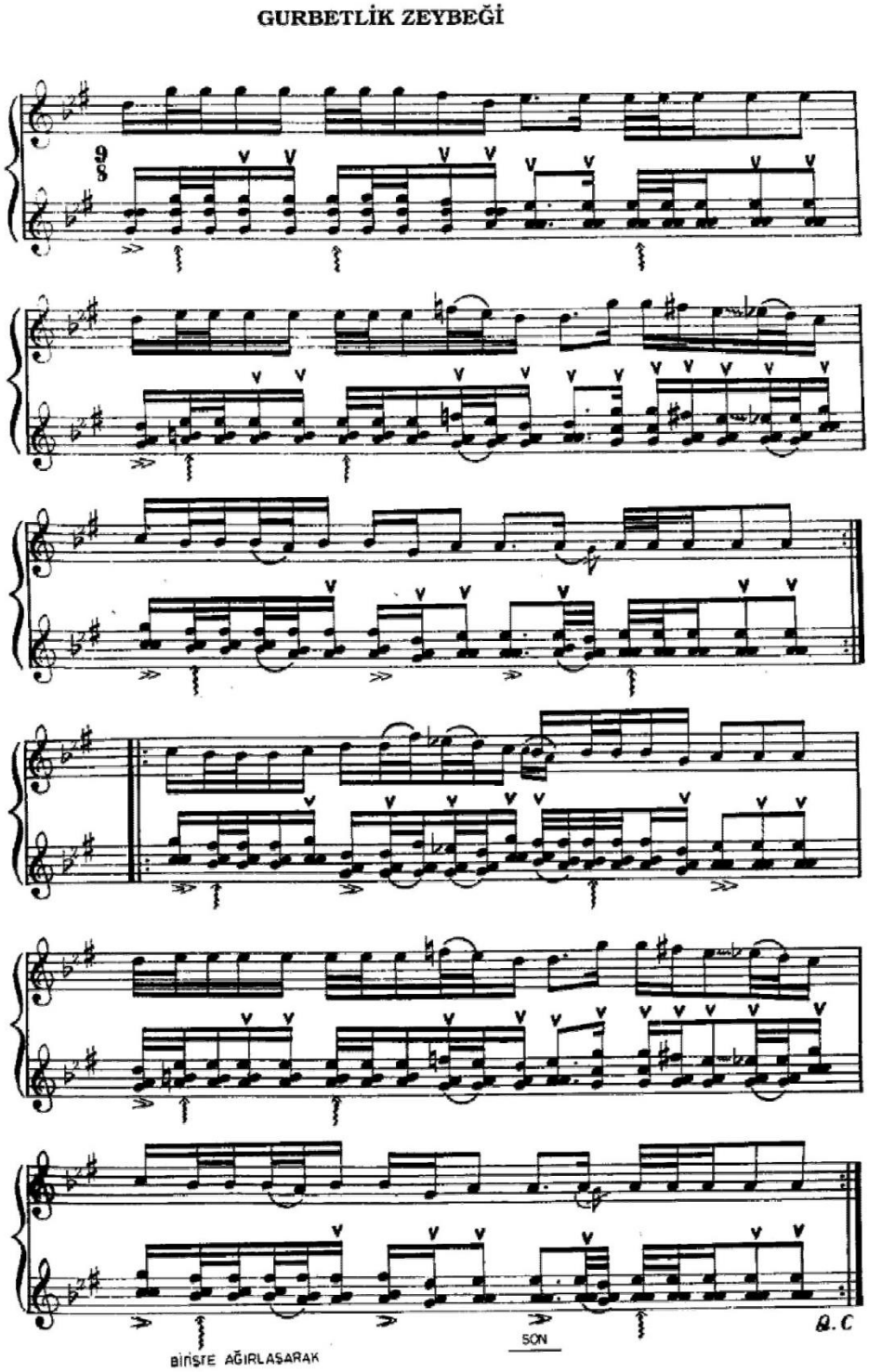
İlgili tellerdeki (Alt, Orta, Üst teller) bu perdelere, sağ elin işaret veya orta parmağı ile vurularak ve çektirilerek çıkarılan; çarpma şeklinde duyulan sesler.

İlgili tellere, sağ elin baş parmağı ile üstten dokunarak çıkarılan sesler.

İlgili tellere, sağ elin işaret parmağı ile alttan dokunarak çıkarılan sesler.
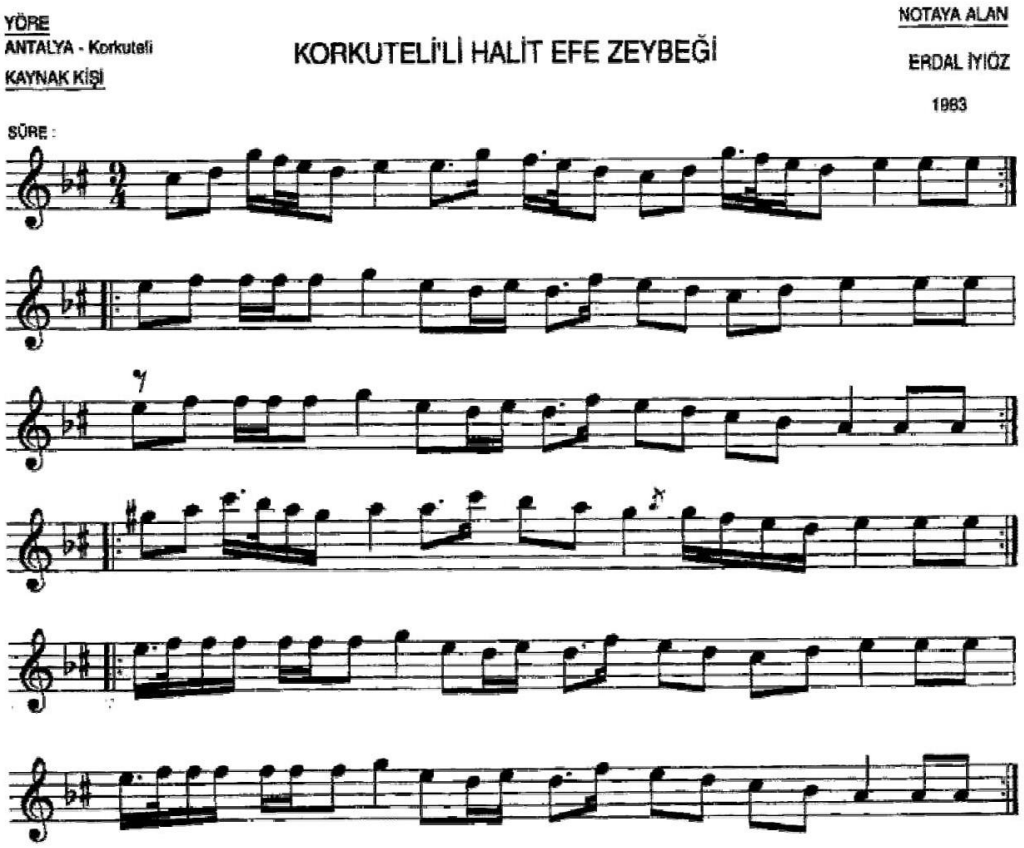
Göç Havası

LEVHA 225



Gurbetlik Zeybeği

LEVHA 226
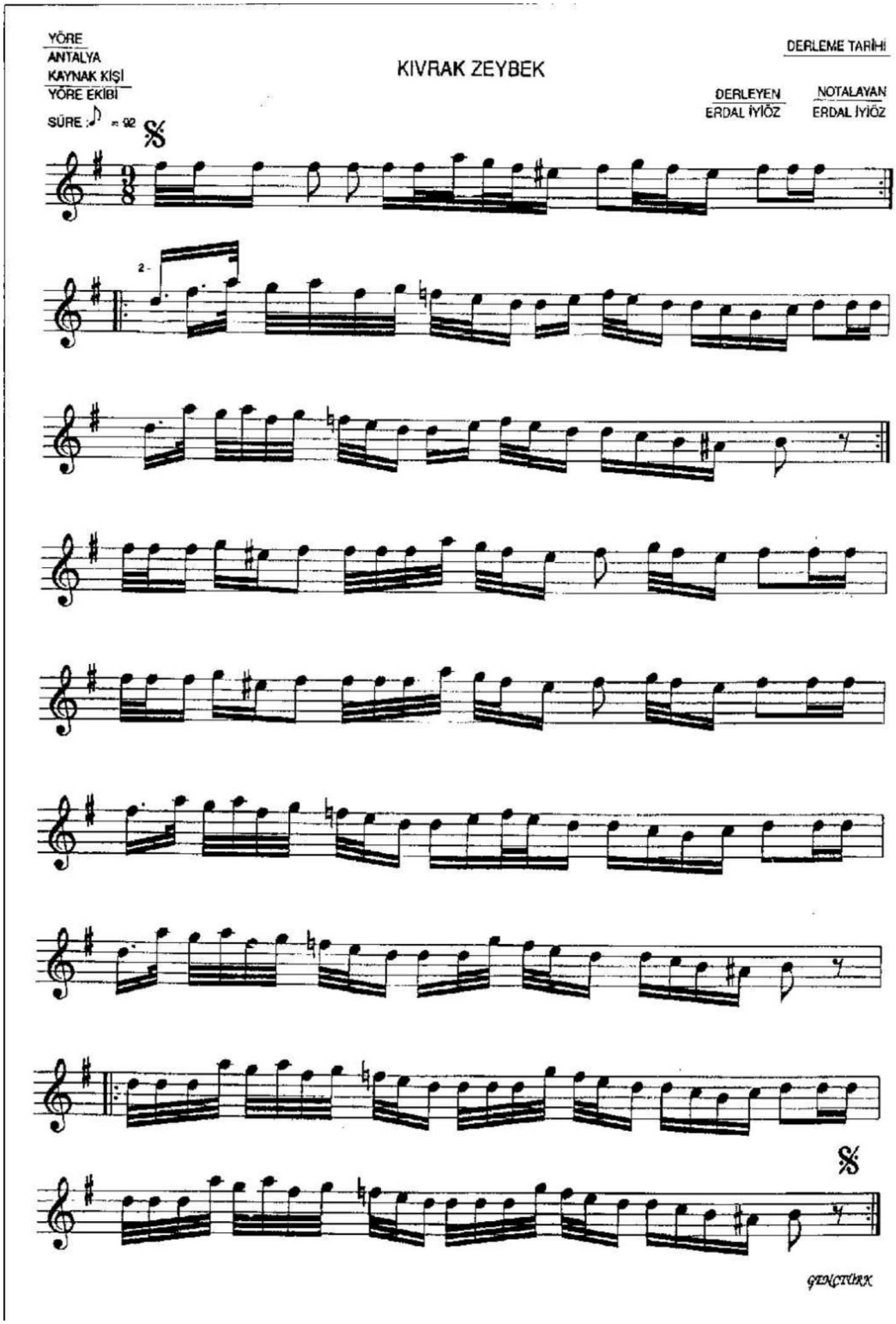


a - Halit Efe Zeybeği
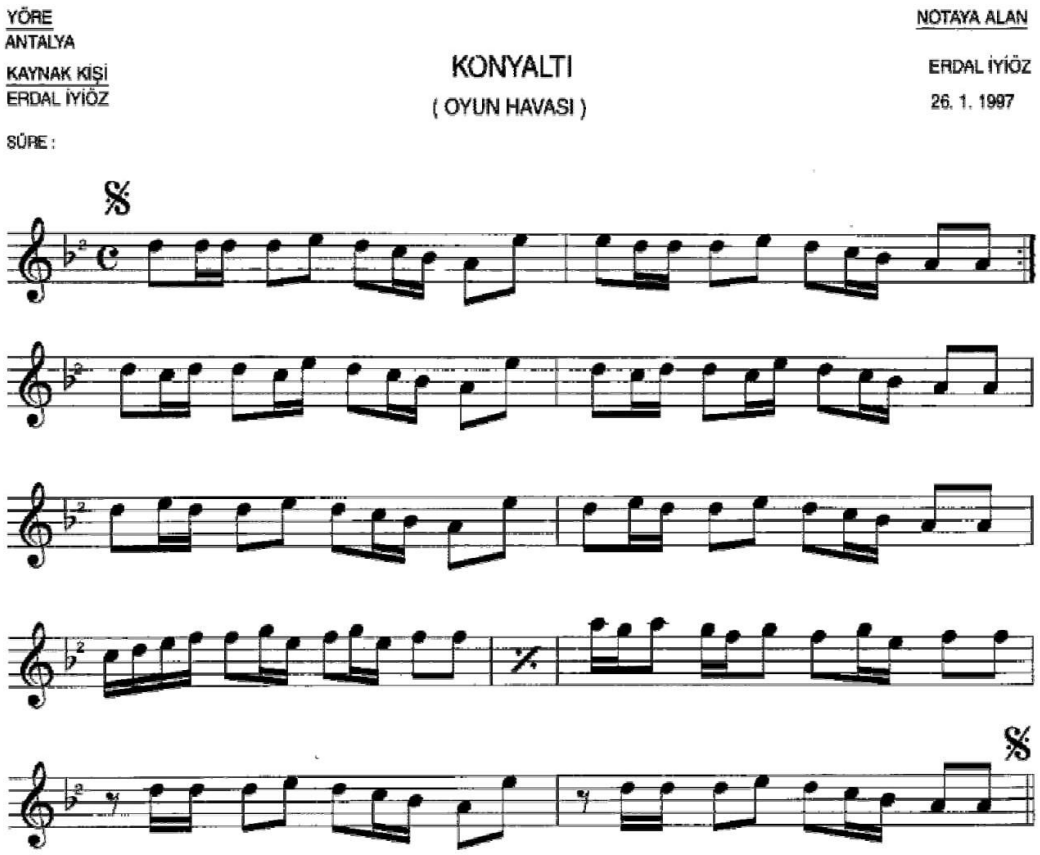


Kadın Zeybeği

LEVHA 227
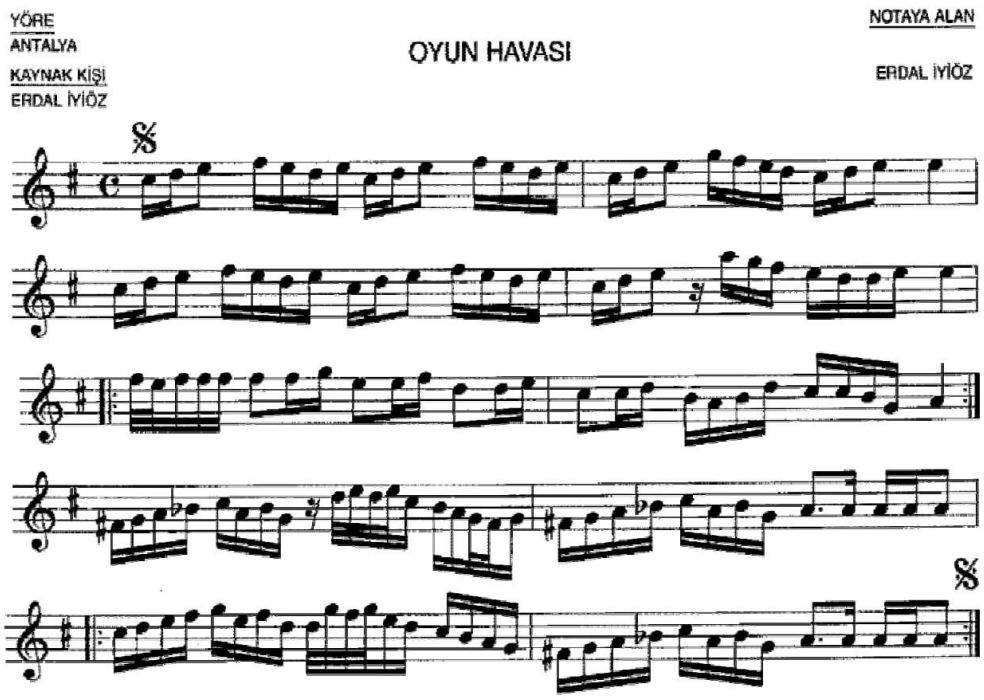


Kıvrak Zeybek

LEVHA 228
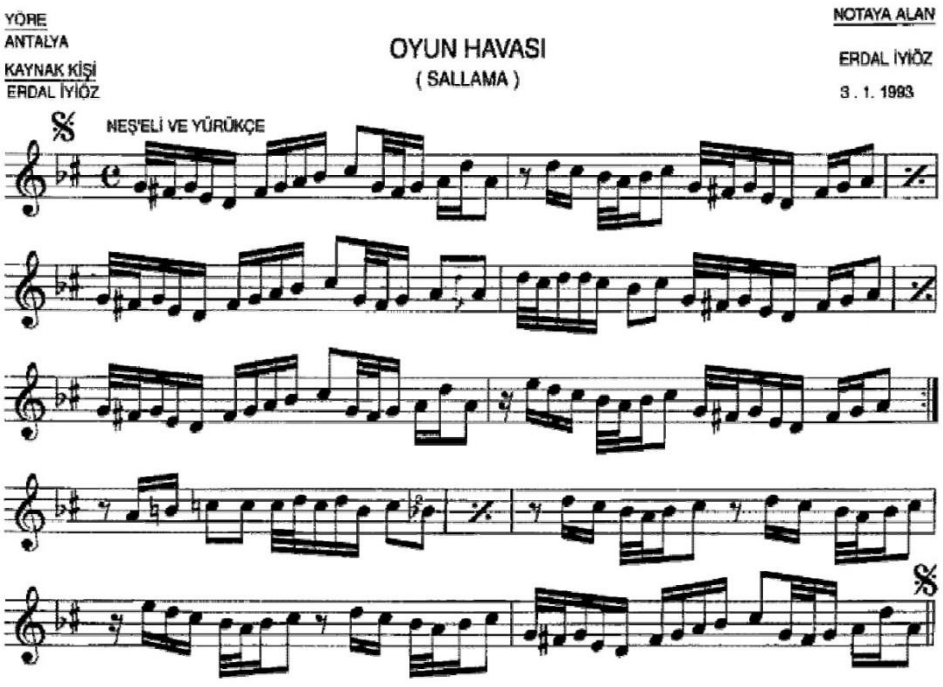


Konyaaltı Oyun Havası

LEVHA 229
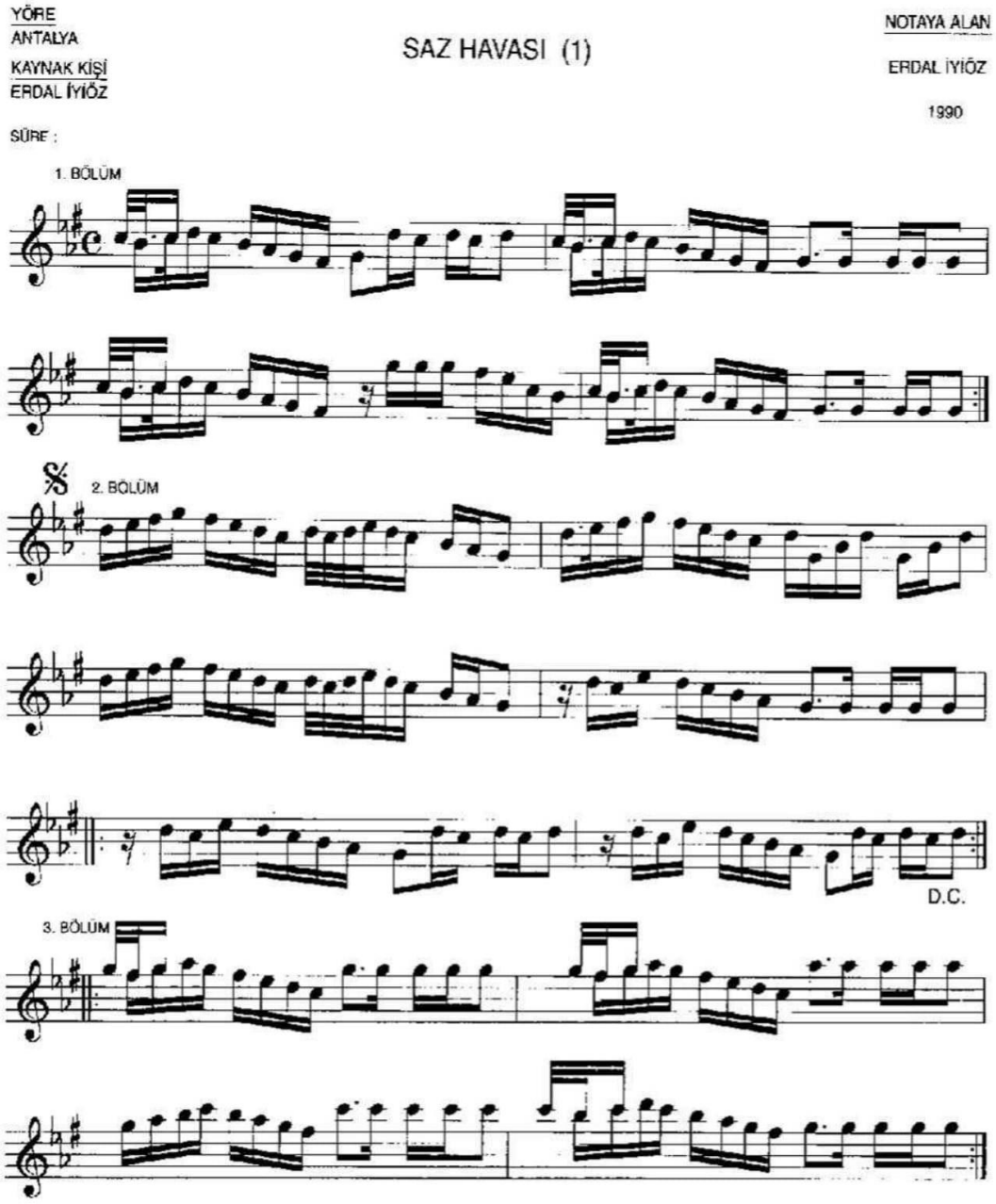


a - Oyun Havası
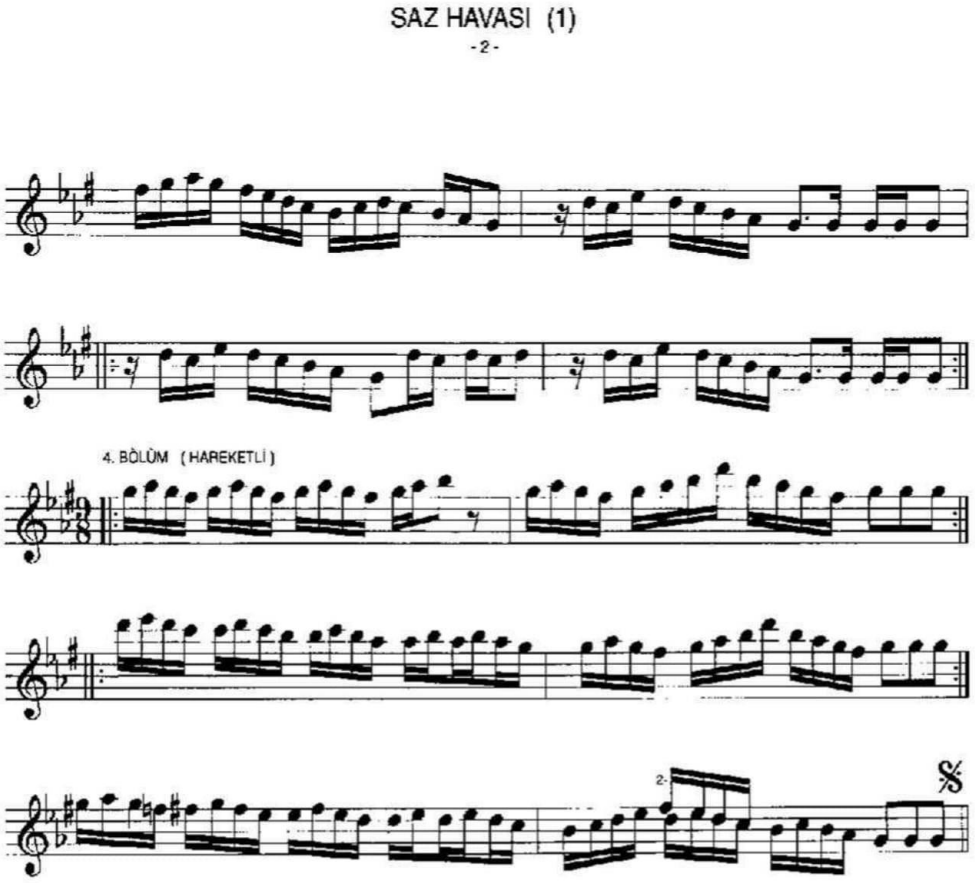


b – Oyun/Sallama Havası

LEVHA 230
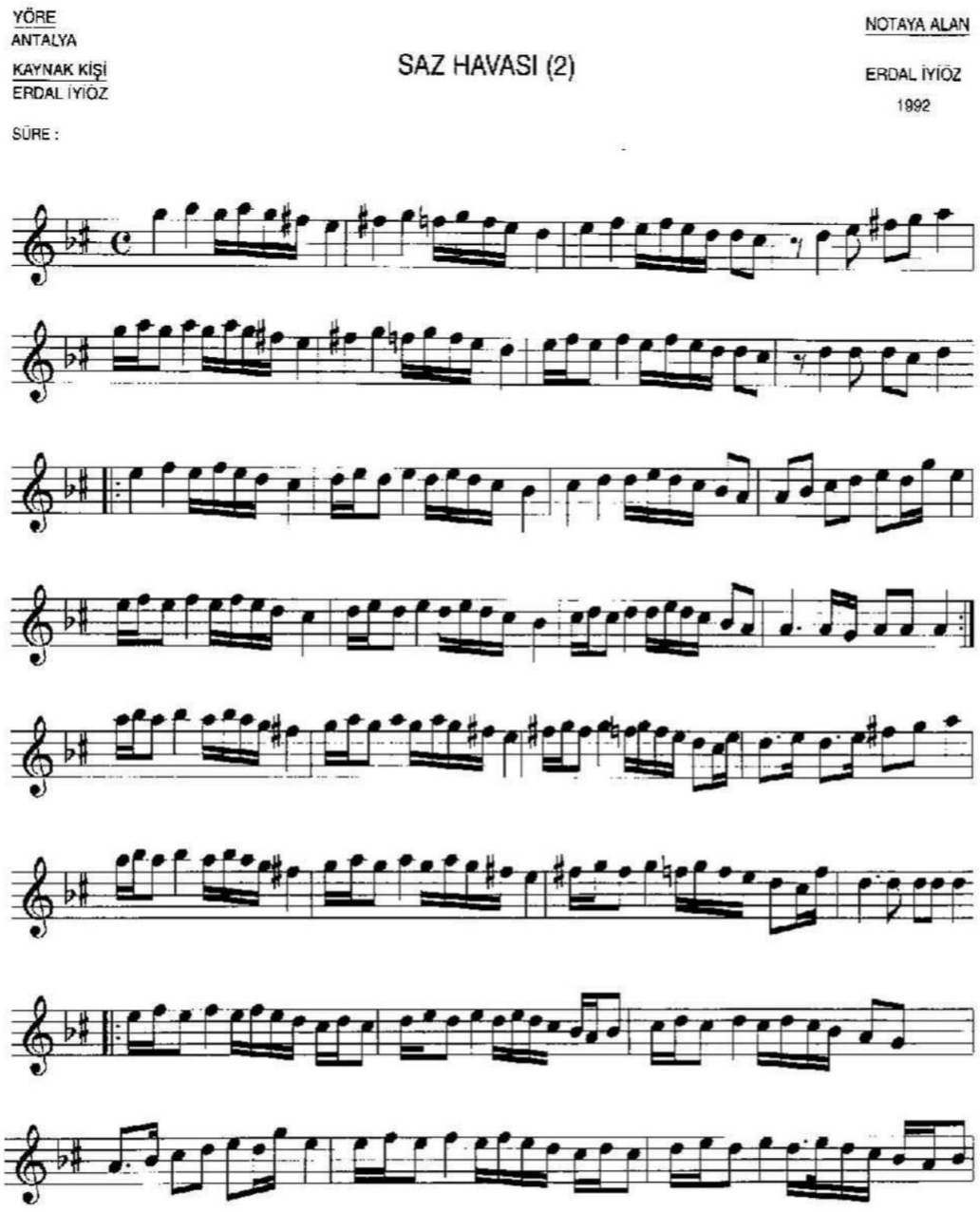


Saz Havası

LEVHA 231
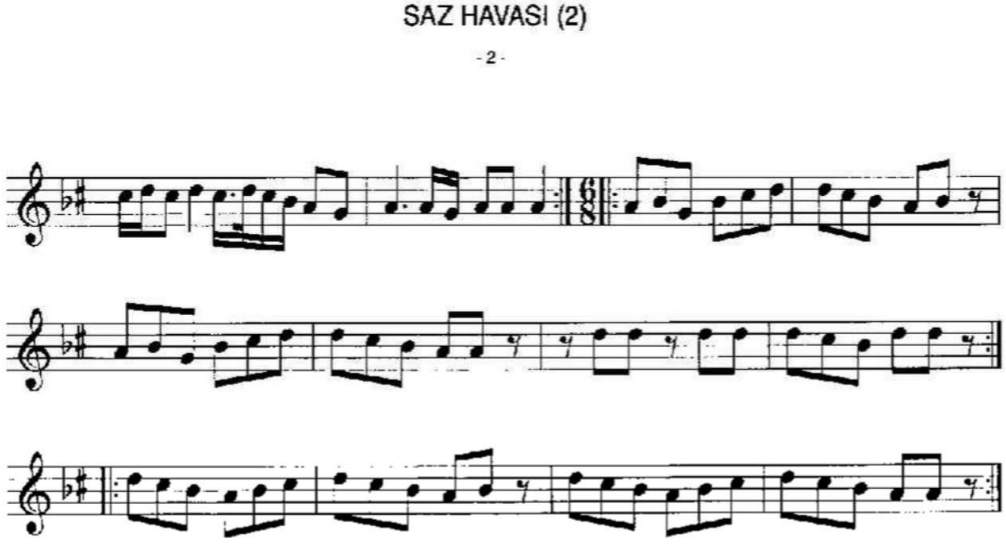


Saz Havası

LEVHA 232
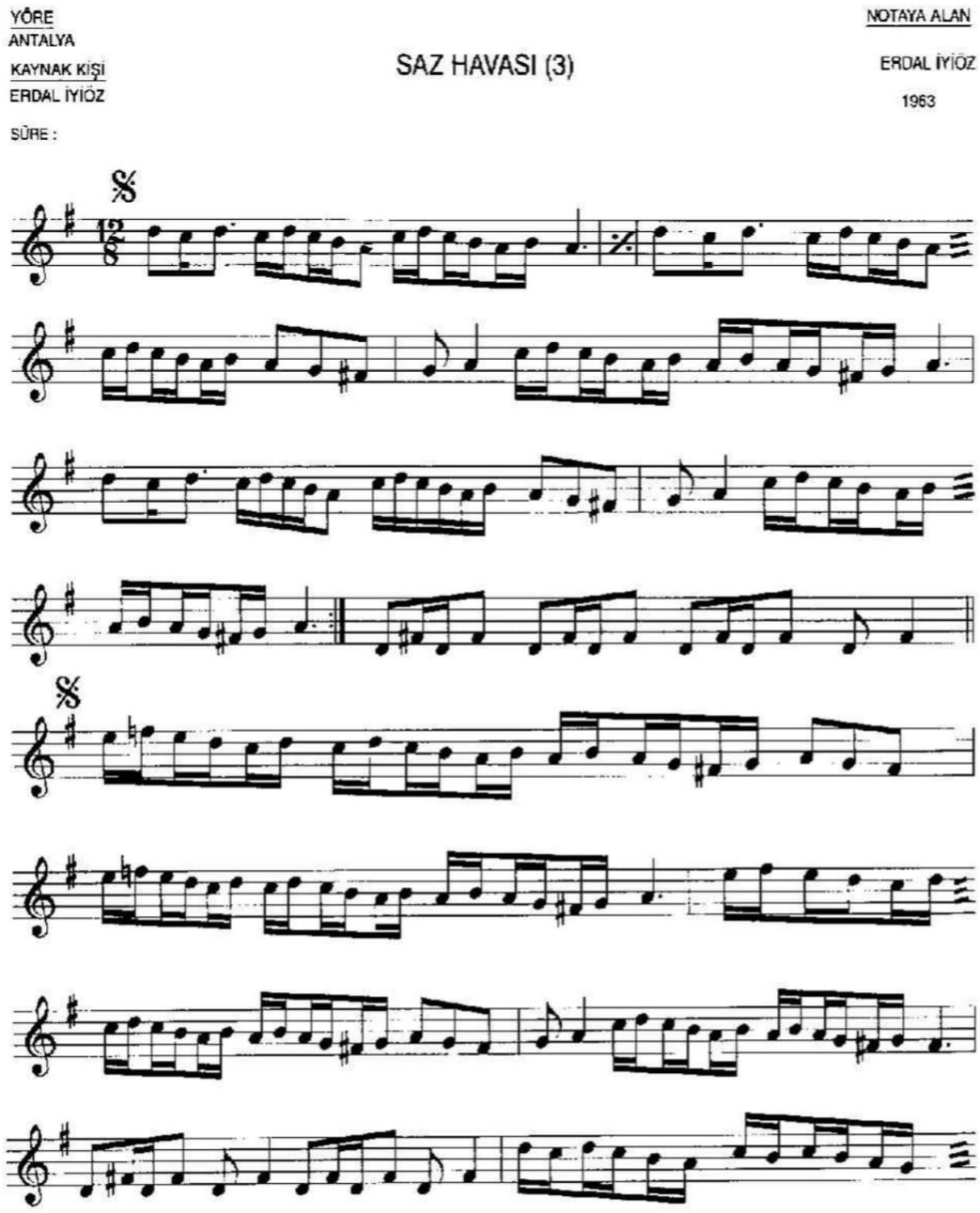


Saz Havası - 2

LEVHA 233
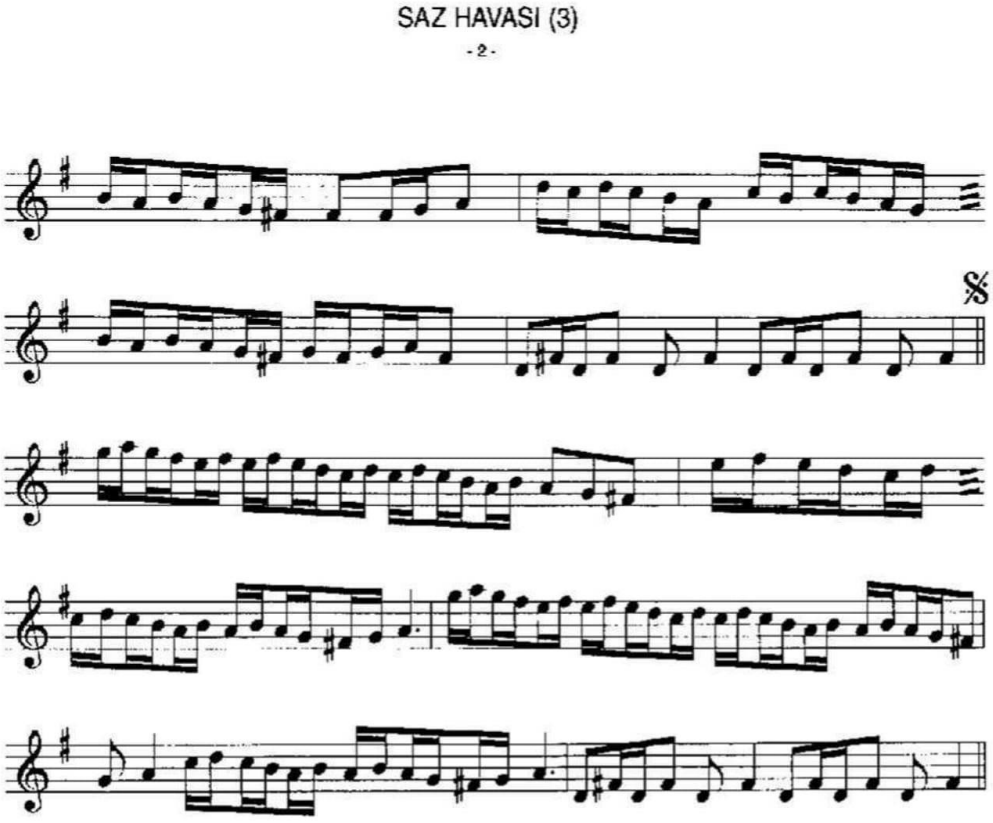


Saz Havası - 2

LEVHA 234
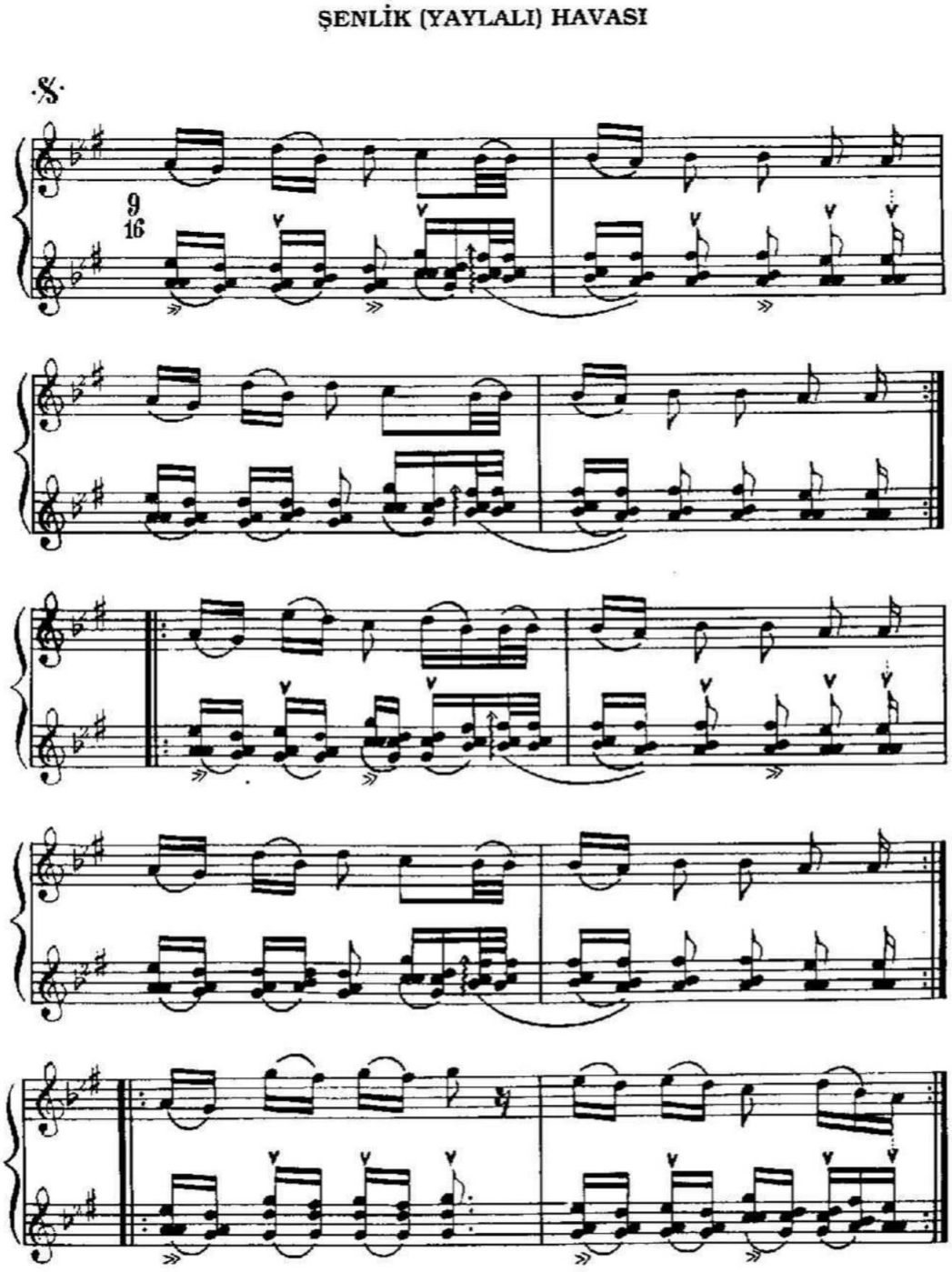


Saz Havası - 3

LEVHA 235
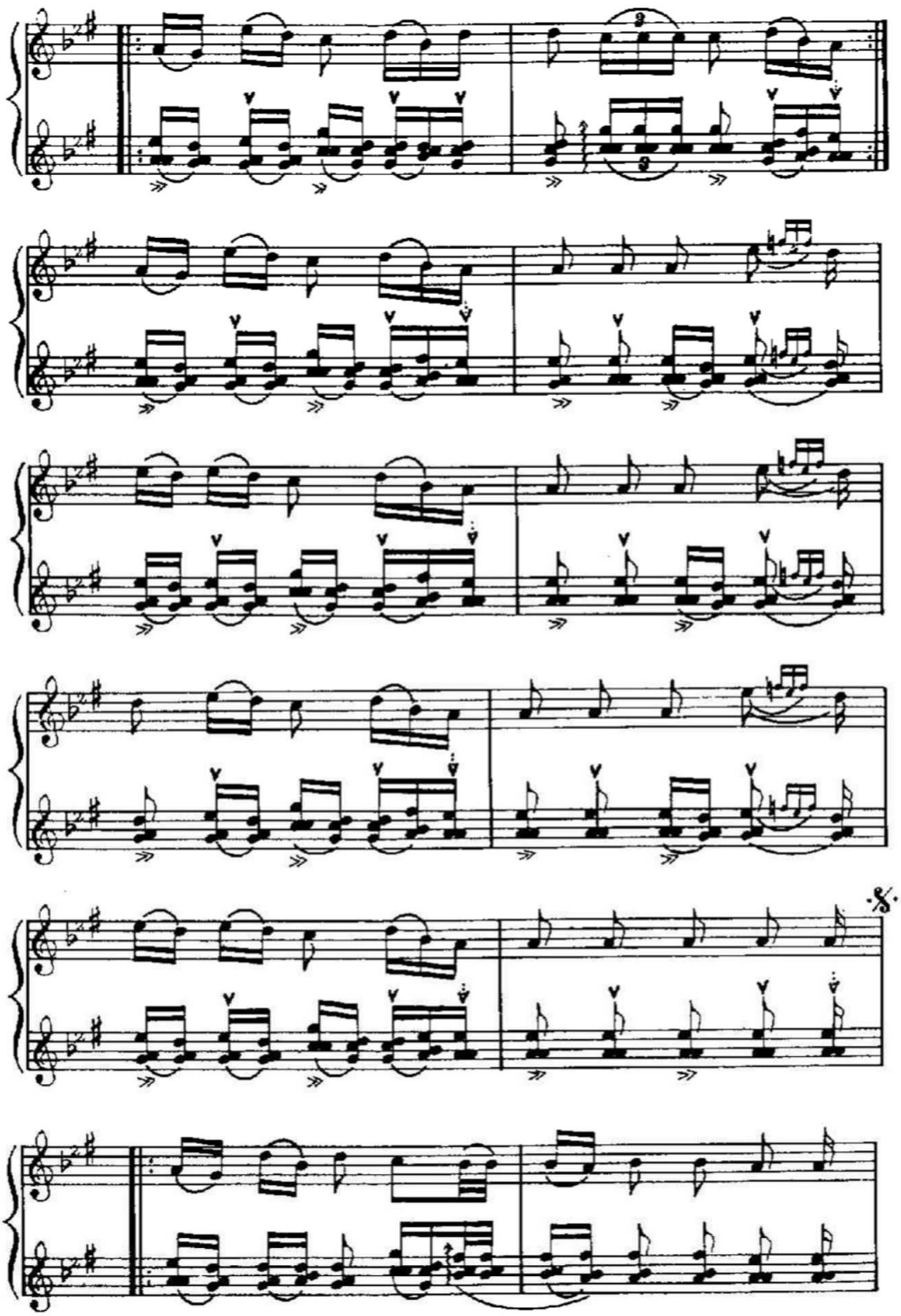


Saz Havası - 3

LEVHA 236
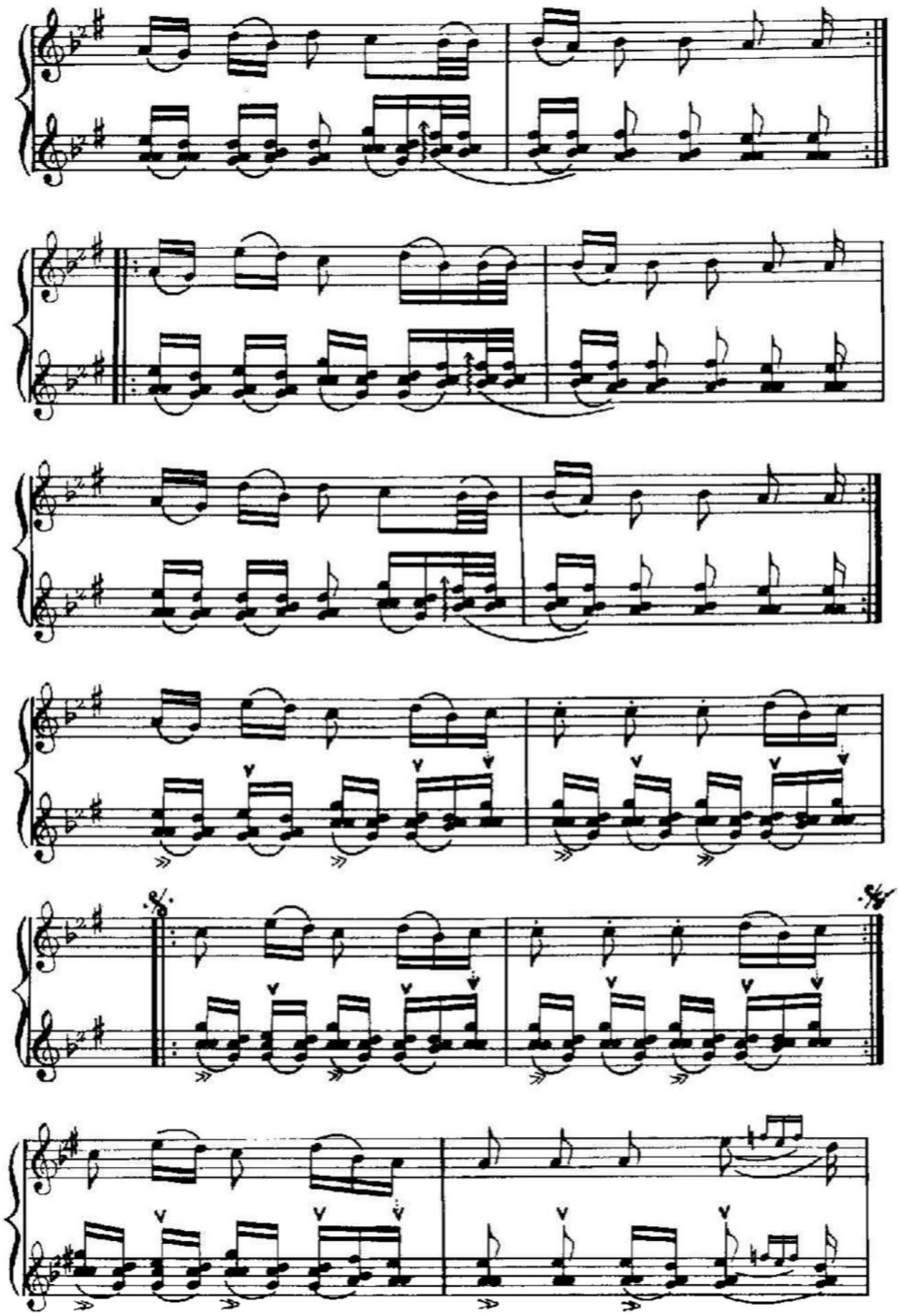


Şenlik Havası

LEVHA 237
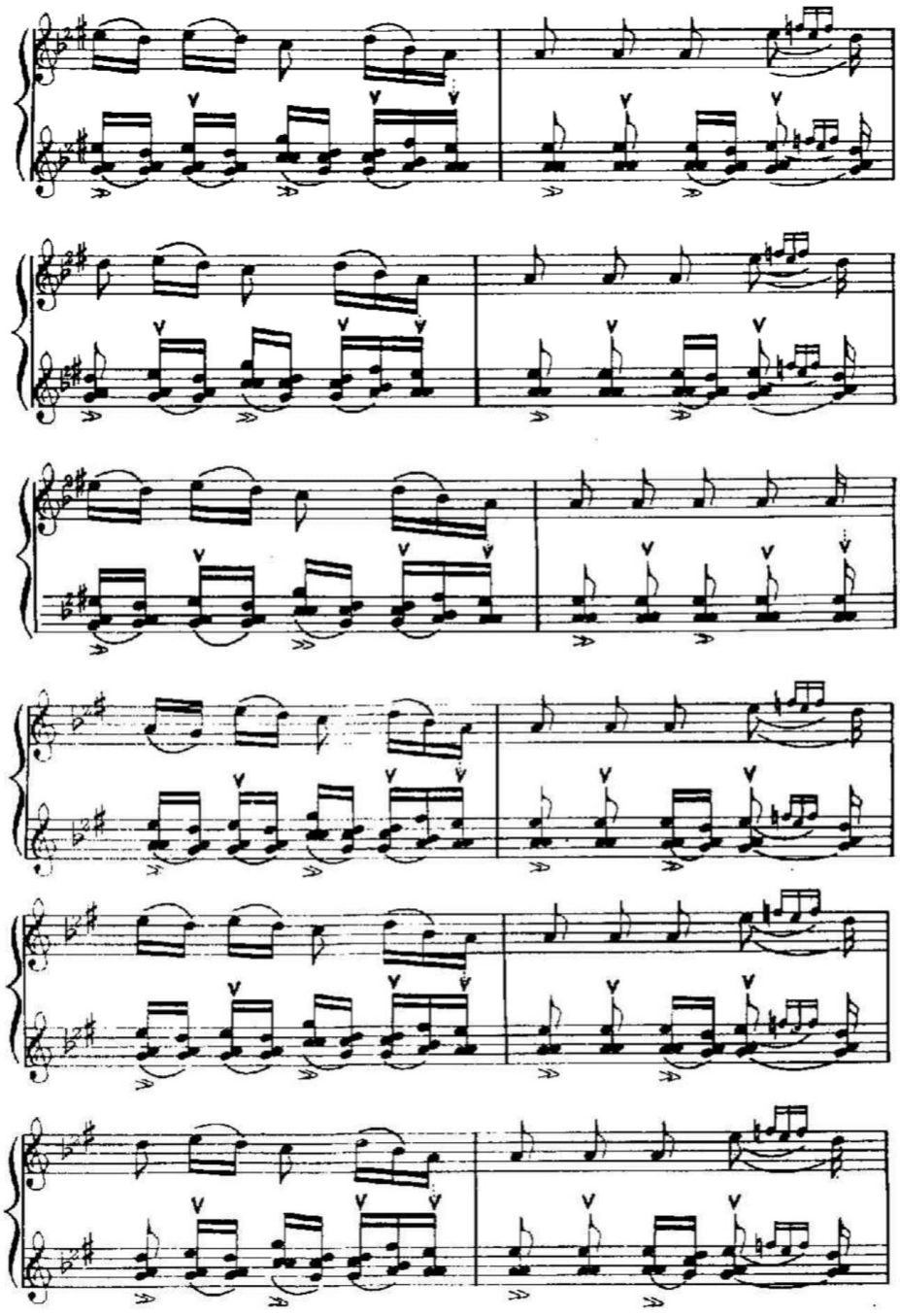


Şenlik Havası

LEVHA 238
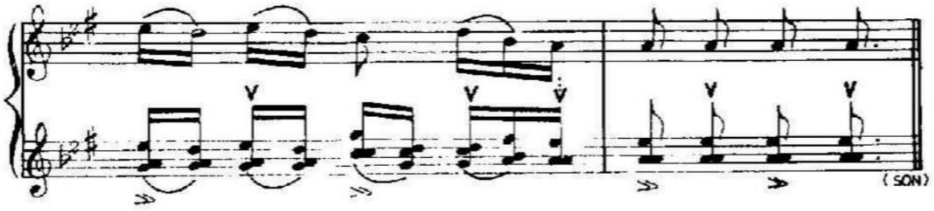


Şenlik Havası

LEVHA 239
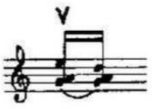


Şenlik Havası

LEVHA 240



NOT:
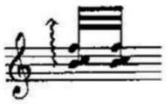


Sağ elin işaret parmağının iç kısmı ile alttan vurularak ve çektirerek, akor şeklinde çıkarılan sesler.



Sağ elin işaret parmağının dış (tırnak) yüzeyi ile alttan sıyırtarak, akor şeklinde çıkarılan sesler.
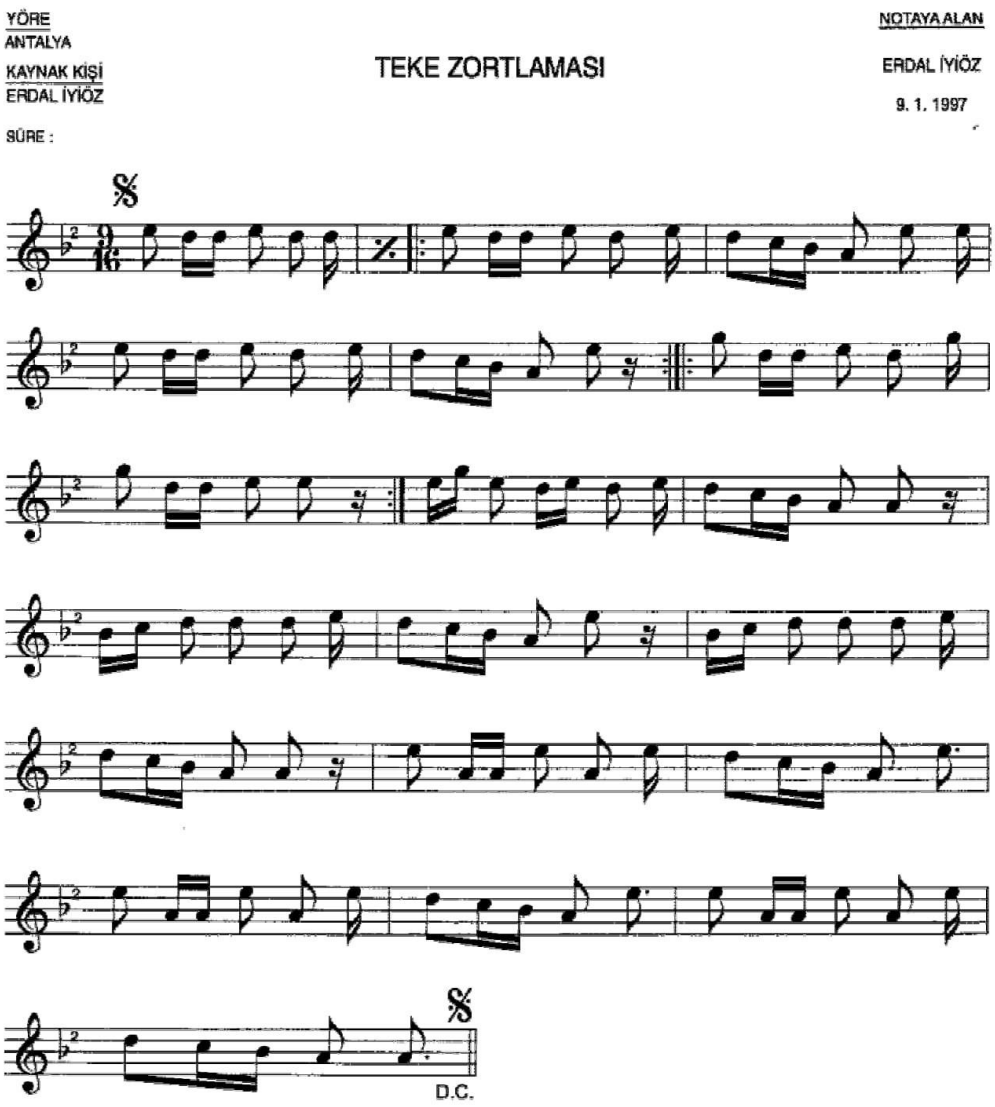


Sağ elin; sırasıyla küçük, yüzük, orta ve işaret parmaklarının tırnak uçları ile üstten sıyırtarak, akor şeklinde çıkarılan sesler.



Sağ elin; sırasıyla küçük, yüzük, orta ve işaret parmaklarının iç kısımları ile alttan tarayarak, akor şeklinde çıkarılan sesler.
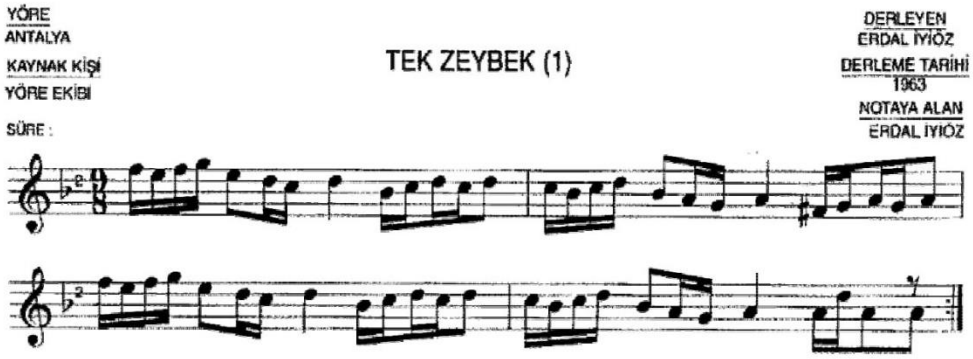
Şenlik Havası

LEVHA 241
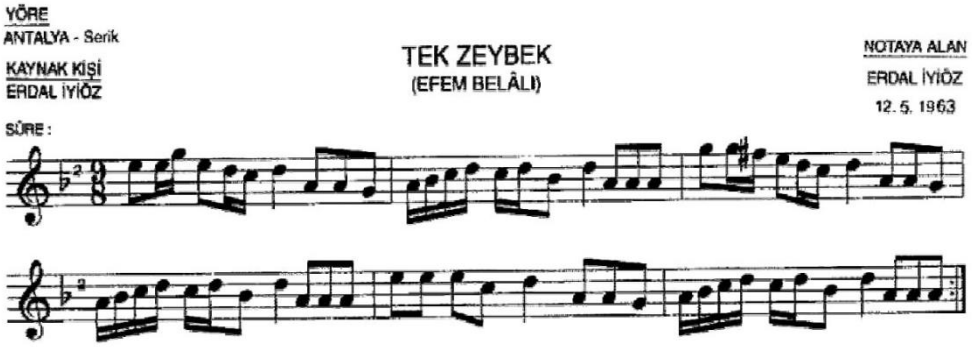


Teke Zortlaması
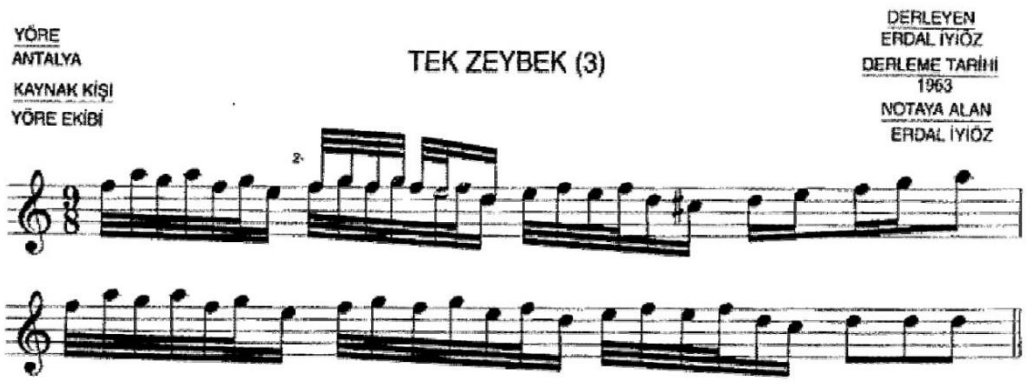
LEVHA 242



a – Tek Zeybek - 1
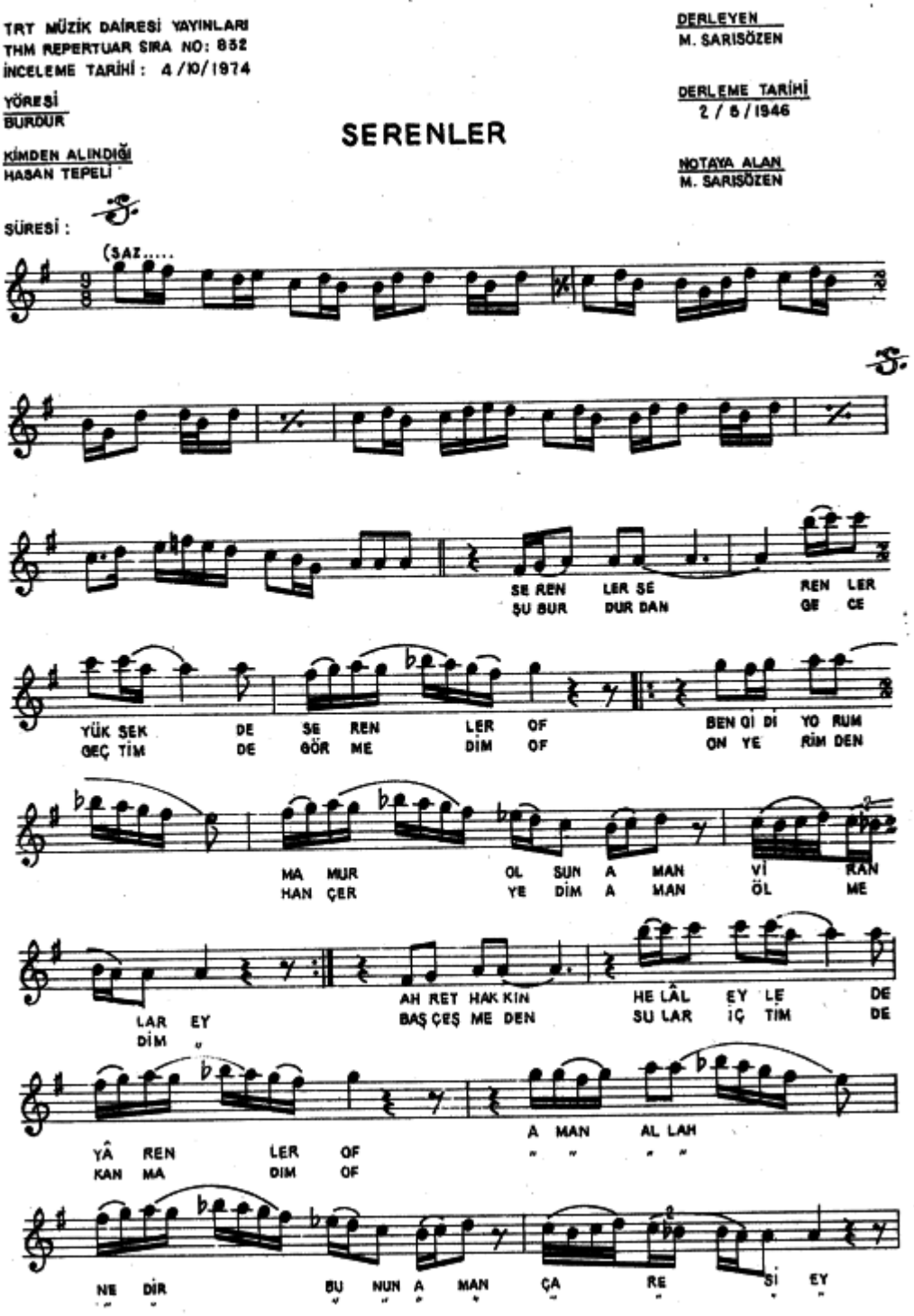


b - Tek Zeybek - 2/Efem Belâlı
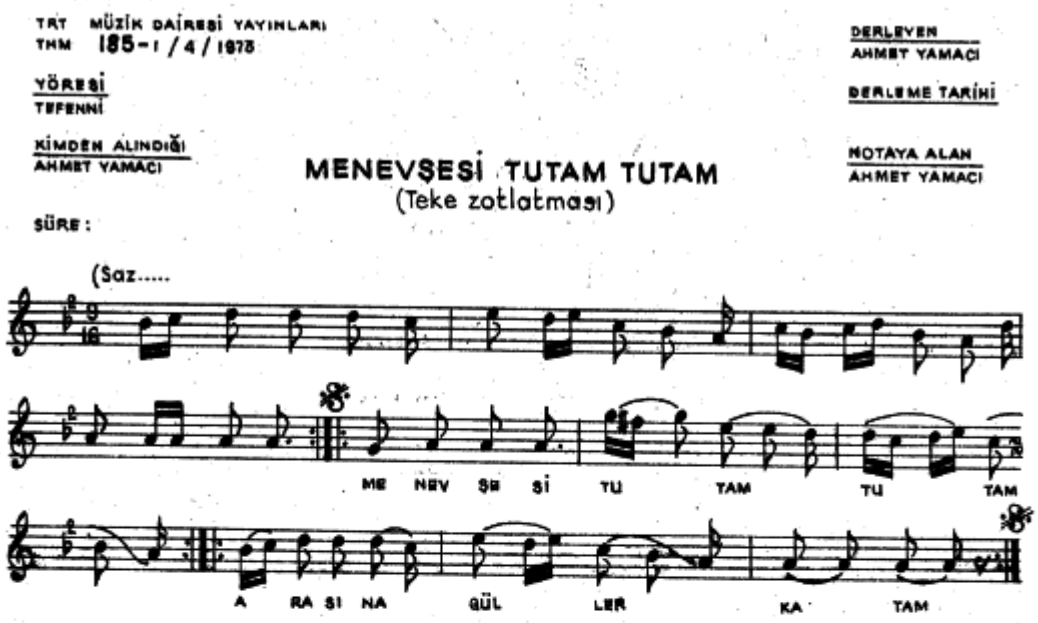


c - Tek Zeybek -3

LEVHA 243



Serenler

LEVHA 244



Nice gurbet elde yatam

Bağlantı
Engel menevşelim engel
Zülüfleri çengel mengel
Aramıza girdi engel
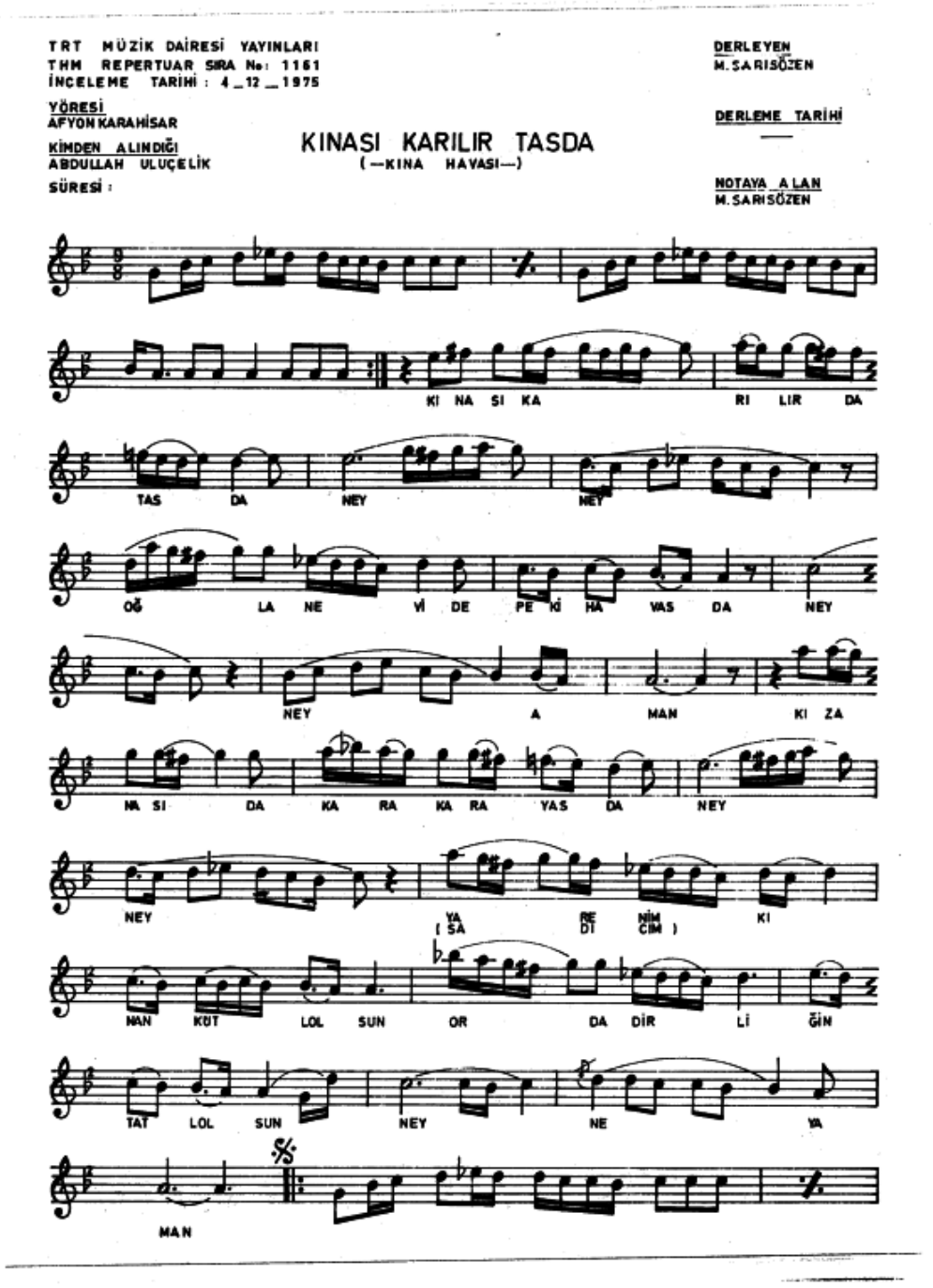
Menevşe kokulu yârim
Kime arzedeyim hâlim
Elimden aldılar yârim
(Bağlantı)

Menevşesi boyun eymiş
Yapracığı suya değmiş
Allı yeşil fistan geymiş
(Bağlantı)

Menevşesi biçim biçim
Ben ağlarım senin için
Çektiklerim kimin için
(Bağlantı)
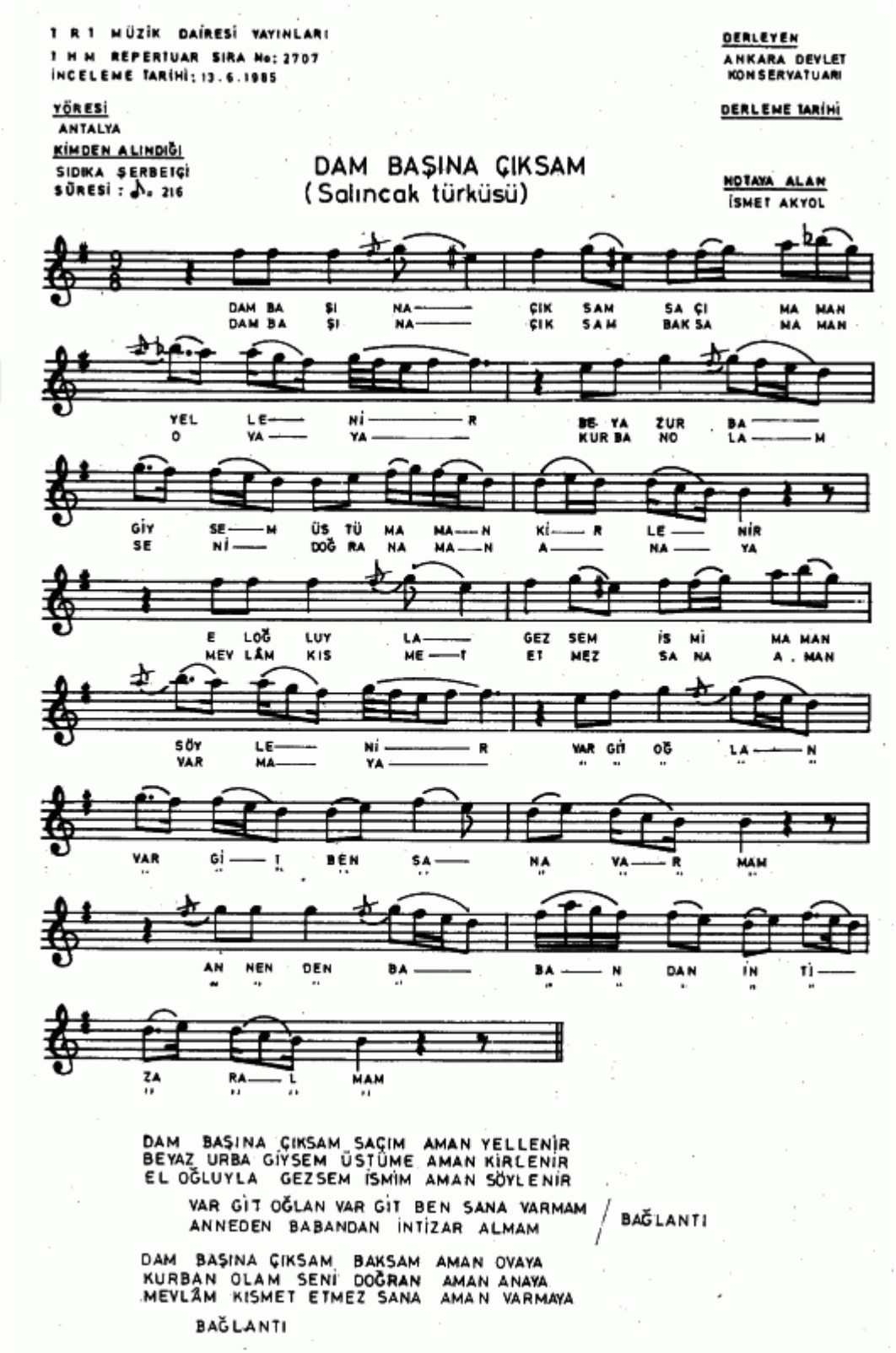
Menevşesi Tutam Tumam

LEVHA 245
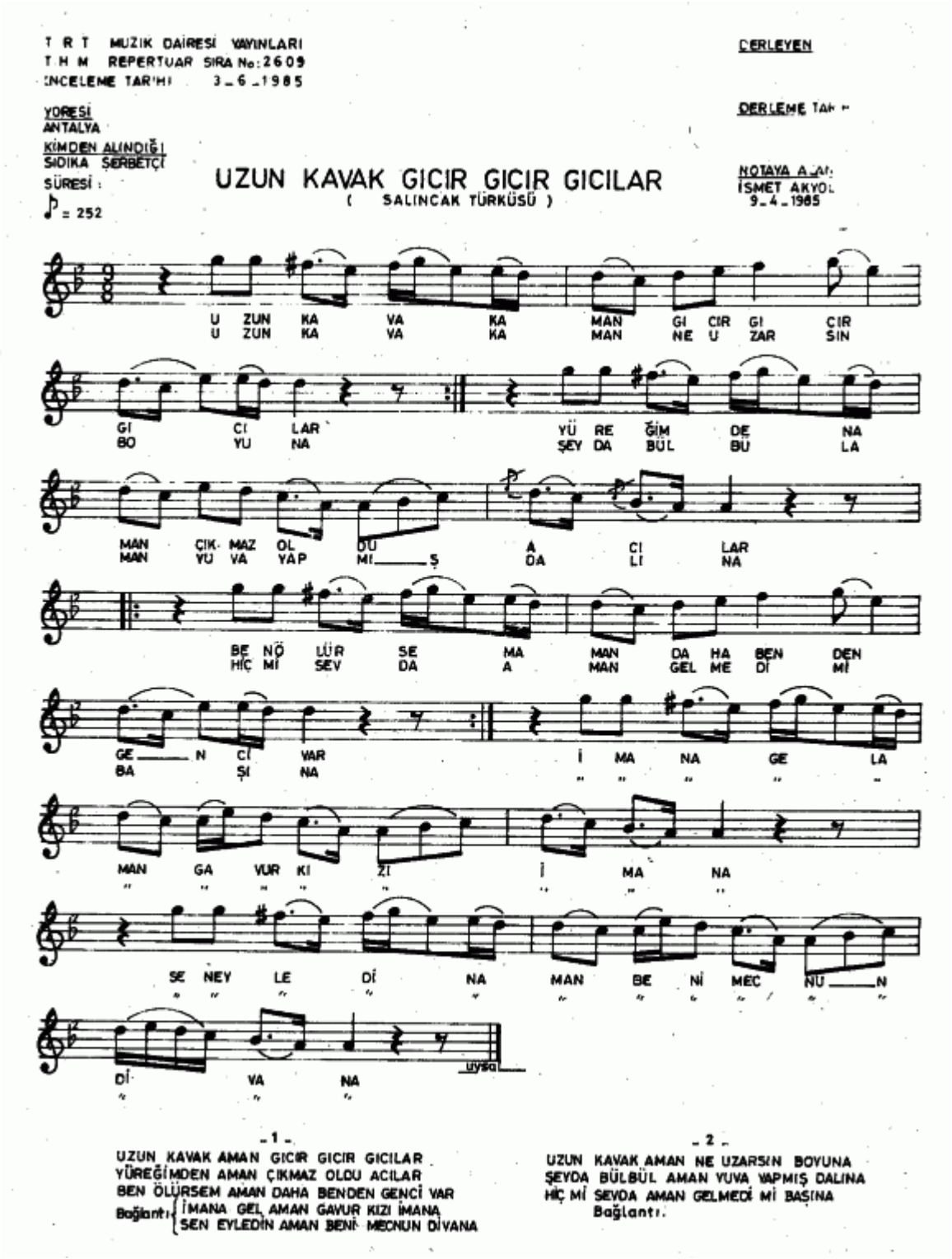


Kınası Karılır Tasda

LEVHA 246



Dam Başına Çıksam

LEVHA 247



Uzun Kavak Gıcır Gıcır

LEVHA 248

Bebek Türküsü

Elmalı’dan çıktım yayan
Dayan hey dizlerim dayan
Emmim atlı dayım yayan
Bebek beni del’eyledi
Yaktı yaktı kül eyledi

Kol bezini dalda bulduğum
Adını Ali koyduğum
Yedi yılda bir bulduğum
Bebek beni del’eyledi
Yaktı yaktı kül eyledi

Çadırı çebiş kılından
Pazvantı çıkmaz kolundan
Kurtulamam ben(el) dilinden
Bebek beni del’eyledi
Yaktı yaktı kül eyledi

Tuzla’dan aldım tuzunu
Akdağ’a serdim bezini
Kargalar m’oydu gözünü
Bebek beni del’eyledi
Yaktı yaktı kül eyledi

Gökte yıldızlar ışılar
Kuzgunlar üleş bölüşür
Çadırda düşman gülüşür
Bebek beni del’eyledi
Yaktı yaktı kül eyledi

Deve var deveden yüce
Deveyi yüklettim gece
Nic'edeyim aman nice
Bebek beni del’eyledi
Yaktı yaktı kül eyledi

Ak mememden sütler akar
Kavım kardaş yola bakar
Yasımız obayı yakar
Bebek beni del’eyledi
Yaktı yaktı kül eyledi

Kaynanam samur kürklü
Develeri kahve yüklü
Yad yaban değil yörüklü
Bebek beni del’eyledi
Yaktı yaktı kül eyledi

Bebek Türküsü

LEVHA 249

Antalya'm

Antalya'nın çevresinde.
Meyveleri bahçesinde;
Yasemenler kokuyor,
Antalya'nın nefesinde
Haydi Ağam Antalya'm
Ben sensiz nasıl yapam?

Konyaaltı'nda deniz derin
Yaylaların pek de serin.
Sanki benim sevgilimsin,
İste sana canım verem
Haydi Ağam Antalya'm
Ben sensiz nasıl yapam?

Beydağı'nda kar ben olsam,
Hevenginde nar ben olsam.
Seni seven çoktur ama
Gönlündeki yar ben olsam
Haydi Ağam Antalya'm
Ben sensiz nasıl yapam?

Söz Müzik:Cevat Uyanık

Antalya'm

LEVHA 250

Antalya Türküsü

Bülbülü tuttum gül dalına bağladım
Bülbül feryat etti, ben de ağladım..
Derler bize ne derler, ne derlerse desinler
O dilleri yesinler, Antalya 'ya gitsinler,
Tophane 'de gezsinler, Karaalioğlu'nda içsinler.

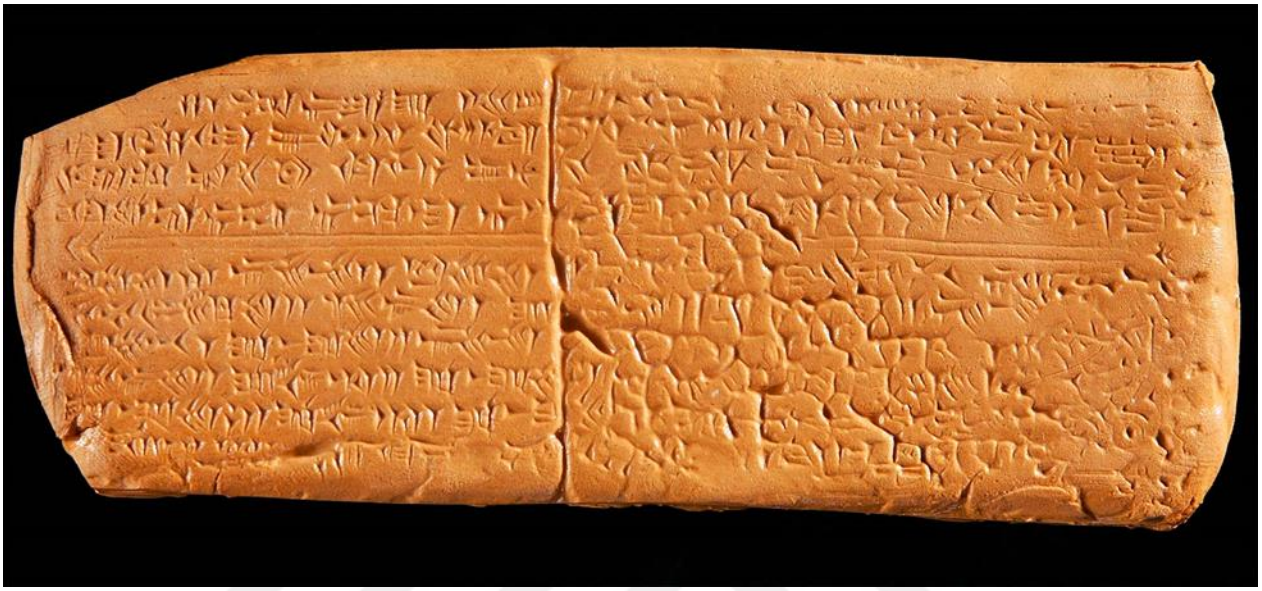
Sularına parklarına, bayıldım;
Eşi olmayan Antalya 'dan ayrıldım.
Derler eller bize ne derler, ne derlerse desinler,
Tophane 'de gezsinler, Karaalioğlu'nda içsinler.

Kız saçını örüm örüm ördürme
Sonra sana Antalya'nın güzeli derler.
Derler eller bize ne derler,
Ne derlerse desinler,
O dilleri yesinler, Antalya 'ya gitsinler,
Tophane'de gezsinler, Karaalioğlu'nda içsinler.

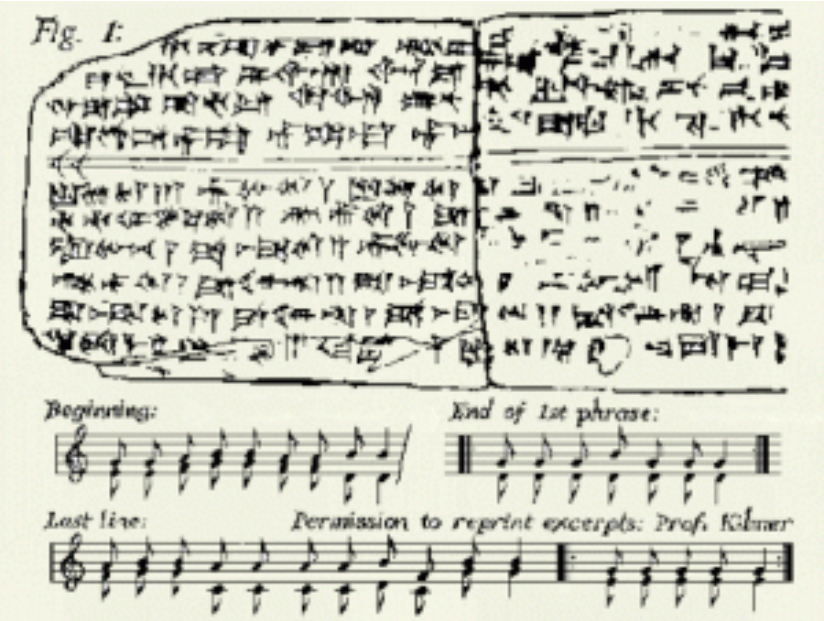
Söz Müzik: Ahmet Gazi Ayhan

Antalya Türküsü

LEVHA 251



a – İlkel nota yazısı bulunan tablet, Ugarit
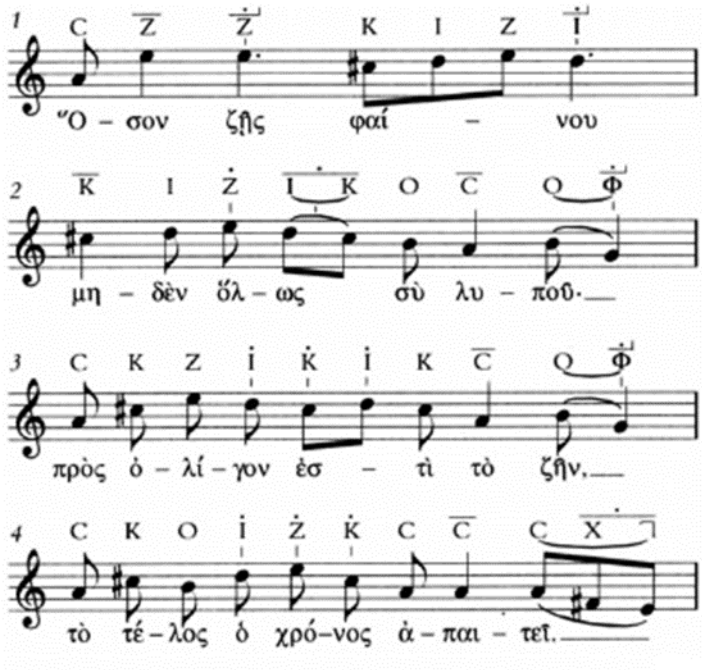


b – Ugarit tabletindeki müziğin günümüz notasıyla ifadesi

LEVHA 252



a – Seikilos'un, üzerinde notaların bulunduğu mezar taşı, Tralles



b -Seikilos'un mezar taşındaki müziğin günümüz notalarıyla ifadesi

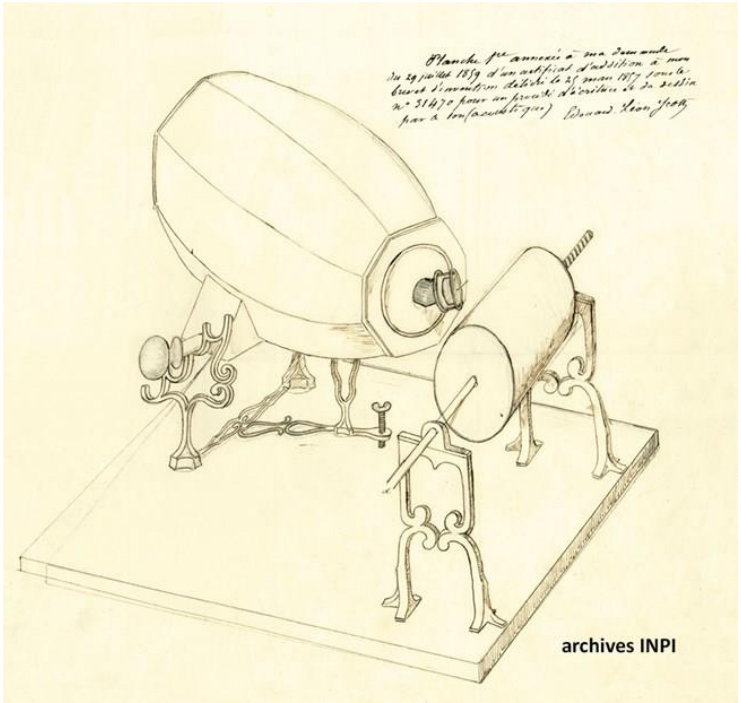
LEVHA 253



a – Edison'un fonografı



b – Scott'un ilk ses kaydı



c – İlk fonograf tasarımı

LEVHA 254



1.Çay Başına Bostan Ektim Yayıldı Koro

2.Komşunun Adı Ali Mülazım Koro

3.Çay Benim Çeşme Benim Osman Kalay

4. Antalya nın Mor Üzümü - Çiler Şatıroğlu

5. Antalya Zeybeği - Hulki Rıza İpek

6. Erende Yaylasında Yaylayamazdım - Koro

7.Bir Kilo Kestaneyi Aldım Elliye - Koro

8.Ötme Duggug Ötme Bağrım Eziktir - Emine Akmeşe

9. Al Devesi Mor Köşekli - Hediye Hüseyin

10. Antalya Zeybeği - Bağlama Ekibi

11. Çekemedim Akça Kızın Göçünü - Ahmet Günday

12. Dinar Yolu Gide Gele Aşındı - Koro

13. Evlerinin Önü İğde Dalları - Mustafa Özcan

14.Testi Doldurdum Çaydan - Sabahattin Gülümser

15. Ak Çeşmeden Sular İçtim - Koro

16. Gökte Yıldız Yüz Altmış - Hale Gür

17. Kıvrak Zeybek - Bağlama Ekibi

18. Birini Yavrum Birini - Koro

19. Derenin Başındayım Yarimin Peşindeyim - Makbule Kaya

İl İl Türkülerimiz / Antalya – TRT(Albüm-CD)

ÖZGEÇMİŞ

Kimlik Bilgileri

Adı Soyadı **:**Deniz Tanrıverdi
Doğum Tarihi **:**24.10.1972
Doğum Yeri **:**Kuşçular/İZMİR

Eğtim Bilgileri

1989 Nazilli Lisesi/AYDIN
1997 Gazi Üniversitesi Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Eğitimi Bölümü
2006 Akdeniz Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü

Yabancı Dil :İngilizce

İş Deneyimleri

Stajlar
2004 Bey Dağları Yüzey Araştırmaları
2005 Bey Dağları Yüzey Araştırmaları

Projeler
2006 Rhodiapolis Kazıları
2007 Rhodiapolis Kazıları

Çalıştığı Kurumlar
1998-2010 Finike C. Y. G. Anadolu Meslek ve K. M. Lisesi
2010- … Antalya İsmet İnönü M. T. A. Lisesi

İletişim Bilgileri

Adres :İsmet İnönü M.T.A. Lisesi, Hüsnü Karakaş Mah., Kepez/ANTALYA
Telefon :05052682767
E-Posta **:**deniz_tanriverdi@hotmail.com