

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TİYATRODA MÜZİK ve UYGULAMALARIYLA
CEM İDİZ

Hazırlayan
Türker ALPUĞAN

Danışman
Doç.Dr.Yasemin Sevim SALMAN

İZMİR / 2024

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Tiyatroda Müzik ve Uygulamalarıyla Cem İdiz**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

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

Türker ALPUĞAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../ tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Türker ALPUĞAN'nın **“Tiyatroda Müzik ve Uygulamalarıyla Cem İdiz”** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat.....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Müzik tarih boyu, seyirlik sanata baştan beri eşlik etmiştir. Binlerce yıl önce Çinli yalın oyuncular, sahnede olanları desteklemek ve heyecansal doruk noktalarını pekiştirmek için çalgısal doğaçlamalardan yararlanıyorlardı. Antik tragedya çalgılarının desteğinde tek sesli koro, sahnedeki olaylara bakış getiriyor, sözü ve havayı derinleştiriyor, ayrı sahneleri birbirine bağlıyorlardı. Aristoteles, Poetika’da, her dramın altı bölümü olduğundan söz eder. Olay Dizisi, Karakter, Düşünce, Diksiyon, Müzik ve Gösteri.

Tiyatrodan gelen bir aile içinde büyüyen Richard Wagner (1813 – 1883), tüm parçaları bir sentez içinde, “Birleşik Sanat Yapıtı”na ya da bir usta işi sanat yapıtına dönüştürmek için yazar – bestecinin, yapımın her unsurunu denetlemesi gerektiğine inanıyordu. Bu düşünce bugün sahnelemede en sık kullanılan yöntem olması yönünde atılan bir adımdır. Yani, yazarın, yönetmenin, dekoratörün, oyuncunun, koreografin ve müzikçinin birlikte çalışması.

Bertolt Brecht, Aristoteles’in tiyatro görüşüne karşıt görüş olarak Epik Tiyatro kuramını ortaya koydu. Bu kuramın bütünü içinde Epik Müzik kavramını da sınırlarını belirleyip hayata geçirdi.

Cem İDİZ, 19 Mart 1959’da Ankara’da doğdu. İlkokula Sovyetler Birliği’nde başlayıp, Türkiye’de mezun oldu. 1970’de Ankara Devlet Konservatuvarı Viyolonsel Bölümü’ne girdi. 1975’de Kompozisyon Bölümü’ne geçiş yaptı. Tiyatro bölümünde okuyan arkadaşlarından dolayı tiyatro müziği besteciliğine başlar. Oyunlar birbiri ardına devam eder ve bunca yılda yüzlerce besteye imza atmış olur.

Konservatuarda aldığı sağlam temel eğitim üzerine, birçok oyuna müzik yaparak edindiği tecrübe, bugün onun sanatını, sanata bakışını, bir tiyatro metnini daha rahat çözümleyebilme yetisini kazandırmıştır. Bu tecrübeler sayesinde kendi tarzını ve tekniğini oluşturmuş, salt Türkiye değil, Avrupa’da da tiyatrolar ve yönetmenler tarafından aranan bir müzisyen olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Müzik, Aristoteles, Bertolt Brecht, Cem İdiz.

ABSTRACT

Music accompanied to performing arts when it started in history. Thousands years ago, the Chinese actors have benefit from improvisations with musical instruments for to support to arouse excitement. The chorus in single voice, wiewing to events in scenes, making deep words, lyrics and atmosphere, at the archaic tragedy. Aristoteles mentions six part of drama in his trace Poethica. Plot, Character, Idea, Diction, Music and Perfomance.

Richard Wagner was believing, for all parts with synthesis to convert to “Compound Art Trace” or master kind of art, the creator must supervise all components of production. This idea is a development to become best method. It means in company work by the author, director, designer, coreographer and composer.

Bertolt Brecht put forward the theory of Epic Theater as an opposing view to Aristotle's view of theatre. Within the scope of this theory, he determined the boundaries of the concept of Epic Music and implemented it.

Cem İDİZ was born on March, 16, 1959 in Ankara. He started to elemantary school in Soviet Union and graduated in Türkiye. In 1970 he entered to Ankara State Concervatuary Violoncello Deparment. Passed to Composition Department in 1975. He started to compose the theater music because of his friends from theater department. And he signs many compositions in many years.

His experience with the strong basic education made acquare to anlyses a play, changed the life and art wiew. He constituted his own thecnique ant style. He became a musician who is calling Vhim by directors at Europe and Türkiye.

Keywords: Theater, Music, Aristoteles, Bertolt Brecht, Cem İdiz

ÖNSÖZ

“Tiyatroda M¼zik ve Uygulamalarıyla Cem İdiz” başlığı taşıyan çalışmam sırasında, önerileri, desteği ve yol göstericiliğinden dolayı, tez danışmanım Sayın Doç.Dr.Yasemin Sevim SALMAN’a, röportajlarıyla çalışmamı destekleyen Nurseli İDİZ, Elif İDİZ, Süreyya KİLİMCİ ve Türk Tiyatrosu’nun Ustalarına, tüm meslektaşlarıma, üstün sabır ve sevgilerinden dolayı ANNEM ve BABAM’a, eşim, yol arkadaşım DAMLA’ya,

Ve her şeyiyle iyi ki var olduğu için CEM İDİZ’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Türker ALPUĞAN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

TİYATRODA MÜZİK

1.1. Sahne Müziği'nin Tarihsel Süreci.....	10
1.1.1. Madrigal Yaygınlığı ve Opera.....	21
1.1.2. XVI. – XX. Yüzyıllar Arası Genel Bakış.....	26
1.2. Epik Müzik.....	30
1.2.1. Epik Tiyatro ve Müzik İlişkisi.....	32
1.2.2. Gestus ve Gestus Müziği.....	34
1.2.3. Epik Tiyatroda Müziğin Kullanılması.....	36
1.3. Türk Tiyatrosunda Müziğe Genel Bakış.....	39

2.BÖLÜM

UYGULAMALARIYLA CEM İDİZ

2.1. Cem İdiz' İn Yaşam Öyküsü	47
2.2. Cem İdiz'in Sanat Yaşamı Ve Uygulamaları.....	54
2.3. Cem İdiz'in Çalışma ve Üretme Süreci.....	57
2.3.A. Sözlü Müzik.....	59
2.3.B. Atmosfer Müziği.....	61
2.4. Cem İdiz'in Yapıtları.....	62
2.4.1. Tiyatro Müzikleri.....	62
2.4.2. Film Müzikleri.....	68
2.4.3. Televizyon Müzikleri	68
2.4.4. Klasik Müzik Eserleri.....	69
SONUÇ.....	71
KAYNAKÇA.....	78

EKLER

EK 1 Cem İdiz'in Tiyatro Müziklerinden Örnek Notalar.....	84
EK 2 Cem İdiz Fotoğrafları.....	111
EK 3 1.Bölümde Adı Geçen Çalgılardan Örnekler.....	116
EK 4 Röportaj Soruları ve Örnek Röportajlar.....	126

ÖZGEÇMİŞ



GİRİŞ

Ortak paydaları olan bütün sanat dallarının birbirini tanıma ve anlamaya ihtiyaçları vardır. Bu yaklaşımdan, birbirlerinden soyutlanmamaları sonucu ortaya çıkar. Diğer bir deyişle sanat alanları birbirlerini etkiler ve zenginleşir(Akengin, 2012:140).

Müzik ve dramatik olan arasındaki ilişki, sanat tarihi boyunca hep var olmuştur. Dramatik anlatım, seyircisine en etkili yolla ulaşabilmek için zaman içinde her yola başvurmuştur. Vazgeçemediği bir anlatım yolu olarak da müzik, bu yöntemlerin önde gideni olmuştur. Çünkü müzik soyuttur ve soyut anlatıma yönelen her sanat için önemli çıkış noktalarına kaynak oluşturmaktadır. Müzik, tını ve seslerle konuşan bir şeydir ve ses yoluyla duygular ifade edilebilir. Müziğin kendine özgü bazı özellikleri vardır. Bir doğa olayıdır. Müzikte “ritm (zaman içinde varolan müziğin yine zaman içinde belirtilmesi)”, “tonalite (bir bestede ya da bir beste bölümünde bütün nota ve akorların, “çıkış noktası” durumundaki notayla ilgilerini düzenleyen sistemlerin bütünü)”, “dinamik (sesin şiddeti)” ve “tınısal renk (değişik çalgılarla elde edilen sonuç)” belirleyici ana öğelerdir. Bunların hiçbirisi tek başına bir müzik oluşturmaz, beraberce bir müziksel bütünlük oluşturur. Buradan da anlaşılacağı üzere müzik yalnız doğadan ve insan yüreğinden değil bilgi ve anlayışla yaratılabilir(Yener, 1983: 9).

Ses, kulaktan sinirsel etkileme yoluyla beyne ulaşan işitme duygusunu çalıştıran bir olaydır. İnsan kulağı, kaynaklarından yayılan sesi yalnız kendi titreşim sınırları içinde algılayabilir. Ses titreşimleri kaynaklarından, hava, su, tahta ve duyanın kendi kafatası gibi türdeş etmenlerle yayılır. Titreşimler kulak zarını etkiler. Zar önce sıvısal bir devinim yaratır, bu devinim elektriksel uyarıya dönüşür. Bu uyarı sinirler yoluyla beyne ulaşır ve “duyma” yaratılır. Müzik ise; dinlenebilir titreşim sınırı içinde ve duyulabilir yükseklikte hava devinimidir. Bundan hareketle müzik, “işitsel sanatlar” kategorisindeki yerini almasının yanı sıra “Görsel-işitsel Sanatlar” kategorisinde de hem yardımcı-tamamlayıcı, hem belirleyici öge olmuştur (Yener, 1983: 10).

Etimolojik kökenine bakıldığında müzik kelimesinin farklı kültürlerdeki doğuş tanımlarını görebiliriz. Eski Yunan Mitolojisine göre baş Tanrı Zeus; *Mnemosyne* ile 9 günlük bir kaçamak yaşamış ve bu gecelerin her biri için *Mnemosyne*' den bir kızı olmuştur. Zeus' tan olma bu peri kızlarının her birine *Muse* isimi verilmiştir. Bu kızların her biri bir bilgi veya sanatın savunucusu olarak anılırlar. Bu bilgi ve sanatlara *Muse* 'lerin yetenekleri denilir. Müzik isimi buradan gelmektedir(Museike). Antik Yunandan kalma resim, heykel ve o devirle alakalı kaynaklar incelendiğinde müziğin tanrısı *Apollon* tanrılar meclisinde lir çalıp diğer tanrıları eğlendirirken ve *Muse* 'ler de ona yardım ederken gösterilirler (İlyasoğlu, 2009:14)

Latinceye *musica* olarak geçen kelime, latin kökenli neredeyse bütün dillerde benzer şekilde kullanılmaktadır (İng. *music*, Alm. *Muzik*, Fr. *musique* gibi). Arapçaya yine Yunanca' dan *mûsikîy* olarak geçen kelime, Türkçe' ye de buradan aktarılarak 10.yüzyıldan bu yana *musiki* şeklinde, yakın tarihte de *müzik* olarak kullanılmaya başlanmıştır (Yılmaz, 1990: 72).

Müzik kavramının, diğer sanat dallarıyla ilgili paralel düşünce biçimleriyle kıyaslandığında, farklı artistik ifade biçimleri arasında bir ilişki kuran, çok karmaşık ve hassas bir konuya da temas edilmiş olur. Müziğin onu diğer sanatlardan farklı kılan karakteriyle tikel bir sanat olduğunu savunmak, epeyce bağlayıcı bir şeyi onaylamak şeklinde ifade edilebilir. Bununla birlikte, onsekizinci yüzyıl sonuna kadar düşünürlerin büyük çoğunluğunun, müziği aşağı seviyelerde bir sanat türü olarak gördüğü, hatta taşıdığı değer bakımından şiir, mimari, heykel, resim gibi büyük sanatlarla kıyaslanamaz kabul ettiği unutulamaz (Fubini, 2006: 16-17).

18.yüzyılda diğer sanat dalları, zaman ve mekân sanatları olarak iki ayrı sınıfta tanımlanır. Müzik bu sınıflandırmalardan, hiç şüphesiz zaman sanatlarına, yani kendilerine malzeme olarak zaman alan ifade biçimlerine dahildir. Fakat zaman sanatları arasında müzik kendi başına bir yer işgal eder. Nitekim tam anlamıyla zaman sanatları içinde yer alan söz sanatlarıyla mukayese edildiğinde, müziğin ilişkileri çok daha kısıtlıdır. Her şeyden önce besteci, en az, örneğin edebiyatçı kadar üstün yeteneklere ve uzmanlaşmaya sahip olmalıdır; dahası müzik, hayata geçirilebilmek için

yaratım sürecinin ardından, tiyatro gibi diğer sanat dallarında fazlasıyla mevcut olan yoruma ihtiyaç duyar (Fubini, 2006: 17-18)

Drama sanatı, doğuşundan itibaren müzikle iç içe olmuştur. Tiyatro ve müziğin seyirciyi etkilemek için el ele verdiği türlerin geçmişi ilkel toplumların ritüel törenlerine kadar geri götürülebilir. Konuşmanın yeterince gelişmediği evrelerin bu ilk teatral özellikler taşıyan gösterilerinde müzik hem hareketlerin tartımını sağlamakta hem de insanların coşkuyla kendilerinden geçerek yaşama karşı kendilerini güçlü hissetmelerinde önemli bir rol oynamaktaydı(Tuncay, 2014:12). Avdan dönen avcı, avını nasıl gerçekleştirdiğini yansıtarak, anlatım sırasında davul ritimleri ile hikâyeyi besleyerek zenginleştirirdi. Davul sesi kimi zaman kovalamacanın ayak seslerini, kimi zaman boğuşma seslerini izleyenlerin zihninde tasavvur etmesine destek olurdu.

Başlangıçta ve birçok kültür bağlamında yalnızca sözlü olabilen bu anlatı metinleri, masal, efsane, menkıbe, mitos gibi kurucu-açıklayıcı anlatıları belli abartılar, vurgulamalar ve dönüştürmelerle soyut bir ifadeye dönüşür. Bu dönüştürme sırasında, yalnızca o olaya değil, onun vesilesiyle genellik niteliği arz edebilen kimi kolektif iletiler de (örneğin kıskançlık, intikam, üretim, paylaşım, vb. gibi temel insanlık durumuna dair temalar ya da o toplumun ahlâk anlayışına uygun uyarılar) içerir hale gelir. Böylece bir zamanlar belli bir yer ve belli koşullarda yaşanmış olan olay, bağlamının daha genel bir hale gelmesi ve söyleminin daha soyut bir nitelik almasıyla hem mahiyet hem biçim değiştirir. Bu düzey atlatma süreci, adına 'sanat' dediğimiz soyut ifade yöntemi ve onun ürünlerinin mayasını oluşturur. Sanat, gerçekliğin soyutlanmasını ne denli incelikli tekniklerle, ne kadar genel bir iletiyle gerçekleştirirse o denli makbul, kalıcı ve evrensel olur. Drama sanatının özündeki soyutlama yönelimi, onu, avcılarının doğayla mücadelelerini anlattıkları bir dolaylı söylem olmaktan çıkarıp özerk bir sanat biçimi haline getirmiştir. Ancak bu evrimde müzik bütün öğeleriyle daima mevcuttur(Ergur, 2019:1)

Müziğin dramayla kurduğu ilişkiyi yalnızca eşlikçi olarak değerlendirmek doğru olmaz. Müziğin tiyatroyla kurduğu ilişki esasında, sözün ritimselliğiyle ilgili bir meseledir. Aynı nedenle, sözün konuşma haliyle müziğe iliştilmiş hali arasında, beynin hem bunu üretmesi hem üretilmiş olanı alımlaması açısından farklar mevcuttur. Diğer bir deyişle söz, konuşma halindeyken belleğe daha az aktarılmaktadır. Oysa söz müzikal anlamda sesle yeniden kodlandığında, çok daha kolay, hızlı ve farklı bir organik süreçle derinden belleğe aktarılır; ya da kazınır. Hatta kimi nörolojik rahatsızlıkları bulunan kişilerin sözel anlatım yetilerini tam anlamıyla kullanamıyorken (örneğin kekemelik), müzikli anlatımlarda başarı göstermeleri (kekemelerin düzgün bir şekilde şarkı söyleyebilmeleri) de aynı beyin işlevleriyle ilgilidir (Sacks, 2014:4).

Bundan hareketle, müziğin sözü belleğe işleme gücü, sahnelenmiş gerçeklik soyutlaması için de aynı şekilde geçerlidir. Drama sanatının temelinde yer alan insan bedeniyle anlatım (jest, mimik, dans, pantomim), sahnedeki dinamizmini birçok durumda müzikle tamamlamıştır. Diğer yandan bedenin doğrudan ritim içeren dans veya daha somut ifade biçimleri, zaten kendi içsel müzikleriyle kurulurlar. Müziğin çalgılarla belli bir kompozisyon dokusu içinde var olup olmaması, sahnelenmiş gerçeklik soyutlaması için çok önemli değildir. Daha doğrusu, bedenin bir anlatım aracı olarak sahne üzerinde kurgulanması, eşlik edici ayrı bir müzikal varlığa gereksinim duymadan başlı başına müzik içeren bir unsurdur. Bununla birlikte, sahnedeki beden devinimi ve onun anlatımını güçlendiren dekor, kostüm, makyaj, ışık, aksesuar gibi elemanlardan oluşan dramatik bütüne eşlik eden dışsal müzik, birçok yönetmenin tercihinde yer almıştır. Müziğin bu destekleyici kullanımı, drama sanatı var olduğundan beri söz konusudur. İlk dramalar, doğayla mücadeleyi kodlayan, stilize eden gösteriler oldukları için, çok büyük olasılıkla bedenin deviniminin merkezde olduğu bir anlatım biçimiydiler. Bu nedenle dans, dramanın çekirdeğini oluşturmuştur. Dansın içerdiği doğal ritim, beraberinde ister istemez önce, yine insan bedenin ürünü olan sesin, daha sonra da çalgılarla üretilen sesin bu bütünsel anlatıma dâhil edilmesini kolaylaştırmıştır. Müziğin sahnede az ya da çok, belirleyici ya da ikincil, dramatik ifadenin cinsinden ya da ona karşıt anlamlar üretecek şekilde, eğlendirme ya da düşündürme yönünde kullanılması, sahneye koyma anlayışının dayandığı estetik ve ideolojik yaklaşımlara

göre olduğu kadar, döneme, toplumsal koşullara, üretim ilişkilerinin doğasına bağlı olmuştur(Ergur, 2019:2)

Müziğin soyut anlatımıyla, teatral anlatımın soyut ve somut imgelerinin sahne üzerindeki birleşimi, estetik bütünlük çerçevesinde alıcıya sunulur. Müzikli bir sahne yapıtında müzik, ses, hareket imgelerinden herhangi biri kaldırıldığında bir eksiklik yaratıp anlatım bozulmasına yol açar. Dramatik- müzik kavramında belli bir biçim yoktur. Ana materyal dramatik özdür. Dramatik olan, kendi başına bir sanat ve biçim değildir. Hangi yardımcı sanatı kullanırsa kullansın ona yön verir. Müzik de bundan payını alır her zaman. Zira müzik, ses malzemelerini kullanarak belli bir düşünceyi, atmosferi dinleyicinin kafasında yaratabileceği gibi, belli bir konu olmaksızın sadece estetik bir duyum sağlamak amacıyla da yaratılabilir(Fubini, 2006:26).

Müzik, yüzyıllar boyu Batı uygarlığı içerisinde şiirle, tiyatro ile sıkı bir birliktelik içinde gelişmiştir. Enstrümantal müziğin sallantılı varoluşu, köklerini, basitçe seslerin yokluğundan ya da başta seslere dahil edilmiş olanları enstrümanların altında yeniden gruplama alışkanlığından alır. Sesli müzik olgusunun yaygınlığına rağmen, müzikal estetiğe dair tüm çalışmalarda her zaman sözel dille müzikal dil arasında büyük farklar görülmüştür. İletişim yapılarındaki farklar, içine monte edilmiş gramer ve söz diziliminin farklılıkları, nesnelerin kendilerinin tasarımlanma biçimindeki farklar; bu iki sanatın her zaman birbirine bağımlı olması ve aynı kökenden doğumla bugünkü aşamasındaki yerini bulana kadar bir arada ilerlemiş olmasına bağlıdır. İkisi de mekan sanatı değil zaman sanatı olduğu için ikisi de seslerin ifade edilmesi, ilgili seslerin seçimi üzerine temellenmiştir. Kesin bir dil, tarz ve uygarlık içerisinde yer almaktadırlar. Ancak her biri özerk bir alan işgal etmekte ve kendi ufkunu genişletme eğilimindedir. Şarkının ya da sözlü müziğin çekiciliği, dinleyiciyi bu iki dilin aynı anda iç içe olmasından kaynaklanır. Dinleyici müzikal beğenileri doğrultusunda bir dilden diğerine sürüklenecek ama bütünüyle birinden kesinlikle vazgeçemeyecektir. Şarkıda müzik, sözcüklerin anlamlı karakteristik özelliklerini, nesneleri ve daha da önemlisi duyguları ifade etmedeki görevi üstlenmeyi isterken ifade serbestliğini de yaşamayı ister (Fubini, 2006:26).

Drama, müzik ve dans Şimdi müzikal tiyatroda olduğu gibi ritüel törenlerinde de bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır. Bu parçalar ilkel dönem ritüellerinin ardından Antik Yunan’da karşımıza çıkmaktadır. Seveda Şener **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** adlı kitabında bu durumu Şöyle açıklar.

Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik ağı sayılan İ.. 7. ve 6. yüzyıllarda Tanrı Dionysos adına yapılan törenlerde söylenen ‘dithrambos’ Őarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro Şarkılarını söyleyenler, Dionysos’un kutsal hayvanı olan teke kılığına giriyor, Şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve Şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro Şarkılarına bir de konuşan kişi ‘hipokrites’ (yanıt veren) eklenince tiyatronun diyalog çekirdeği oluŐmuŐ oldu. Yunanca teke anlamına gelen ‘tragos’ sözcüğü ile Şarkı anlamına gelen ‘aoide’ szcĞnn birleşmesi ile bu konuşmalı Şarkı ‘tragoidia’ (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü (Şener,1991:16).

Dönemin tragedyaları incelendiğinde Aritoteles’in **Poetika**’da dile getirdiği ve kavramsallaŐtırdıĐı Şekilde oyun yapılarında yer alan *prologos* (başta yer alan kesintisiz bölüm), *epeisodion* (koro Şarkıları arasındaki konuşmalı bölüm), *exodos* (son bölüm) ve koro Şarkısı kısımlarında da drama, müzik ve dansın bir arada olduğu görülmektedir (Aristoteles, Tunalı, 1992:23). Hareketin taklidinde dil ve görüntü ile beraber müzik üçüncü anlatım aracıdır. Aristoteles’e göre tragedya sanatını zenginleŐtiren araçlar arasında dilden sonra en önemlisi müziktir. Tragedya, müzik ve dekorasyondan önemli derecede pay alır ve bu etkiyle çok canlı bir hoŐlanma duygusu yaratılır(Şener, 1991:33)

Tiyatronun daha çok eğlenme aracı olarak algılandığı Roma döneminde de oyunlarda müzik kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemin ürünü olan *pantomimus*, Prof. Dr. zdemir Nutku tarafından Şu Şekilde anlatılmaktadır:

Mimus’tan daha kaba çizgili tür, pantomimus adı verilen danslı bir gösteriydi. Bir dansçı maske ve kostüm deĐiŐtirerek birçok tipi canlandırırđı. Bu dansıya arka

düzeyde bir koronun destek olduğu sanılmaktadır.... Pantomimus dansı ciddi ve trajik konuları, özellikle Grek ve Roma tragedyalarının konularını işlerdi (Nutku,1985:72).

Tiyatro müziği; çeşitli amaç ve işlevlerle, sahne olayına az ya da çok sıklıkta bağlı bulunabilen ve sahne gösterisinin bir bileşeni olan müzik olarak tanımlanabilir. Kavramın en geniş anlamıyla müzik tiyatrosunda, bütünüyle sahne müziğinin sesi vardır. Yani görevi, bir aksiyonu (sahnelenen eylemi, olayı, olaylar dizisini, olguyu) kendi türünün özgünlüğü içinde aktarmak olan ve estetik özelliği de buradan oluşan bir müzik vardır. Tiyatro müziği, operada veya operet-müzikalde ve balede, genellikle yalnızca sahne üstünde veya gerisinde aksiyonun kendi içinde bulunan ve onun bir parçası olan sesler bütünü olarak tanımlanmaktadır. Buna göre tiyatro oyunundaki sahne müziği de sahnedeki olayların içindeki bir parça olmak üzere, yazarın oyun metnine koyduğu ve oyundaki olayın gereklerine göre sahnede veya sahne gerisinde uygulanan, ancak çözümsüzlük durumlarında sahne önüne yerleştirilip sahnede müzik yapılmış gibi taklitle oynanan müzik olmaktadır. Yani; bütün sinyaller, kornalar, patlama sesleri ..vb efektler, av müziği, törenler, marşlar, olay içinde geçen dansın, şarkının müziği gibi unsurları kapsamaktadır. Opera ya da balede klasik müzik kullanımı yaygınken tiyatro oyununda sınırsız bir yelpaze besteci ve yönetmenin kullanımına sunulmaktadır (Alpuğan, Türker; Cem İdiz ile röportaj, 2007).

Renaissance dönemi ile başlayıp 19. yy'ın ortalarına kadar devam eden sahne sanatları sürecinde, oyunda bir çerçeve müzik zorunlu görülürdü. Oyunun başlangıcında, perde arasında ve oyun finalinde mutlaka müzik kullanılmaktaydı. Oyun sırasında süregelen müzikler ise kendinden sonraki olay durumlarına giriş sağlar veya kendinden önceki olay bitimine eklenir, zaman zaman olayla herhangi bir bağlantısı bile bulunmazdı. Öyle ki, yalnızca dekor değişimlerinde varlığının elzem olmadığı şekilde hizmet edebilirdi. Bugüne dek gelen daha sonraki kullanımları da düşünülerek bu işlevdeki tiyatro müziğine 'dolgu müziği' olarak adlandırabiliriz (Alpuğan, 2007). Öte yandan, 19.yy'ın son çeyreğinde başladığı kabul edilen Çağdaş Tiyatro sistemi içinde müzik kullanımı farklılıklar göstermeye başlamıştır. Melodramatik pasajlar yoluyla çerçeve müzik, duyguları belirtici, yükseltici, altını

çizici, sahne gerilimini veya havasını yoğunlaştırıcı bir etki elde etmek üzere de kullanılmıştır. Bu işlevi görmesi için müzik, yalnızca sözün dışında kalmayıp, söz ile iç içe fon müziği olarak yerleştirilir. Bu da müziğin söz üzerindeki etkisinin artmasını sağlar. Sözlü müzik, enstrümantal müziğe paralel olarak serpilmeye devam etmiş, dahası, ifade biçimlerinin karşılıklı değişimi eşliğinde enstrümantal müzikle sıkı sıkıya iç içe geçmiş bir halde gelişmiştir(Fubini, 2006:27).

Müzik ile şiir (tiyatro) arasındaki karşılaşma, kimi zaman da, şairler ve müzisyenler arasındaki gizli ya da açık bir çatışma ve rekabet ortamı olarak değerlendirilmiştir. Şiirin ve müziğin argümanları arasındaki tartışma biraz da Antik Yunan'dan günümüze tüm müzik tarihi boyunca uzanan bir kırmızı hat, kazananı ya da kaybedeni olmamış bir çatışma gibidir. Nitekim bu çatışma, uygulayıcılar arasında değil, sanatların doğasında yatar(Fubini, 2006:27).

Bahsedilenlerden hareketle çalışmanın 1.bölümünde sahne müziğinin tarihsel süreci incelenmiştir. Ulaşılan ilk kaynakların bulunduğu Antik Yunan Tiyatrosu döneminden başlayarak, sırasıyla Roma, Orta Çağ, Renaissance dönemlerinde tiyatro ve müzik anlayışı, düşüncesi ve uygulayıcıları irdelenmiştir. Müzikli sahne sanatının birincil örneği olan operanın gelişim süreci açıklanmıştır. Aynı dönemlerin tarihsel çağdaşı Uzak Doğu Tiyatrosu için Çin ve Japon Tiyatrosu'nda müzik kullanımına değinildikten sonra 20.yüzyıla giriş yapılmıştır. Tiyatro müziği konusunda en büyük değişim olduğu kabul edilen Epik Müzik konusu Bertolt Brecht ve Kurt Weill eşliğinde mercek altına alınmıştır. Türk Tiyatrosu'nda müzik kullanımı ile 1.bölüm sonlandırılmıştır.

Uygulamalarıyla Cem İdiz başlığını içeren 2.bölümde ise, besteci Cem İDİZ'in yaşam öyküsü, sanat yaşamı ve uygulamaları, çalışma ve üretme sistemi; kendisi, aile bireyleri ve onunla çalışan yönetmen, oyuncular ile yapılan uzun süreli röportajlar ışığında ayrıntılı olarak ele alınmıştır.



1.BÖLÜM
TİYATRODA MÜZİK

1.BÖLÜM

TİYATRODA MÜZİK

1.1. SAHNE MÜZİĞİNİN TARİHSEL SÜRECİ

Müzik, her çağda ve kültürde çeşitlilik göstermektedir. Kültür dışında yaşanan doğa olayları, bilim ve sosyopolitik değişimler, müziğin tarihsel yolculuğunu belirleyen önemli göstergelerdir.

Bir şeyin başlangıcına dair sorulara cevap aramak, çoğu zaman belli kabuller yapmaktır. Müziğin başlangıcına dair söz söylemek de, bilimsel bulgular eşliğinde en tutarlı varsayımı kurmaktır (Türkmen, 2008, 489:1757).

Müziğin doğuşu konusunda türlü varsayımlar öne sürülmüştür. Charles Darwin, şarkı kavramının, hayvan ulumalarının insan tarafından taklit edilmesi sonucu başladığını ileri sürmüştür (Yener, 1983:12). Önceleri insan, kuş sesi, rüzgâr sesi gibi, doğada bulunan seslerin taklidini bir iletişim dili olarak kullanmıştır. Bu taklit, müziğin, yani insanların seslerle uğraşmasının başlangıcını temsil ediyordu. Daha sonra, tapınmalarda ortaya çıkan mırıldanmalar, ezgilere dönüştü. İlk ezgiler, tanrılar ve kahramanlar için oluşturuldu. İlk çalgı, insanın kendi sesidir. Daha sonra kendi sesini yükseltebilmek, sesinin daha uzaklara gidebilmesini sağlamak için düdük benzeri enstrümanlar yaptı, aynı zamanda el ve ayak vuruşlarıyla yansıttığı ritmi pekiştirmek için “vurmalı çalgılar” icat etti. Sazlıklardaki kamışlardan, esen rüzgârlarla çıkan sesleri duydular ve bu kamışlara üfleyerek ses çıkarmaya başladılar. Böylece “üflemeli çalgılar” ortaya çıktı. Ok atmak için kullanılan yaydaki ses çıkartan düzenek, “telli çalgı” fikrini verdi (Türkmen, 2009, 489:1757). Böylece insanoğlu kendi keşfini kendisi yöneterek sazlıklarda karşısına çıkan kamışları bugün bir klarnete dönüştürmeyi başarmıştır.

Müzik tarih boyu, seyirlik sanata baştan beri eşlik etmiştir. Tiyatro ilk kez M.Ö. 6.yy’da Yunan toplumunda dinsel törenden özerkleşerek bir sanat türü haline geldi;

dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir "oyun" a dönüştü. Yunan dramının nasıl ortaya çıktığı üzerinde elimizdeki en erken belge *Aristoteles*'in **Poetika** 'sında da yer alan bir bölümdür(Brockett, 2000:27). Bu bölüme göre Yunan toplumunda tiyatronun öncülü, şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos'u kutsamak için yapılan *Bacchanolia* şenliklerinde bir koronun söylediği *dithyrambos* şarkılarıydı. Koro, bu şarkılarda, farklı kişilerin konuşmasını canlandırmak için söz ve tavır değişikliğinden yararlanıyordu.

Koroda şarkı söyleyenler, *Dionysos*'un kutsal hayvanı olan teke kılığına girip şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Yunanca teke anlamına gelen *Tragos* sözcüğü ile şarkı anlamına gelen *Aoide* sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı *Tragoidia* adını aldı ve dinsel tören kimliğinden sıyrılıp bir sanat gösterisine dönüştü. Komedyanın ise, yine *Dionysos* için düzenlenen bağbozumu şenliklerinden doğduğu varsayılır. Bolluğu ve üremeyi kutsayan, şarkılar eşliğinde kırsalda düzenlenen bu geçit törenlerine *Komos* deniliyordu. Bu eğlenceli geçit törenleri açık saçık taklitlerin biçim kazanması ile Komedyaya dönüştü(Şener, 1991:2)

Antik tragedyada çalgıların desteğinde tek sesli koro, sahnedeki olaylara bakış getiriyor, sözü ve havayı derinleştiriyor, ayrı sahneleri birbirine bağlıyorlardı. Aristoteles, *Poetika* ' da, her dramın altı ögesi olduğundan söz eder. Bunlar *öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik*'tir. Dil ve müzik taklitle araçlarını oluştururlar (Aristoteles, Tunalı, 1993).

Böylelikle müzik, Yunan Tiyatrosu'nun bütünleyici bir parçası haline gelmiştir. Oyuncular, ezgiyle söylenen bölümlere eşlik eder ve bu eşlikler, koro şarkılarının ayrılmaz bölümlerini oluştururdu. Müzik, pek seyrek olarak kelimelerden ayrı, yalnızca özel efekt olarak kullanılırdı. Başlangıçta müzik eşliği, olasılıkla sözlerin anlaşılmasına sağlamaya hizmet ediyordu. Fakat Euripides zamanında, eşlik daha özenli oldu ve bir tek sözcükte tek heceler uzun ses titreşimleriyle uzatıldı. Sonuç olarak bazı sözlü parçalar olasılıkla anlaşılmadı. Bazı eleştirmenlere göre bu, koro şarkılarının öneminin azalmasının da bir nedeni olmuştur. Dram için müzikal eşlik ton bakımından

modern bir obua veya klarnete benzer tek bir flütle yapılıyordu. Lir, boru ve vurmali çalgıların çeşitli biçimlerini içeren diğer aletler, özel efektler için gerektiğinde kullanılırdı. Flüt çalgıcısı, koronun önünde orkestraya girerdi, ama sonra nerede yer aldığı belli değildir. Bazı tarihçiler flüt çalgıcısının giydiği tahta ayakkabıların tempoyu sağladığını ifade eder. Müzikleri kimin bestelediği belli değildir. Fakat bu sorumluluğun flüt çalgıcısında olduğu tahmin ediliyor(Brockett, 2000:38).

Tanrıça Athena ile özdeşleştirilen Flüt, *Aulos*, *Syrinks*, *Diaulos* gibi farklı tonlar ve boyutlar içeren türlere ayrılır. **Aulos**; Asya kökenlidir. 1 ya da 2 dilli, 14-15 delikli uzun bir borudur. **Syrinks** ise panflüte benzer. Bunlar ağaç üflemeli çalgılar olarak bilinir. Bir de bugünkü trompete benzeyen *Salpinx* adlı bakır bir üflemeli çalgı da mevcuttur(Türkmen, 2009, 489:1757).

Lir belli süreler içinde gelişim göstermiş ve ihtiyaca yönelik değişimlere uğramıştır. Phorminx, Kithara ve Barbitos adlarıyla hem boyut hem de tel sayısında değişkenlik gösteren bir temel eşlik enstrümanı olmuştur(Ulaş, 2011:37).

Barbitos; *Alkaios*, *Sappho* ve *Anakreon* gibi şairlerin de şarkılarına eşlik etmesi için kullandıkları telli, antik bir Yunan çalgısı olarak karşımıza çıkar. Bu çalgı, gösteri ve tiyatro eserlerindeki müzikal sahnelerde kullanıldığı gibi aynı zamanda mitolojide Yunan tanrısı *Dionysos* ile ilgili etkinliklerde kurgusal yaratıklar olan *Satyr*'ler tarafından da çalınır. Tasarımı konusundan elde çok fazla bilgi yoktur. Genellikle yedi tellidir ve bu sayı, yakın akrabaları olan *Kithara* ya da *Lir*'le kıyaslandığında fazla sayılır. *Barbitos*, *Lir*'in alt grubundan bir telli çalgı olarak tanımlanabilir. Karakteristik bir özelliği olarak, hepsinin uzun, yukarıda birbirine doğru yaklaşan kolları vardır(Mimaroglu, 1995:17)

Harp, çok sayıda tele sahip, 3 köşeli çalgıdır. *Trigonon*, *Psalterion*, *Magadis*, *Simikion*, *Epigoneion* gibi sırasıyla tel sayısının arttığı enstrümanlara dönüşmüştür (Ulaş, 2011:38).

Bugün Antik Yunan müziğinden o kadar az şey kalmıştır ki, yeniden yapılandırmak olanaksızdır. Yunanlılar, müziğin etik nitelikler taşıdığına ve belli müzik türlerinin, belli duygu ya da düşüncelere eşlik ettiğine inanırlardı. Şiirlere eşlik etmesi

amacıyla başlanan müzik çalınması alışkanlığı zaman içinde tiyatro oyunlarına da aks etti. Sesin rengi ve perdelerinin ardıllığı ile birbirinden farklı olan birçok makam biliyorlardı. Fakat çeşitli makamların ses renkleri değer bakımından eşit değildi, bazı perdeler dörtte bir ses rengi kadar ufaktı. Nitelik bakımından Yunan müziği olasılıkla modern batı müziğinden çok doğu müziğine benziyordu(Brockett, 2000:38). Antik Yunan müziğine dair bulgulardan en önemlisi Antik Yunanlılar' ın alfabetik bir müzik yazısı sistemini kullandıkları yolundadır. Antik Yunan müzik sistemi "tetrakord" adını verdiğimiz dörtlülerin yan yana gelmesi ile oluşan bir sistemdir. Bütün diziler, değişik isimlerde iki tetrakordun yan yana gelmesi ile oluşmaktadır. Diziler, katlanmaları ile birlikte dört oktavlık bir genişlikte oluşmalarına rağmen, esas perde sistemi iki oktavdan meydana gelmiştir. Esas oktavda, eşit olmayan yirmi dört perde sistemi kabul edilmiştir. Ton kavramı ise "heptatonik" ve inici idi. Tetrakordlar kendi içlerinde "diatonik", "kromatik" ve "anarmonik" adlar altında üç kısma ayrılmışlardır. Her tetrakordun ilk ve son sesi "değişmez sesler" adını alır. Aradaki iki ses ise değişebilir özellikleri açısından "değişken sesler" adını alırlar. Her tetrakord daima iki tam ve bir yarım sesten oluşmuştur. Bu üç türün en basit ve en doğal olan diatonik tetrakord, ciddi ve ağırbaşlı bir karakteri ifade ederdi. Daha artistik ve çalınması zor olan tür kromatik tetrakord idi. Anarmonik tetrakord ise çok daha üstün, seçkin ve en becerikli sanatçıların kullanabileceği tür idi. Antik Yunan müziğinde esas tonları " makam " diye de nitelendirebileceğimiz "mod" lar oluşturur(Ulaş, 2011:42). Tetrakordların yan yana dizilişleri ile ortaya çıkan modlar yedi tanedir.

Dorien: Mi	Miksolidyen: Si	Hipolidyen: Fa
Frigien: Re	Hipodoryen: La	
Litfyen:Do	Hipofrigyen: Sol	

Bu ana modlardan her birinin ince tetrakordunun kalın tarafında, türlere göre perde aktarımları yapılmak suretiyle birçok dizi (makam) oluşturulmaktadır. Antik Yunanlılar, müziklerini oluşturan modlardan her birinin insan ruhu üzerinde özel bir etkisi bulunduğuna inanırlardı. Her biri belli bir duygu akışını çağırıyordu(Ulaş, 2011:41). Bazı makamların tragedyaya bazılarının komedyaya bazılarının ise hiç bir

dramatik yapıya uymadığını düşünenler vardır. Tragedyanın nitelik öğeleri arasında müziğin önemli bir yeri vardır. Tragedya ve komedyanın yapıcı en önemli ortak yanı (tapınsal kökenleri dolayısıyla) koro ve koronun söylediği şarkılardır.

Kazılardan elimize geçen eski Yunan vazoları üzerinde rastladığımız tiyatro ile ilgili resimlerde, koronun müzik eşliğinde dans ettiği, tartımlı bir hareket düzeni içinde dans ederek oynadığı anlaşılmaktadır. Sayıları ve önemi **Euripides**'ten sonra giderek azalsa da devamlılığını sürdürmüştür. Bu da müzik öğesinin konumunu koruduğunun en somut göstergesi sayılır.

Roma döneminde müziğe oldukça önem verilmiştir. Roma'da zenginler ve asiller müzik koruyucuları olarak öne çıkmışlardır. Bestecileri desteklemişler, yeni eserlerin tanıtımında rol almışlardır. Belki Etrüsk etkisiyle Yunan oyunlarından çok Latin oyunlarında müziği geniş bir biçimde kullanmışlardır. Roma müziği de büyük ölçüde Yunan müziğine dayanıyordu ve Roma hayatının birçok alanında önemli bir rolü vardı. Roma dönemi müziği önceleri askeri alanda askerleri motive etmek için kullanılan bir müzik türüydü. Trompet, korno, flüt gibi genelde üflemeli çalgılarla çalınan bu müzik türü tek sesli ve detayı olmayan bir müzikti. Zamanla Roma'da müzik alanında çoksesliliğe geçiş için büyük çaba harcanmış ve enstrüman sayısını arttırarak müziğe çok seslilik kazandırılmaya çalışılmıştır(Brockett, 2000:80).

Roma ordusunda tuba (uzun bir trompet) ve *Cornu* (kornoya benzeyen bir çalgı) bazı emirleri vermek için kullanılırdı. Öte yandan *bucina* ve *lituus* törenlerde kullanılırdı. Müzik amfi tiyatrolarda dövüş aralarında ve *odea*'da çalınırdı. Dini törenlerin çoğunda müzik çalınırdı. Bazı müzik tarihçileri müziğin tüm kamusal kutlamalarda kullanıldığını düşünmektedir. Ancak müzik tarihçileri Romalı müzisyenlerin müzik kuramına veya çalımına önemli bir katkıda bulunup bulunmadığı konusunda emin değildir(Yener, 1983:15).

Roma Dönemi komedya yazarlarından *Plautus*' un oyunlarındaki dizelerin üçte ikisine müzik eşlik ediyordu. Fakat öteki yazarların yapıtlarında daha önemsiz bir yer tutardı. Yunan müziğinde olduğu gibi, Roma makamları hakkında da az şey biliyoruz.

Tiyatroda kullanılan eşliğin, her tiyatro topluluğunun kendi flüt çalgıcısı tarafından düzenlendiği, bunun da olasılıkla sadece müziğin niteliğine uygun olarak çalındığı anlaşıyor. İ.Ö. I.yy'dan bir alıntıya göre, müzik eşliği öylesine kalıplaşmıştı ki, seyirciler müziği dinlemekle hangi oyun kişinin görüneceğini söyleyebiliyorlardı. Günümüzde bu olgu; “Leit - Motive” olarak adlandırılmaktadır. Bununla birlikte, müzikçi, başoyuncunun hemen arkasından belirtilmiştir. Oyunların müziği, her biri 6 metre uzunlukta olan, iki borulu flütle yapılırdı. Bu flüt, oyun sırasında elleri bırakmak amacıyla başa bağlanmıştı. Flüt çalgıcısı gösterim boyunca sahnede kalır ve varsayıldığına göre eşlik etmek üzere bir oyuncudan diğerine gider gelirdi. Pantomim, flütler, borular, çembalolar ve vurmali çalgılardan oluşan bir orkestrayı gereksindirdiği için, müzik ögesi kurallı dramdan daha özenliydi. Olasılıkla mim müziği de, imparatorluğun son döneminde gösterimler giderek daha şatafatlı ve gösterişli olduğundan dolayı daha kapsamlı olmuştu(Brockett, 2000:81). Roma müziğinde İonian, Ortadoğu ve Etrüsk etkileri vardır. Bronz tuba ve *Curno* Etrüsk, *Aulos* çalgısı İonian, tulumlu *Gaida* Ortadoğu kökenli çalgılardır. Roma'da şölen, eğlence ve zafer geçitlerinde bu çalgıların yanı sıra arp, lavta, çembalo, davul ve ziller kullanılmıştır(Yener, 1983:15).

Bizans döneminde müzik, daha çok tek sesli ve makamsal olarak icra edilir. **İmparator Justinien** döneminde (527) müzikli ayinler geleneksel bir törene dönüşmüştür. Kilise müziği olarak gelişmesini sürdüren Bizans müziği dini törenlerde başrolüdür. Enstrüman olarak org en önemli alettir. Kiliselerde büyük orglar müziğe ilahi ve yüksek bir hava vermektedir. Dini müzikte istenilen de budur. Zamanla dini müziğe çalgı olarak nefesli ve vurmali aletler de eklenir(İlyasoğlu, 2009:21).

Bu dönemde halk arasında da müzik yapılmaktadır. Çeşitli şenliklerde ve kutlamalarda müzik vardı. Ama Bizans müziği esas olarak dini müzikti. **Papa Gregorius** 6.yy'da ilahilerin tümünü bir yerde toplayarak ve halk temalarından arındırarak dini müzik geleneğinin temellerini atar. Bu dini müzik kutsallığı öne çıkaran, insanlara hayatı ve ölümü düşündüren ve en önemlisi insanda ilahi ve büyüklük hissi uyandıran bir müzik türü doğar. Amaç insanlara Tanrısal gücü hissettirerek, korku ve gücü göstermektir. Hristiyanlığın kabulü ile dini müzik de bu yönde gelişmiştir.

Kiliselerde törenlerde müzik ve dini metin bir arada kullanılır. Amaç insanlara dini anlatmak, nasıl davranmaları gerektiğini söz ve müzikle empoze etmektir. Zamanla müzik sözün önem kazandığı bir hale gelir. Korolar devreye girmiştir. Koral müzik önem kazanmaya başlar(İlyasoğlu, 2009:21).

Batıda müzik sanatının, gelişimini kiliseye borçlu olduğu söylenir. Kuşkuyla karşılanması gereken bir görüş. Gerçi kilise, bir sanatın evrimi ile ilgili kaygılardan çok, dinsel kaygılarla tören müziğini düzenlemeyi gerekli görmüş, böylece bireysel yaratışa ortam hazırlamıştır. Ne var ki, aynı kaygılar, dinsel inanç kavramıyla bağdaşması çok güç olan bireysel anlatım özgürlüğünü engellemiş, evrimleri geciktirmiştir. Daha sonra çözümlerin, karşı koymaların, dinin tek elden yönetilmesine kafa tutmaların alıp yürüdüğü yüzyıllarda müziğin evrimi, "karanlık çağ" ile kıyaslanamayacak ölçüde gelişme göstermiştir(Mimaroğlu, 1995:19).

Birçok Ortaçağ temsillerinde müziğin önemli bir yeri vardı. Oyuncular hazır oluncaya dek müzik çalardı. Oyun sırasında, Cennet Mansiyonu'ndan görünen ve erkek çocuklardan oluşan Melekler Korusu, ilahiler söylerlerdi. Melekler, Tanrı'nın bildirisini trompet ve borularla insanlara aktarırlardı. Oyun bölümleri arasında ya çalgılarla ya da insan sesiyle müzik yapılırdı. Birçok oyun, oyuncuların söylediği sevilen halk ezgilerinden tutun da topluca söylenen ilahilere kadar geniş bir müzik yelpazesini içerirdi. Bu şarkıların içerikleri ve sözleri oyun metinlerinde seyrek olarak yazılmıştır. Şarkılar koro çocukları tarafından söylenirken çalgı müzikleri ise profesyonel müzikçiler tarafından icra edilirdi. Müzikçiler oyun aralarında ve oyun sonrasında halkı eğlendirirlerdi(İlyasoğlu, 2009:21).

IX. yy' da gelişmeye başlayarak Renaissance' ta doruğa ulaşan üslup, "*vokal-çokseslilik*" tir. Müzik yönünden eşdeğerli seslerin kendi başlarına hareketi sık bir tını örgüsü oluşturuyordu. Öteden beri tek sese alışmış kulakların başka başka seslerin belirli bir düzenle bağdaşımındaki inceliklere alışması kolay olmadı(Yener, 1983:17).

İlk Hristiyanlar, çoğunlukla İbraniler, azınlıkla Yunan ve Romalıları. Müzikleri de kendilerine en yakın kaynaklara dayanıyordu; Kutsal yazılardan alınmış sözlerle birleştirip söyledikleri hikayelere. Ancak, dinsel tören müziğinin biçimlenmesi

yolundaki çabalara, bilimsel bir tutumdan çok, sofuluğun dar görüşü açısından girişiliyordu. Törenlerde melodiler kadın seslerinin asla katılmadığı bir koroyla söyleniyordu. Halk müziği olsun, çalgılar olsun, puta tapıcılığın simgesi idi. Çalgılar kiliseye giremedi ama melodiler içeriye sızdı ve kilise müziği ile birleşti. Bu kaygıyla, **Papa Gregor**, bütün Hristiyan dünyasının kiliselerinde yapılacak törenleri birleştirme işine girdi. **Gregor Melodileri** (*chant grégorien, cantus planus*), bir koral ezgiye belli aralıklarla eşlik etmeye dayanır. İlkel orgların aynı aralıklarda olmasından dolayı bu tekniğe *organum* denmiştir. İncil' deki bir geçitten, bu kelimenin "çalgı" anlamına gelen bir kelimeden türediği anlaşıyor. Görülüyor ki yasak sökmemiş, çalgılar da kilise kapısından içeriye girmiş(Mimaroğlu, 1995:21-22).

X. yy'dan bu yana müzik artık, kilise duvarları içinde gelişen, fakat evrimini dinsel kaygıların değil, dinle ilintisiz kişisel davranışların yönelttiği bir sanat dalı olmuştur. XII. ve XIII. yy'lardan daha da önce başlayan Kilise- Devlet egemenlik savaşı, kilise müziği ile dindışı müzik arasındaki çatışmaya yansımıştır. Kimi kere "Gotik Çağ" diye adlandırılan XII. yy., kilise müziğinde yeni bir çokses biçimi olan *Motet*' in doğduğu çağdır. *Motet* biçimi genelde kilisenin dar görüşüne karşı konması ve açık görüşlere simge olması bakımından önemlidir. Mesela ikinci ve üçüncü sesler, kiliseyi alaya almaktadır(Mimaroğlu, 1995:23).

Haçlı seferleriyle birlikte, kahramanlık edebiyatının gelişmesi ve doğu ülkelerinden melodilerin, Avrupa' ya yayılmaya başladığı görülür. Gezgın şarkıcılar, bu edebiyatı ve müziği Avrupa' nın dört bir yanında okudular, söylediler. Bu gezgin şarkıcılara; Kuzey Fransa' da *Trouvére*, güneyde *Troubadour*, İngiltere' de *Harper*, Almanya' da *Minnesinger* denir. Onlardan günümüze çok az müzik örneği kalmıştır. Bir *Troubadour* olan, **Adam de la Hale**' ın, Napoli' deki Fransız sarayı için hazırladığı *Lé jeu de Robin et Marion*, ilk hafif opera örneği sayılır. Ancak bu eser, Pastoral türünde yazılan şarkıların sahneye aktarılmasından öteye gitmemiştir. Demek ki henüz, operanın başlangıcı olarak görülemez. Yani kendi başına, bir yeniliğin simgesi değildir(Mimaroğlu, 1995:24).

Troubadourlar’ ın müziği, sanat müziğinde yeni bir akımın belirmesine, kilise müziğindeki katı düzene baş kaldırılmasına yol açtı. Ondördüncü yy.da baş gösteren bu akıma “*Ars Nova*” (yeni sanat) adı verilir. Bu sanatın temsilcileri yeni bir döneme girdiklerinin ayırımındadırlar. Doğal olarak kendilerini bu yeni sanatın temsilcisi olarak görürler. Ancak karşıt gruplar da vardır kuşkusuz ve kısa bir süre sonra tartışmalar başlar(Mimaroglu, 1995:25).

Blume (Friedrich, Alman müzikolog, 1893-1975), **Tinctoris**(Johannes, Fransız besteci, 1435-1511)’ i müziği bağımsız bir sanat olarak gören ve ona tarihçi gözüyle bakan ilk isim olarak görür. Birçok deneyimden sonra, yeni müziğin olanaklarını olağanüstü boyutlara getirerek bu yeni sanatı hazırlayanların başındadır **Tinctoris**. **Boethius**(Romalı filozof, 480-524)’ a göre üç tür müzik vardır: *Musica Mundana* (Pisagor’ un evrensel uyumu), *Musica Humana* (insan, ruh ve beden uyumu), *Musica Instrumentalis* (tınlayan müzik). Onbeşinci yy.’ ın sonlarına doğru müziğin, matematiğin bir dalı olması yolundaki görüş bırakılmış, müziğin işitsel bir sanat olduğu, matematikle olan ilişkisinin sadece hesaplamalarıyla sınırlı olması gerektiği görüşü ortaya atılmıştı(Kutluk, 1997:19).

Grocheio(Johannes de, Parisli besteci, daha toplumsal bir sınıflamayla karşımıza çıkıyor: “Asiller için gerçek müzik, ya da halk için popüler müzik”. Yani asiller, bu işin erbabı kişiler ve amatörler için yapılan müzik bir yanda; sefil halk için yapılan müzik diğer yanda(Kutluk, 1997:20)...

1558’ de **Zarlino**(Gioseffo, İtalyan besteci, 1517-1590), nasıl bir şiirin konusu varsa müzik yapıtının da konusu olduğunu, ama bunun müziksel bir konu, yani tema ya da ses kümeleri olduğunu ileri sürer. **Zarlino**’ nun bu eski düşünüş ve çağdaş uygulama sentezi kısa sürede Floransa’ da tepkiyle karşılaşır. **Kont Giovanni Bardi** ve çevresindekiler, monodi biçimini benimseyerek metnin müzikten çok daha önemli olduğunu savunurlar. Ancak **Zarlino**’ ya göre müzik yalnızca müziktir, konuşma sanatı değildir(Kutluk, 1997:20).

1550’ lerden sonra dönemle ilgili kuşkusuz en çok tartışılan konulardan biri Renaissance yaşamına girer: *Musica Reservata*. Terim, kısa sürede müzik çevrelerinde

değişik biçimlerde ele alınır ve neredeyse her yerde deva olur. *Musica Reservata*, aynı zamanda Renaissance' ın bir alt evresidir. Duruluk, denge ve anlatımsallığın belirginleştiği bu dönem, 1550-1550 yılları arasındaki elli yılı kapsar. Birçok kuramcı Renaissance müziğinin odak noktasını buna bağlar(Kutluk, 1997:21).

Musica Reservata (Sipariş Edilen Müzik) teriminin oda müziği tanımlamalarına da yardımcı olduğu görülür. Kilise' de söylenen eserle, sarayda (odada) söylenen eser farklıdır. **Vicentino**, sonradan oda ve kilise sonatlarına gidecek yolu açarak müziği biçimlerine göre sınıflandırmayı dener. **Nicola Vicentino**(1511-1575)'nun *Antica Musica* adlı kitabında; **Kont Bardi**, **Ottavio Rinuccini**(İtalyan şair, 1562-1621), **Guilo Caccini**(İtalyan besteci, 1551-1618, **Jacobo Peri**(İtalyan besteci, 1561-1633) ve **Claudio Monteverdi**(İtalyan besteci, 1567-1643)' den bahsedilir. Bu isimlerin çoğu opera sanatının doğuşunda öncü rolü oynayan bağdar ve ozan topluluğunu oluşturur(Kutluk, 1997:23).

Erken Renaissance' ın kuşkusuz en belirgin özelliği koral polifoninin ortaya çıkışıdır. 1420' lerden sonra dinsel polifoninin günümüze ulaşan birçok partitüründe (nota kağıdı) *chorus* sözcüğüne rastlanır. Geç Gotik polifonisi küçük oda gruplarıyla seslendirilmeye başlar ve o dönem için oldukça keskin sayılabilecek tınılara yer verilir. Amaç, her partın özgür olması, en azından yanındaki parttan farklı ele alınmasıdır. Burada bağdarı iki temel sorun bekler. İlki, partların uygun bir harmanını yapmak, ikincisi ise bunu ele alış biçiminde son derece dikkatli olmak. Koronun yerleşmesi ve kakışım sorununun çözülmesiyle Renaissance bağdarı daha rahat hareket etmeye başlar. Benzetleme tekniği kullanılarak yazılan kanonlar sayesinde eski teknikler tarihe karışır. Artık bağdar, yapısını ölçü ve bir bütün olarak ele almaktadır(Kutluk, 1997:31).

Renaissance' ın bir özelliği de bağdarın söz-ezgi ilişkisine bakışıdır. Geç Ortaçağ bağdarı, metni müziğe uygularken vurgu ya da entonasyon (birliktelik) için fazla kafa yormazlardı. Ezgi-söz ilişkisi o dönemlerde kendi kurallarıyla ele alınırdı. Onaltıncı yy. başlarında bu durum tümüyle değişti. Hümanistler ve reformcular sözcüklere, daha genel anlamda dile el atınca, güzel sanatlarda yeni bir gerçekçilik egemen olmaya başladı. Bu durumdan bağdarlar da etkilendi(Kutluk, 1997:26). Artık

müzik, sözcüklerle karışık örgüler yapılacak bir öge değil; incelik, korku, şiddet gibi duyguların açıklanmasına yardımcı olacak bir gereçti. Besteciden metnin anlamını açıklayacak ve anlaşılır yapacak bir çaba bekleniyordu. Bu anlayış, bestecileri armonili bir eşlikle tek bir ezgisel çizgi yaratımına götürdü; “*Homophonie*” (İnsancıl tını)(Yener, 1983:26). Bu teknikteki ustalık, dönemin belirgin bir özelliği olan; müziğin yalnızca dinlemek için yapılmayan, bir şeyleri paylaşmanın da amaçlandığı etkinlik olduğunu ortaya çıkarır((Kutluk, 1997:31).

Renaissance, müziğin bütün kültür hayatında en büyük önemi taşıdığı son çağ olarak kaldı. Bir erkeğin aydın olsun, sanatçı, bilgin ya da diplomat olsun müzik teorisini bilmesi ve pratiğini yapmış olması gerekiyordu. Başka bir anlatımla müzik, bambaşka bir değer ve anlam taşıyordu. Renaissance’ ta müzik, aritmetik, geometri ve astronomi ile “*Artes Liberales*” (özgür sanatlar) in parçası sayılıyordu. Müzik anlayışının anahtarı ise tek bir tel üzerindeki basit aralıkların gösterilmesi idi. Bu aralıkların anlamı en ilkel sayı ilişkileriyle yorumlanıyor, bu da Tanrı’ nın varlığına kanıt olarak gösteriliyordu. Bu nedenle Renaissance sanatçıları müziksel orantıları bazı alanlarda, örneğin mimaride kullanmışlardır(Yener, 1983:24) .

XV. ve XVI. yy.larda vokal ve şarkı müziği ağırlığını korurken, Renaissance çalgıya önem vermeye koyulmuş, gruplar oluşturmuştu. Koro müziğinde seslerin soprano, alto, tenor ve bas gibi ayrımlarıyla birlikte çalgı ailelerinde de böyle bir ayırım görülüyordu. Bir çalgı türlü büyüklükte yapılıyor, bu büyüklükler ses karakterlerine göre, insan sesinin türlerindeki başkalıkların ayrımı gibi adlandırılıyordu. Yaylı çalgılar ve blokflütler ailesi insan sesine uyumluluk göstermekteydi. Yeni bir gelişme önemli geleceği müjdeledi: “Tuşlu Çalgılar”. “*Zither*” ve “*Psalterium*” un titreşim gövdelerine Org’ un tuş prensibi ekleniyor, tuşlar üzerine basıldığında harekete geçen bir mekanizma gerili bir tele vurmayı ya da o teli mızrap benzeri çekmeyi sağlıyordu. Bu çalgının ilk örnekleri; “*Clavicembalo*”, “*Cembalo*”, “*Klavson*”, “*Virginal*” ve “*Clavichort*” du. Renaissance beylerinin saray ve malikânelerinde çok sayıda çalgı ve şarkıcı bulundurmaları, bestecilere deneyler yapma fırsatı veriyor, insan sesleriyle çalgılar ya karşılıklı ya da beraber kullanılıyor ve bunların sonuçları değerlendiriliyordu(Yener, 1983:24).

Bu algılar dışında ; “flüt, lavta, arp, org, portatif org, spinetta, santur, hackbret, gamba, keman, viol, bafoon, vurma algılar” da bu dönemde kullanılan diğerk müzik aletleridir(Yener, 1983:25).

1.1.1. MADRİGAL YAYGINLIĞI ve OPERA

Yeni Sanat, Fransa dışında en parlak yankısını İtalya’ da buldu. İtalyanlar şarkıya (ses sanatına) olan eğilimlerine uyarak teknik sınırları kolayca aştılar ve Yeni Sanat’ ın getirdiği özelliklere uydular. O güne kadarki büyük yasaklardan sayılan üçüncü ve altıncı aralıklar, onlara daha yumuşak geliyordu. Hem, ondördüncü yy. İtalya’sı, yazıları kulakta müzik izlenimi bırakan şairlerin, **Dante** (Alighieri, İtalyan şair, 1265-1361)’nin, **Petrarca** (Francesco, İtalyan hümanist şair, 1304-1374)’nın, **Boccaccio** (Giovanni, İtalyan yazar, 1313-1375)’ nun İtalya’ sıydı. Floransalı İtalyanlar; başta **Giovanni da Cascia** (İtalyan besteci, 1270-1350) ve **Jacopo da Bologna** (İtalyan besteci, 1460-1530) “*Madrigal*”i çağın geçerlikte olan biçimlerine eklediler. “*Madrigal*” kelime anlamı olarak ana dilinde şarkı demeye gelir. Burada ana dili deyimi, Latinceye karşıt olarak kullanılmaktaydı. 1340 çevresinde İtalyan Madrigal’ i çoğunlukla aşk şiirleri üzerine yazılan iki sesli şarkıydı. XVI. yy.da Madrigal, bu iki sesli halk müziği biçiminden ayrılmış, gelişmiş, birçok ölkede günün modası olup çıkmıştı. Doğaya öykünmek, bu arada müziğin de sözleri izlemesi ve onun yankısı olması salık veriliyordu. Özellikle *Ballata* (danslı şarkı) biçimi, çizgilerden birinin insan sesi, öbür ikisinin de çalgılarla sunulmasıyla, bu yönelmenin belirli bir örneğidir (Mimaroglu, 1995:25).

İtalyan Madrigal’ cilerinin arasında en önemlisi, müziğin harmonik ileriliği bakımından neredeyse XX. yy. bestecilerine taş çıkaran “**Gesualdo da Venosa**” dır. Hasta bir ruhun anlatımını taşıyan bu Madrigaller, bestecinin din müziği eserleri gibi, çılgıncasına derin kişiliğin yankısıdırlar. **Gesualdo** ile birlikte **Luca Marezino** ve **Cladio Monteverdi** diğerk ölkelerdeki Madrigal bestecilerini etkileyen üç önderdir. İtalyan olmayan ancak uzun yıllar orada yaşayan **Jacop Arcadelt** (1505-1568)

Madrigal’ in kralı olarak ün yapmışken, Fransız Şarkıları (*Chanson*) bestelemeye başladı. Bugün elimizde O’ na ait yüzden fazla şarkı vardır (Mimaroglu, 1995:29).

İngiltere’ de Madrigal, Elizabeth Çağı’ nda iyice gelişti. Kraliçe Elizabeth, Madrigal gruplarını destekledi ve **William Byrd**’ (1543-1623)ün önderliğiyle İngiliz Madrigal Okulu’ nu kurdu. Almanya’ da başlıca dindışı müzik biçimi, koroyla söylenen şarkı; “*Lied*” idi. Lied, kaynağını Alman halk şarkılarında bulması bakımından Madrigal ve Chanson’ dan ayrılır. Hem halkın, hem de soyluların beğeniyle söyleyip dinledikleri bu Lied’ ler Alman bestecilerin azlığı yüzünden gelişemedi. İtalyan Madrigali ile birleşti ve yayıldı (Mimaroglu, 1995:30).

Türün gelişmesi sonucu ilk Madrigaller 1530’da Roma’ da basılmaya başlar. XV. yy.daki yaratıcılık entellektüel yapı, daha sonra yerini düşüncenin şiirler anlatımına bırakır. Her ikisi sonunda **J.S. Bach**’ (1685-1750) ın müziğinde bir araya gelir (Yener, 1983:26). Madrigaller “*opera*” sanatının kaynağı olarak görülmektedir.

Kısaca Renaissance döneminde kendine özgü bir anlatımcılığın varlığı söz konusudur. Bu konuda Thomas Morley de bağdarlara öğütler verir:

Konu hafif bir konuya müzik hareketli olmalıdır, dörtlükler, sekizlikler, onaltılıklar. Konu bir yakarma konusuysa notalar ağır olmalı, ikilikler, birlikler. Konuda bir çıkış hareketi varsa, yedi kat göklerden söz ediliyorsa müzik yukarı doğru çıkmalıdır. Tersine bir iniş varsa, cehennemden söz ediliyorsa müzik aşağı doğru inmeli. Cennetten söz ederken yeri göstermek saçmalık olur(Kutluk, 1997:35).

Bu dönemde müziğin gelişimini şöyle özetleyebiliriz: Kilise makamları yerlerini majör ve minör dizelere bırakmış, armonik müzik ve dikey yazı önem kazanmış, opera ve oratoryo ortaya çıkmıştır.

Floransa’ da **Kont Giovanni Bardi** nin evinde toplanan besteciler, şairler ve şarkıcılar grubunun (*Camerata*), eski Yunan tiyatrosunu örnek alarak bir müzik-tiyatro türü ortaya çıkarmalarında İtalyan Renaissance’ının etkisi büyüktür. **Bardi**’ nin *Camerata*’ sının üyeleri, Yunan söz söyleme sanatını (*Declamation*) müzik ile birleştirdiler. Amaçları şiirin etkisini yükseltmekti. Bundan *Stilo Rappresentativo*

(operanın başlıca ögesi olan *Recitativo*), sonra da *Dramma per Musica* (müzikli opera) adı verilen operayı ortaya çıkıttı. **Jacopo Peri** (1561-1633), şair **Rinuccini**'nin yazdığı metin üzerine müzikle etkilendirerek, *Daphne* operasını sahneye uyguladı. Başarı kazanması sonucunda, Fransa Kralı Henri IV.'nin evlilik töreni için ısmarlanan gene **Rinuccini**'nin metnini yazdığı *Euridice*'yi besteledi. İlk Opera 1600'de oynandı. Aynı yolda çalışan başka bir sanatçı; **Giulio Gaccini, Peri**'nin başarısı üzerine yeni birer *Daphne* ve *Euridice* yazdı ve besteledi (Mimaroglu, 1995:33-34).

Opera böylece her ne kadar yeni bir biçim olarak ortaya çıkmışsa da, müzikli tiyatro yüzyıllar boyunca kutsal oyunlarda, daha sonra da bunların yaygınlaşan ve dansı, şarkıyı, çalgı müziğini sözle birleştiren *Commedia dell'Arte* da öncülerini bulur. **Jacopo Peri**, müziğin, şiirin kulluğunda olmasını isterdi. Operaları da zaten çalgı eşliğinde söylenen düzenlenmiş sözlerden başka bir şey değildi. Çoksiz yazısına karşı duran bir besteci idi. Melodi zenginliğinden uzaktı. Bütün bunlar ve O'nun eserlerini seslendiren şarkıcıların zaman zaman doğaçtan söylemeye başlaması, İtalyan operalarında bir *Improvisation* geleneğinin doğmasına yol açtı (Mimaroglu, 1995:35).

Çağın opera bestecilerinin en önemlisi sayılan **Cladio Monteverdi** (1567-1643), bu yeni türü **Peri** ve **Caccini**'nin elindeki ilkel durumundan kurtarmış, gelecekteki opera bestecilerinin önderi olmuştur. Otuz kişiden fazla üyesi olan orkestra kullanmış, recitatiflerle yetinmeyip, *Aria*, *Düet*, *Trio* gibi ses biçimlerini kurmuştur. **Monteverdi**'nin müzik dilindeki ileri atılışlarının en büyük örneği; *minör yedinci* akordur. Daha önceleri de bilinen ancak kullanılmasından gerçekten korkulan bu akoru, eserin anlamını güçlendirmek amacıyla rahatça hayata geçirmiştir. Monteverdi'nin bu cesareti ile opera Önce İtalya'da, sonra yavaş yavaş tüm Avrupa'ya yayılmıştır. İngiltere'de **Henry Purcell** (1659-1695), Almanya'da **Reinhard Keiser** (1674-1739), Viyana'da **Johann Josef Fux** (1660-1741), Fransa'da **Jean Baptiste Lully** (1632 - 1687) opera konusunda isimleri olan başlıca kişilerdir (Mimaroglu, 1995:35-36).

Opera sanatı dışında, opera etkisiyle gelişen birçok tür ortaya çıkmıştır:

Masque: Opera gibi, kutsal oyunlardan, “*mystère*” lerden gelişen, şiir, müzik, dans, dekor, kostümün birleştiği bir sahne eğlencesidir. Pahalı, gösterişli ve geleneklere sıkı sıkıya bağlı olan bu tür, İngiltere’ de varlığını göstermiştir.

Uvertür: Operaların daha doğrusu müzikli sahne yapıtlarının, senfonilerin başındaki giriş müziğidir. İtalya’ da uvertür, **Alessandro Scarlatti** (1660–1725) ile kesin biçimini almıştır. Önce fuga niteliğinde hızlı bir bölüm, sonra yavaş ve en sonda başlangıçtakinden daha hızlı bir bölümlenme ile üçe ayrılır.

Suit: Dört bölümlü olan süet biçimi, çalgıların danslara eşlik için kullanılması amacıyla ve dolayısıyla bir dans türü olarak ortaya çıkmıştır. Bu dört bölüm genelde yavaş-hızlı- yavaş-hızlı olarak gider. O günlerin geçerlikteki danslarının biçimlediği süitler çok kere *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* gibi dans biçimlerine uyardı (Yener, 1983:27).

Aynı dönemlerde, yönümüzü Doğu’ya çevirdiğimizde, genelde kapsamlı el ve vücut hareketlerine bağlı kurallara dayanan Sanskrit Dramı’nda, sözlü konuşmada olduğu gibi müzikte de aynı sınıflandırma vardı. Burada entonasyon, perde ve tempo örüntüleri, duygu, karakter ve duruma göre detaylandırılmıştı. Her oyuna müzik mutlaka eşlik ederdi. Müziğin türü ve çalgılar oyuna göre değişirdi. Daima telli çalgılar, flütler, ağaçtan nefesli sazlar, davul ve büyük ziller içeren büyük bir orkestra bulunurdu. Her zaman şarkı söyleyen müzikçiler vardı. Davul diyalogları yakından izlediği ve ritim efektlerini yükselttiği için asal bir yere sahipti. Şarkıcılar, giriş ve çıkış şarkıları ile durum ya da karakter hakkında bilgi sağlardı ve diğer şarkılar ruh durumundaki değişimleri belirtir ya da aksiyondaki aralıkları doldururdu (Brockett, 2000:94).

1300’lü yıllarda Çin Tiyatrosu’nda varlık gösteren yazarlar, katı kurallar çerçevesinde eserlerinde müzik kullanımına başvurmuşlardır. Dönemin en iyi yazarları Çin’in kuzeyinde yaşadılar ve “kuzeyli” olarak anılan bir oyun tarzı geliştirdiler. Bu oyunlar genellikle, içinde tümü kahraman tarafından söylenen on ile yirmi arasında şarkı veya ariyanın yer aldığı dört perdeden oluşurdu. Yazarlar, kullandıkları melodileri, etki uyandırma güçleri ve müzikal özelliklerine göre dokuz makam halinde gruplandırabilecek, yaklaşık 500 bestelik, var olan bir repertuardan

alırlardı. Bir perdede yer alan tüm şarkılar aynı makamdan alınan melodileri ve tüm güfteler aynı kafiyei kullanmak zorundaydı. Bir perde için kullanılan makam ve kafiye aynı oyunun herhangi başka bir perdesinde kullanılmamalıydı. Çin tiyatrosunda müziğin yeri son derece önemliydi. Sahnedeki olayın evreleri arasında bir bağ ödevi görür, hem de oyunun türlü öğelerini, şarkı, konuşma ve pantomimi tümleştirir(Mimaroğlu, 1995:14).

Yine aynı dönemlerde Budizm’le tanışmaya kadar kendi kabuğunda yaşayan Japonya’da önemli değişiklikler görülmeye başlandı. Kısa bir süre içinde Japon festivallerinin düzenli bir özelliği olmaya başlayan maskeli danslar gibi yazılı eserler ve müzik formları da ithal edilmeye başladı. Müzik eşliğinde yapılan maskeli bir dans olan ve dini festivallerde sunulan *gigaku*, *bugaku* gibi şanslı değildi. Zaman içinde yok olup gitti. *Bugaku* bugün, sanatı kuşaklar boyunca veraset yoluyla ailelerden ailelere aktaran dansçılar tarafından, klasik saray müziği eşliğinde sergilenen herhangi bir dans anlamına gelmektedir. Tümüyle Japonlara ait dansları da içermekle birlikte, Kore, Çin ve Hindistan’dan alınan dans ve müzik kalıplarıyla bezenmiştir. *Bugaku* dansçıları iki gruba ayrılır. Yeşil rengin hakim olduğu kostümler giyen ve asal olarak vurmali enstrümanlar tarafından çalınan bir eşlik müziğiyle dans eden “Sağdaki Müziğin Dansçıları” ve kırmızı rengin hakim olduğu kostümler giyen ve tahtadan yapılmış nefesli sazlar tarafından çalınan bir eşlik müziğiyle dans eden “Soldaki Müziğin Dansçıları”. Ritimler, ağır olandan neşeliye, hareketliye kadar değişir. Böylelikle müzik, simgesel sunuma yardımcı etmendir. *Noh Tiyatrosu*’nun oluşumuna yataklık eden ve “maymun müziği” anlamına gelen *Sarugaku* ise, ritüelistik unsurlar, müzik ve diğer ülkelerden gelen dans müziği ile cambazlık, taklit ve dans unsurlarının karışmasından ortaya çıkmıştır. Müzikli bir dans-oyun olan *Nogaku (Noh)*’nun yazılı metni, koreografik olarak düzenlenmiş hareket için sadece bir çerçeve görevi görürdü. Altı ile on kişiden oluşan koro, oyuncu dans ederken ona şarkıyla eşlik eder ve oyunun geri kalan bölümlerinde olayı anlatırdı. Yine diğer türlerde kullanılan vurmali, üfleli ve telli çalgılar, oyundan ayrı düşünülemezdi. Sanki her enstrüman kendine bir kahraman seçmiş gibiydi. Simgesel anlatımın yolu kolayca açılmış oluyordu. Ancak orkestra elemanı sayısı asla dörtten fazla olmazdı. Müzisyenler sahneyi kolayca görebilecekleri

bir yere oturlardı çünkü oyuncunun her adımını müzikal soyutluğa dönüştürüp etkiyi güçlendirirlerdi(Brockett, 2000:260-273) .

1.1.2. XVI. – XX. YÜZYILLAR ARASI GENEL BAKIŞ

Müzik ve dans, İtalya'daki törenlerin, festivallerin ve teatral gösterilerin ayrılmaz parçalarıydı. Bu iki öğeye o kadar çok başvurulurdu ki, ikisinin de cömertçe kullanımından çekinilmemiştir. Müzik, 1600'den önce, en göze çarpan biçimde *Intermezzi*'de görülmüştür. *Intermezzi*'de müzik, sayısız şarkıya, dansa ve asal olarak pantomime dayalı aksiyonun büyük bölümüne eşlik ederdi. Aynı zamanda sahne değişimleri süresince sahneleri birbirine bağlamak ve istenmeyen sesleri engellemek amacıyla kullanılmıştır. Operanın gelişyle müzik önemli bir rol oynadı. Bu dönemde kullanılan müziklerin birçoğu günümüze kadar gelmiştir. Ancak ne yazık ki bu eserlerin çok azıyla belirli gösteriler arasında ilişki kurabiliyoruz. Operada bile az sayıda libretto ve partiyon elimizde bulunmaktadır. Bu nedenle bu dönemin teatral eğlencelerindeki müzik unsuruna ilişkin görüşümüz kesin olmaktan çok geneldir(Brockett, 2000:157). Velâkin, temsiller genelde saray ve akademilerde, aristokrat seyirciler karşısından *Commedia Dell'Arte* ile sokağa taşınınca, müzik de sabit saray müzisyenlerine paralel olarak sokak çalgıcılarının katılımına yol verdi. Zira *Commedia Dell'Arte* doğaçlamaya dayalı olarak ilerleyen bir olay örgüsüyle işlenirdi. Bu yüzden müzisyen oyunu takip eder, değişken metinlere müzik uygulamalarını aktarırdı.

İtalyan *Intermezzi* oyununa benzerlik gösteren, İngiliz “Mask Oyunları”nda da müzik önemli bir rol oynuyordu. Ne yazık ki “Mask Oyunu” için yapılmış hiç bir bütün partitür bugün elimizde değildir. Sadece küçük şarkılar ve dans oyunları için bestelenen müzikler vardır. Bu nedenle bu dönemin teatral eğlencelerindeki müzik unsuruna ilişkin görüşümüz kesin olmaktan çok geneldir(Brockett, 2000:191).

Müzik, İngiliz Tiyatrosu'nda baştan beri önemli yer tutmuş ve özellikle 1558 – 1642 yılları arasında önemini yükseltmiştir. Aktörlerin çoğu şarkı söyleme yeteneğine sahip olmak zorundaydılar çünkü oyunlarda kendiliğinden ortaya çıkan şarkıların sayısı oldukça fazlaydı. Gösterilerin çoğu bir halk dansı *Jig* ya da müzik ve dans içeren başka

bir eğlenceyle son buluyordu. Yerleşik bir tiyatronun orkestrası yaklaşık altı çalgıcıdan oluşuyordu. Buna ek olarak, orkestranın mensubu olmayan borazancılar ve trampetçiler vardı. Borazanlar girişlerden önce merasim borusu olarak veya bildirileri sunmak için çalınıyordu. Trampetler savaş sahnelerine yardımcı oluyor ve birçok bölümde fon müziği oluyordu. Çocuk toplulukları, temsillerden önce bir saate kadar uzayan konserler verebiliyordu. Bu uygulama, yetişkin topluluklarınca, özel tiyatrolara geçtikten sonra da sürdürülmüştür(Brockett, 2000:191).

Shakespeare, oyunlarında müzik kullanımına müthiş önem verirdi. Oyunlarının genelindeki yemek, toplantı, şölen, kutlama sahnelerinde müzik mutlaka olurdu. Müzisyenler sahne üzerinde oyuna eşlik ederek ortam müziği çalarlardı. Shakespeare'in oyunlarını trajedi, komedi ve tarihsel oyunları olarak üç kategoride ele alacak olursak, oyunlar için farklı türlerde müziklerin bestelenmiş ve icra edilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, yükselişe geçen Avrupa Müziği, gösterişli sololar kazanmış, bir türlü sonu gelmek bilmeyen partiturlar ile ses kalabalığına yönelmişti. Bir yemek menüsünün bile bestelenebildiği dönemler yaşanmaktaydı. Müziğin bu derece dolgun, somut ve gösterişli olması Shakespeare oyunlarının basit ya da fantastik sahnelerinde yerini bulamayabiliyordu. O döneme dair nitelikli tiyatro müziği olup olmadığı üzerinde tartışmalar devam ederken, Shakespeare, sadece atmosfere yönelik ya da duygu yoğunluğunu artırıcı müzik olması gerektiği konusunda yönlendirmelerde bulunuyordu. Bugünkü tiyatro müziği düşüncesinin temelini oluşturan bu anlayış ile Shakespeare, oyunlarında ezgi çeşitliliği, kıvrak melodiler içeren müzikler kullanmayı tercih ediyordu. Daha önceki anlayışlara göre, o sahneye uysun uymasın alelade bir halk ezgisi ya da şarkısı kullanılabiliyordu oyunlarda. Ama Shakespeare buna özen göstermiş, “sadece bu sahnede bir müzik olsun da ne olursa olsun” diyerek pervasız davranmamıştır. Söylenecek şarkıların sözlerini kendisi yazmaya özen gösterirdi. Ama güvendiği müzisyenlere de kalemını teslim edebilirdi. Günümüzde oyunları esnasında söylenen ama oyun metinlerinde bulunmayan şarkı sözlerinden az sayıda örnek bulunmaktadır (Brockett, 2000:604-660). Yazdığı şarkılar döneminin ünlü kompozitörleri tarafından bestelenmekteydi. **William Byrd** (1543-1623), **Thomas Campion** (1567-1620), **John Dowland** (1563-1626), **John Farmer** (1570-1601),

Orlando Gibbons (1583-1625), **Robert Johnson** (1500-1560) ve **Thomas Tallis** (1505-1585) gibi besteciler Elizabeth “Altın Çağ”ının vazgeçilmez müzisyenleriydiler(İlyasoğlu, 2009:39).

Dönem içinde kullanılan enstrümanlar da gelişme göstermekteydi. Flüt, bugünkü haline en yakın biçimini almıştı. *Trompet, Pipe, Shawm, Flageolet, Recorder, Crumhorn, Gemshorn, Cornet, Lizard, Ocarina, Sackbut, Hautboy, English Horn, Cor Anglais, Obue, Trombone* ve *Tuba* olarak adlandırılan üflemeli çalgılar, *Harp, Lute, Dulcimer, Rebec, Psaltery, Chittarone, Gittern, Fiddle, Hurdy-Gurdy, Viol, Vielle, Mandolin, Clavichord* ve *Harpsichord* olarak adlandırılan enstrümanlar ise telli çalgılar sınıfındaydı. Vurmalı çalgılar ise, *Davul, Trampet, Çembalo, Tambourine, Tabor, Timbrel, Çanlar* ve *Ziller*’den oluşmaktaydı(İlyasoğlu, 2009:40)

Fransız “couplet” leri ve “voudeville” leri, gibi müzikal biçimlerin olsun, Alman şarkılı oyunlarının ve melodramlarının olsun, dramları etkilemeleri, XIX.yy’da bile, Burjuva tiyatro sanatının da, tiyatro oyunu ve opera olarak iki ayrı özgül tür yönünde ayrılaşmasına kadar sürmüştür.

Vurguyu müziğin biçimsel gücünden çok, onun pozitif semantik belirsizliğine, ifade gücüne, duyguları ifade etme kapasitesine yapan Romantik düşünce akımı, varış noktasını **Wagner**’de bulur. Tiyatrodan gelen bir aile içinde büyüyen **Richard Wagner** (1813-1883), oyun yazarının domestik ilişkilerin kaydını tutan biri olması yerine, bir mit yaratıcısı olması gerektiğini tartışarak zamanının gerçekçilik eğilimine tümüyle karşı çıkıyordu. **Wagner, Franz Lizst** (1811 – 1886) tarafından formüle edilmiş olan bazı fikirlerin çok da uzağına düşmeden Rousseau’nun müzik ve şiirin kökensel birliği fikrini kendi bütüncül sanat eseri (*Gesamtkunstwerk*) kavramına ulaşmak için yeniden ele alır. Tüm düşüncesinin üzerinde hareket ettiği arka plan, hala tüm sanatların daha bütünlüklü bir ifadeye ulaşabilmek için bir araya gelmesi idealinde birleşen Romantik sanat kavramıdır. Bütüncül sanat eseri, geleceğin sanat eseri, tüm sanatların, şiirin, dansın, müziğin buluşması, **Wagner**’in kendi kendisinin parodisi olarak gördüğü geleneksel eserle özdeşleşmeyecek olan dramdır. Ona göre gerçek dram, dialoglar söze

dökülür dökülmez arka planda kalan ideal dünya ile ilgilenir. Dram bir müzikal tür değil, doğru, bütünlüklü ve olası biricik sanattır. Sanatsal ifadeyi kendi birliği ve bütünsel iletilebilirliği içinde yeniden entegre edecek olan sanat. **Wagner**'e göre **Beethoven** (Ludwig van,1770–1827), *Dokuzuncu Senfoni*'sinde sesle kelime arasındaki mahrem kaynaşmayı öncelemiştir. Şairin ve müzisyenin “her birinin bildiği ve hissettiği şeyi diğerinin de bildiği ve hissettiği için bir ve aynı olduğu” kök düşüncesine geri döndürür bu. **Wagner, Shakespeare ile Beethoven**'ın ustalıklarını birleştirmek için dramın “müziğin büyüğü pınarında ıslanması”nı öneriyordu. Oyuncunun kişisel kaprislerine göre yorumun yön değiştirdiği sözlü dramla kıyaslandığında, ezgi ve tartım ile müziğin gösterim üzerinde daha büyük bir denetim sağlayacağını da tartışıyordu. **Wagner** için, müzik-dramın etkili olması gösterime ve aynı zamanda da besteye dayanıyordu. Tüm parçaları bir sentez içinde, “Birleşik Sanat Yapıtı” na ya da bir usta işi sanat yapıtına dönüştürmek için yazar-bestecinin, yapımın her bir unsurunu denetlemesi gerektiğine inanıyordu. Bu düşünce bugün sahnelemede en sık kullanılan yöntem olması yönünde bir atılımdır. Yani, yazarın, yönetmenin, dekoratörün, oyuncunun, müzikçinin ve koreografin birlikte çalışması(Brockett, 2000:489-491) .

Wagner'in müziklerinden, oyunlarından ve kuramsal yazılarından **etkilenen Adolphe Appia** (1862-1928), müziğin yarattığı etkinin karşısını bir “ışık orkestrasyonu” ile yönlendirmek istedi. Wagner'den sonra **Emile Jacques Dalcroze** (1865–1950), öğrencilerini müziksel ritme fiziksel olarak karşılık vermeye ve müziği devinduyumsal olarak yaşamaya yönlendirdi. Yani bir metinde var olan tartımın, sahnede kullanılan hareketin anahtarı olduğuna ve tartıma egemen olmanın, bir yapımın uzamsal ve zamansal öğelerini yetkin ve uyumlu bir bütünlüğe kavuşturacağına inanırdı. Burada da müziğin etkisinin yoğunluğu tartışılmazdır(Brockett, 2000:508).

Bundan sonraki gelişimde, opera “müzik tiyatrosu” düzeyindeki teatral boyuttan uzaklaşırken, öte yandan tiyatro müziği, tiyatro oyunuyla sıkı bağlantısına daha yakınlaşmıştır. Buna karşılık, XIX.yy başlarının romantik oyunlarının bir bölümü için de o edebi ürünlerin zayıflığını çok aşan tiyatro müzikleri yazılmıştır. O dönem, tiyatro oyunları için müzikleri bugün ancak yeri geldikçe konserlerde uvertür ve süit

anmasıyla çalınmaktadır. Kendi zamanına bağlı olarak yapılmış birçok sahne müziği unutulup gitmiştir. XX.yy'ın ilk çeyreğine kadar, tiyatro müziklerinde hemen hemen kapsamlı ve senfonik düzeyde orkestralar kullanılırken daha sonra tiyatro müziğinde, her uygulamanın kendisi için gözetilen etkilere uygun biçimde daha küçük çaplı, daha az sayıda çalgı gruplarının kullanılması yeğlenmiştir.

Bir yandan opera sanatını “müzik tiyatrosu” (toplucu müzik yapılan tiyatro, gerçekçi müzik tiyatrosu) niteliğine kavuşturma çabası yükselirken, öbür yandan da **Brecht** tiyatrosu, kendi içinde tutarlı bir biçimde işlenen “karşı-Aristotelesçi” dramaturgisi ve göstermecî oyun tarzıyla, tiyatro müziği için önemli bir kurtuluş kapısı açmıştır. Bu gelişme özellikle de 1949'da kurulan *Berliner Ensemble* tiyatrosunda gerçekleşmiştir.

1.2. EPİK MÜZİK

Müzik, diğer sanat dalları gibi her zaman içinde yaşadığı çevrenin ürünü olmuştur. Toplumun gereksinimine göre besteci kimi zaman **Joseph Haydn** (1732 – 1809) gibi talepleri karşılamış, kimi zaman da **Beethoven** gibi tarihsel olaylar çerçevesinde duyguları kamçılamıştır. 19.yy.'ın Romantik bestecisi ne denli kendi kabuğuna çekilmeyi, siyasal kavgalardan uzak durmayı yeğ tutmuşsa; 20.yy.'ın ilk yarısında iki dünya savaşı geçiren gerçekçi besteci de o denli politik kavgaların, toplumsal sorunların içine ister istemez girmiştir. Önceki çağın karmaşık tekniği ve yoğun duygularla yüklü müziği yerine, daha kolay anlaşılabilir, geniş kitlenin, eğitimsiz dinleyicinin dünyasını daha çabuk kavrayabilir müzikler bestelenmiştir. Yararlı Müzik akımı ya da Fransız Altıları'nın sunduğu kıvrak, neşeli ezgiler, bu amaç doğrultusundadır. Siyasal olayların müziğe girmesiyle önce tiyatro ve müzik birleşir; yeni ortamlar yaratır. Böylece konunun özünün güncel oluşu, çağı yansıtması kadar, müzik biçiminin de güncel malzemedan yararlandığı görülür(Yener, 1983:30, Mimaroglu, 1995:129).

Ernst Krenek, (1900-1991) ilk kez toplumsal olayları taşlama niteliğindeki operası *Jonny de Oynadı*' yı 1927'de ortaya çıkarır. İlk temsilinden hemen sonra 18 dile çevrilerek dünyanın pek çok yerinde gösterime girer. Revü havasında, caz müziğinden

esintili, hızlı değişen sahneleri ile, radyo hoparlörü, tren sireni... gibi konunun geçtiği çevreyi somut olarak yansıtan seslerle ilgi toplar. Bu opera, *Zeitoper* (günün operası) türüne öncülük eder. Bu türün diğer örnekleri **Paul Hindemith**' (1895 – 1963) in *Daily News* operası, **Max Brand**' (1896--1980)ın *Makinist Hopkins* adlı operası ve **Arnold Schönberg**' (1874 – 1951)in *Von Heute auf Morgen* operasıdır(İlyasoğlu, 2009:253). Ve daha sonra geniş olarak değineceğimiz **Kurt Weill**.

Fransız Altıları'nın öncüsü sayılan **Eric Satie** (Eric Alfred Leslie *Satie*, 1866 – 1925), Romantizm'e başkaldıran, gizemcilikten etkilenen değişik başlıklardaki çalışmaları ile kendini göstererek yalın bir melodi çizgisi ve uyumlu armoniye sahip yapıtları oluşturmuştur. Müziği temel öğelerine indirmeyi, abartılı süslemelerden arındırmayı amaçlamıştır. Fransız yazar **Jean Cocteau** (1889 – 1963) ile kurduğu dostluk sayesinde onun birçok oyununa ve librettosuna müzik bestelemiştir. Çalgı kullanımı burada dikkat çekicidir. Az sayıda çalgıyla, müziğin etkisini karmaşık olmaktan çıkarıp, soliste yardımcı olan geleneksel bir tavır müziği ortaya koymuştur. Caz müziğini duyuracak çalgılara önem verdiği gibi, bunların dışında daktilo, uçak pervanesi, cankurtaran sireni, vapur ve tren düdüğü gibi sesleri üreten aygıtları orkestrasına katmıştır. Son bale eseri olan *Relache*'da sinematografik yapıyla, her perdenin başında gösterilen film oldukça önemli bir değişiklik olarak değerlendirilir(Mimaroğlu, 1995:129-131).

İtalya'da **Luigi Nono** (1924-1990), kendini komünizme adanmış bir sanatçı olarak yapıtlarında kitlelerin coşkulu sesini duyurmak amacıyla korolu epik bir teknik geliştirir. Yine de İtalyan lirizminin yumuşaklığından kaçınmaz. Irk çatışmasını konu alıp, çeşitli müzikleri birleştirerek kapitalizme hücum eder. İki dünya savaşı arasında sanat adına en çok tartışılan konu da bu olmuştur. Müzik, geniş kitlelere derhal ulaşan, işçinin köylünün hemen dinlediği anda zevk alabileceği ve sonuçlar çıkarabileceği nitelikler taşımalıdır. Sovyet liderlerini öven kantatlar (vezinli bir metnin iki ya da daha çok ses için yazılmış dramatik vokal türü), anavatani betimleyen senfoniler, köylü kahramanlığını sergileyen operalar kabul görmektedir. Oysa yeni solun destekçileri için bu, gerçek sosyalizmin müziği değildir. Onlar, **Brecht-Weill** işbirliği ile yazılan örneklere yönelirler(İlyasoğlu, 2009:253).

1.2.1. EPİK TİYATRO VE EPİK MÜZİK İLİŞKİSİ

O döneme değin yazınsal, sanatlı Almanca'dan kurtulup, halk dili ile yazan ilk yazar **Brecht**'dir. Bu Almanca, süslü, yüceltilmiş, yoğun ve uzun cümlelerden kurulmuş bir dildi. Ancak **Brecht**, konuşulmaktan bile kaçınılan halk Almancası'nı yapıtlarının vazgeçilmez bir özelliği olarak kullandı(Nutku, 1985:179). Tabii **Brecht**'in yapıtlarında kullandığı dili, uyguladığı biçemi ve tavrı, onun müziğine de yansımıştır. Kendisi eğitim görmüş bir müzisyen değildi. Ancak yazarlık aşamasının başında yazdıkları için müzikler tasarlamıştır. Buna ilk örnek; *Ölü Erin Öyküsü*'dür (1918). Bundan sonra **Brecht**, kendi oyunlarının müziklerini bestelemeye başladı. Daha sonraları **Edmund Meisel** ve **Kurt Weill** gibi kendi yapmak istediklerini kavrayan bu yetenekli bestecilerle yaşamının sonuna dek çalışmıştır. Ayrıca, **Hans Eisler**, **Paul Dessau**, **Paul Hindemith**, **Rudolph Wagner-Regeny** ile de ortak çalışmalar yapmıştır(Nutku, 1981:181).

Doğu Tiyatrosu'ndaki soyutlama düşüncesinin getirdiği illüzyonu / yanılsamayı bozma ilkesi Epik tiyatronun temel amaçlarındandır. Epik Tiyatro Kuramı'na kadar kullanılan yöntemler salt duygulara yönelik olduğundan istenen yanılsamayı bozamamaktadır. Bu sebeple değişime gidilerek oyunculuk, sahne tekniği ve oyun yazımında yeni tekniklere başvurulur. Görülen en büyük değişimlerden biri de müzik konusunda olmuştur. Tiyatro eserlerindeki müziğe bakış açısı tamamen değişmiş ve farklı işlevler yüklenmiştir. Epik tiyatroda müzik, artık başlı başına bir sanattır. Önceden oyunu bütünleştiren ve oyuncuyla özdeşleşme kurma amaçlı kullanılan müziğe farklı bir anlayış getirilmiştir. "Müziğin tiyatroya sokulmasıyla üzerindeki ağırlık hafifleyen oyun, adeta zarif ve inceliğe kavuşmuş; tiyatronun sunuları artistik niteliğe bürünmüştür" (Brecht, 1981:166)

Brecht'in oyunlarındaki müzik, başta halk ezgileri olmak üzere, caz müziğinden, panayırlarda çalınan sokak ezgilerinden ve yığınların ağzından düşürmediği melodilerden kaynak alır. O dönemlerde genç Alman bestecileri, halk ezgilerinden kaynaklanan ama entelektüel yönelimdeki Wagner müziğine karşı büyük bir direniş içindeydiler. Brecht, onlara yine halk müziği kaynaklı ama bu kez yığınlara yönelik emekçilerin algılanmasına yakın bir müzik anlayışı öneriyordu. O, Wagner'in

dramatik müziğinin karşısına, göstermecî epik müziği koyuyordu(Nutku, 1981:181). 1921 yılında bazı genç Alman bestecileri Donaueschingen’de halk şenlikleri düzenlemeye başlayınca, tiyatro müziği alanında önemli atılımlar ortaya atıldı. Tiyatro müziğini kapsayan halka yönelik toplumcu ve estetik düşünceler iyice ön plana çıktı. Bu şenliklerdeki müzik için “yararcı müzik” ya da “işlevsel müzik” deyimleri kullanılmaya başlandı(Nutku, 1981:182)

Brecht, 1928’de oynanan *Üç Kuruşluk Opera*’nın müziğini Epik Tiyatro açısından başarılı olarak tanımlar. 1927’de *Dilenciler Operası*’nın librettosunu okumuş ve iki yüzyıl önce **John Gay (1685-1732)** ile **Pepusch (Johan Christoph, 1667-1752)**’un nereye yöneldiklerini görmüş ve kendi çağı için yığınları etkileyecek bir balad-opera biçiminin yararlı olacağını düşünmüştü. Bu oyunda müzik, ilk kez, oyunun diğer öğelerini açıklayıcı nitelikte ayrı bir yönelimde geliyordu. Yabancılaştırma etmenini sağlamak amacıyla 7-8 kişilik orkestrayı, seyircinin görebileceği bir şekilde yerleştirmişti. Bu orkestra ilk bakışta uyumsuz sesler çıkaran bir sokak orkestrası görünümündeydi. Ama müziğin en küçük ayrıntısına dek, en yetkin biçimde çalınıyordu. Ezgiler söylendiğinde orkestra ışıkla aydınlatılmış, ezgilerin adları projeksiyon ile beyaz perdeye yansıtılmıştı. Böylece müzik yoluyla, oyunun göstermecî niteliğinin bir kez daha altı çizilmişti. Müzik bir çeşit sahne noktalaması olarak kullanılıyordu. Sözleri vurguluyor, hareketleri açıklıyordu, ama destekler nitelikte değildi. Müzik, anlamı belirginleştirmek, tartışılan toplumsal sorunu görünür kılmak amacını gütmektedir(Nutku, 1981:183-184).

Epik tiyatro müziği, insanların birbirleri karşısında aldıkları tavırları ileten bir araç olduğuna göre, sentimental ya da ahlaksal değil, sentimentaliteyi ve ahlaksal olanı gösteren bir araçtır. Brecht’in kişileri yitirilmiş cennet, unutulmuş umut şarkılarını söylerken, burjuvanın işe yaramaz içliliğini eleştirir ve bu kişilerin söyledikleri ezgiler zorbalığı, hırsı, açgözlülüğü, sömürüyü, aldatmacaları, yalanları dile getirirler. Böylece, gerçek olanı görürler, anlarlar. Bu tür ezgiler daha çok kabare ya da tiyatro oyuncularının seslerini gerektirir. Opera sanatçılarının ses tekniği Brecht’in yapmak istediklerine ters düşer(Nutku, 1981:184).

Brecht'in önerdiği ve birçok usta bestecinin uyguladığı *Gestus Müziği*, çağdaş tiyatronun temel müziğidir. Brecht'in ölümünün ardından çeşitli ülkelerdeki tiyatro müziği anlayışı değişmiş, onun getirdiği epik müzik anlayışı yaygınlaşmıştır. Davranışlar, ilişkiler ve durumlar aracılığı ile temel düşüncenin irdelendiği bu müzik türü son kuşak tiyatro müziğinin omurgasını oluşturmuştur. Bilimsel diyalektik düşünce temelli bu müzik anlayışı da doğal evrimini tamamladıktan sonra değişecektir ama içeriği ve temel düşüncesi yine yol göstericilik görevini sürdürecektir(Nutku, 1981:185).

1.2.2 GESTUS ve GESTUS MÜZİĞİ

Brecht seyircinin oyunu eleştirel bir açıdan seyredebilmesi ve istenen düşünme sürecine girebilmesi için oyun kişilerinin, toplumsal ilişkilerin belli bir tavır içinde sunulmasını, bu tavrın oyunculuk ustalığı ile, sahnelerin düzenlenişi ve olayların sunulduğu ile iyice belli edilmesini önermiştir. Almanca **Gestus** ve **Gestisch** sözcüklerinin anlamı; -biri isim biri sıfat olmak üzere- sözle veya hareketle ifade edilen bir tavır ya da tavrın bir yönüdür(Şener, 1991:345).

Oyunculuk anlamında konuya baktığımızda, Brecht'in getirdiği yenilikler gözümüze çarpar. Alışlagelinmiş oyunculuk eğitimi ya da sahneleme tekniğinde çoğu zaman yanlış sonuçlar, verilen kalıplara sanki monte edilmiş gibidir. Bütün aşçılar şişko, bütün köylüler ağır hareketli, bütün aşıklar hep güzelmiş gibi ele alınır. Brecht, rolleri fiziksel özelliklere göre kalıplaştırmanın yanlış bir tutum olduğunu açıklar. Oyuncunun işi, birtakım duyguları canlandırmak değil, eğilimleri göstermektir. O, bunu **Gestus** terimiyle tanımladı. Bu terimle o, yalnızca oyuncuların jestini kastetmiyor, bir hareketle seyirciye anlamlı bir yolda gösterilecek temel toplumsal sorunu, eğilimi ve amacı belirtmek istiyordu. Bunun için de **Gestus**, psikolojik olanı, bilinçaltını ve metafiziği kendi kapsamının dışında bırakıyordu. Oyuncu, kendi kişiliğini unutmadan rolünü oynayacaktı ama roldeki kişi olmayacaktı. Dramatik tiyatrodaki oyuncu kendi

kişiliğini rolün içinde eritiyordu, oysa Epik tiyatrodaki oyuncu kendi kişiliğini rolün yanına koyuyordu. Böylece rolün duygusal baskısı kayboluyordu(Nutku, 1981:175).

Müziyen için “gestus” artistik bir ilkedir... Ne var ki gestus’a dikkat ilkesinin, müziyenin müzik etkinliğini sürdürürken politik bir tavır takınmasını sağlaması önemlidir. Dolayısıyla, müziyenin toplumsal bir gestus’u yaratı yapması zorunludur. Her gestus toplumsal nitelik taşımaz. Bir sineğe karşı kendini savunma, toplumsal gestus olmaktan uzaktır. Ama bir köpeğe karşı kendini savunma, gestus niteliği taşıyabilir. Köpekten kaçarken kaygan zemin üzerinde düşmemek için çalışıp didinme, gestus değerini içerebilir. Buna destek olarak; sahnede sadece bir oyuncu ve köpek temsili başka bir oyuncu bulunmaktadır. Köpekten kendini savunma eylemine katkı amacıyla işlenecek, kalabalık ve neşeli müzik, bir epik müzik örneği olarak gösterilebilir(Brecht, 1997:141-142). Gestus’a başvururken, bunlar arasında en yoğun olanları, en gösterişsizleri, en yavanları yeğ tutulmalıdır. Bir müzik parçasının politik değeri bu yoldan belirlenebilir. Bir kimsenin hangi nedenden ötürü kendini bir yasa kaptıracağını ve bunun ne türlü bir yas niteliği taşıyacağını, onun büyüklüğü belirler. Burada önemli olan; söz, koşuklu söz ve şarkı arasındaki ayrımın açığa çıkarılması, müziğin duyguları uyandırıcı bir öge değil, yargı verdirici bir öge olarak kullanılmasıdır. **Brecht**’in karşı çıktığı **Wagner**’in dramatik müziği ile epik müzik arasındaki temel farklar şunlardır(Nutku, 1981:183):

<i>Dramatik Müzik</i>	<i>Epik Müzik</i>
Müzik hizmet eder.	Müzik ileticidir.
Müzik metni pekiştirir.	Müzik metni yorumlar.
Müzik metni anlamlandırır ve doğrular.	Müzik metni varsayar ve karşı durur.
Müzik ruhsal durumları verir.	Müzik tavrı getirir.

1.2.3. EPİK TİYATRODA MÜZİĞİN KULLANILMASI

Oyunların ilk birkaçında müziği şarkı ve marşlar oluşturur; Bu yapı içinde değişik müzik parçaları doğal bir şekilde eklemlenir. Ama yine de müziğin tiyatroya sokulması, o zamanki oyun geleneğiyle aradaki bağları kopardığı düşüncesi çok yaygındır. İzlenimci oyunlardaki sıkıcı, bunaltıcı ve ağır akışkan özellik ile dışavurumcu oyunların hastalık derecesine varan tek yanlılığı, müziğin tiyatroya getirdiği değişiklik sonucu sahneleme üslupları değişti; böylece şiirsel tiyatronun dirilmesi için ortam uygun hale geldi(Brecht, 1997:133).

Epik tiyatro öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışlarını ve onların bağlı bulunduğu yasaları görünür duruma getirebilsin. Beri yandan, Epik Tiyatro, sahnelenen konularla ilgili pratik açıklamalara yer verir, öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağını sağlayabilsin. Yani epik tiyatronun ilgisi bütünüyle pratiğe yöneliktir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağlılığı ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulunduğu sergilenir epik tiyatroda. Bir örnek verelim: Üç adamın bir dördüncü adam tarafından yasalara aykırı bir eylem için kiralanması (Mann ist Mann) o türlü anlatılır ki, seyirci dört adamın başka türlü de davranabileceğini kafasında canlandırabilsin. Yani bu adamları başka türlü konuşmaya götürecek ekonomik-politik koşulların var olabileceğini düşünebilsin ya da var olan koşullarda ilgili kişilerin bir başka tutum takınabileceklerini ve bu tutumun onların başka türlü konuşmasına yol açabileceğini göz önüne getirebilsin. Sözün kısası epik tiyatroda seyirci, insanların davranışlarını toplumsal açıdan eleştirme fırsatına kavuşur ve olayın kendisi sahnede tarihsel bir olay niteliğiyle verilir. Yani seyirci, değişik davranışları birbiriyle karşılaştırabilecek durumda tutulur. Bu da, oyuncuların baş vurduğu toplumsal jestlerin estetik yönünden özellikle önem kazanmasıdır. Sanatın yapması gereken, ilgili gestus'lar üzerinde çalışıp onları geliştirmektir. Böylece, mimik ilkesi, yerini âdeta gestus ilkesine bırakır epik tiyatroda. Bu ise, oyun tekniğinde gerçekleştirilen büyük bir devrimin belirleyici özelliğidir. Oyun tekniği, günümüzde de halâ o *Katharsis*'i sağlamak üzere Aristoteles tarafından önerilen reçetelere itibar etmektedir. Aristoteles'çi oyun sanatında, kahraman, sahnelenen olaylardan yararlanılarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışa vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı

ruh çatışmalarına sürüklenme amacını güder. En içsel varlığını ortaya dökmeye sürüklenen birey, kuşkusuz bu oyun tekniğinde kısaca insanın kendisini anlatır. Herkes, böyle bir Aristotelesçi oyunda, sahneye getirilen olayların zorlayıcı etkisine kendini kaptıracak, bu da pratik bir söyleyişle bir Oidipus oynanırken salonun küçük Oidipus'larla dolup taşmasına yol açacaktır. Aristotelesçi karakter taşımayan bir yapıtta ise, sahnelenen olaylar asla kaçınılmaz bir yazgının dışavurumları gibi bir araya toplanmaz; bu yazgının eline, güzel ve anlamlı bir tepki içinde de olsa bırakılmaz insan ve çaresiz durumda gösterilmez. Tersine: böyle bir yazgı büyüteç altına alınıp maskesi alaşağı edilir, insanlar tarafından uydurulduğu ortaya konur. Adeta bir gestus müziği sayılacak bu şarkı müziğinin karakteri, yeniliklerin toplumsal amacını belirlemeye yönelik bu tür irdelemelere başvurulmadan açıklanamaz. Pratik bir söyleyişle, gestus müziği, oyuncunun kimi temel gestus'ları oyunlaştırmasına fırsat veren bir müziktir. Ucuz bir gözle bakılan müzik, özellikle kabare ve operetlerde zaten hanidir bir çeşit gestus müziği niteliğini taşıyordu. O ciddi ve ağır müzik ise, hala lirizme sınıksız bağlı bulunmakta ve kişisel dışavurumlar ardında koşmaktadır. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* operası, yeni ilkelerin uygulanışını daha geniş bir alan içinde gösterir (Brecht, 1997:133).

Örneğin seyircilerin eleştirici bir tavır takınabilmesini sağlamak için *Mahagonny*'de müzik, bütün öbür epik oyunlardakinden daha bilinçli uygulanmıştır. **Weill**, oyundaki müziğin çözümünü emekçi sınıfı için politik sorunların sadeleştirilerek çözmüştür. Komünizmin her şeyi altüst edeceği suçlamasına karşı çıkılan bu küçük oyunda, müzik, dost bir danışman gestus'uyla aklın sesine kulak verilmesini sağlamaya çalışır. Emekçi sınıfının yönetimi ele geçirme sorununu öğrenme sorununa bağlayan *Lob des Lernens* (Öğrenmeye Övgü) oyununu ise, müzik, zafer havası taşan, öyleyken doğal neşeyi içeren bir gestus'la donatır. Bunun gibi, koroyla söylenen «Diyalektiğe Övgü» adındaki final şarkısı, düpedüz duygusal bir zafer marşı etkisini pek kolay uyandırabilecekken, müzik tarafından us çerçevesinde tutulur. Bu tür bir epik sununun, duygusal etkilemeye bütünüyle sırt çevirdiği savı sık sık açığa vurulan bir yanılgıdan başka bir şey değildir: İşin doğrusu, epik tiyatrodaki duygular bir duruluk kazanır yalnız

ve kaynak olarak bilinçaltına yaslanmaktan kaçınır; bir uyuşturmayla hiç bir alıp vereceği yoktur. Sınırsız zorbalığa, baskı ve sömürüye karşı çıkan kitlesel bir girişime, *Mahagonny*'nin müziğinde propagandası yapılan sert, aynı zamanda narin ve ussal bir gestus'un yaraşmadığını sananlar, bu savaşın önemli bir yanını kavramamış demektir. “Daha geniş” bir seyirci kitlesine yönelen ve seyircilerin hoş vakit geçirme gereksinmesini daha çok göz önünde tutmasıyla *Ana* oyunundan ayrılan *Yuvarlak Kafalılar* ve *Sivri Kafalılar* için **Eisler**, şarkı müziği bestelemiştir. Bu müzik de, bir bakıma, felsefî nitelik taşır. Müzikle ilgili sorunların çözümünü, şiirlerdeki politik ve felsefî anlamın açık seçik vurgulanmasına bağlayarak, uyuşturucu etkilere yol açmaktan kaçınır. Epik tiyatrocı belirlenmiş ödevleri gerçekleştirmenin müzik için ne denli güçlükler doğurduğu kaçınılmaz bir gerçektir(Brecht, 1997:137). Etkili ve kolay anlaşılır müzik parçaları bestelemenin hiç de yalnız iyi niyet değil, her şeyden önce yetenek ve öğrenme işi sayılacağını burada belirtmeliyiz. Öğrenme de yalnızlıkta değil, kitlelerle ve diğer sanatçılarla sürekli ilişki ve etkileşim içinde gerçekleşebilen bir olaydır(Brecht, 1997:140).

Bir metni içeren müzik parçası için hepsinden güzel bir ölçüt, bestecinin ayrı bölümleri nasıl bir tavır, nasıl bir gestus ile karşısındakilere iletmediği, nazik mi, kızgın mı, alçakgönüllü mü, kurnaz mı ya da hiç pazarlıksız mı karşısındakilere sunduğudur. Gestus’a başvurulurken, bunlar arasında en olağanları, en gösterişsizleri, en yavanları yeğ tutulmalıdır. Bir müzik parçasının politik değeri bu yoldan belirlenebilir(Brecht, 1997:143).

Alman tiyatrosunda girilen denemelerin en başta kendisine sanatın uyuşturucu işlevini hedef aldığını teslim etmek gerekiyor. Varılmak istenen amaç, yalnız güçlü, diri, gösterişli bir tiyatro yaratmaktan çok, gerçeğin egemenlik altına alınabilmesini sağlayacak gerçek yaşama ilişkin kopyaları seyirciye sunmaktır. Müziğin böyle bir tiyatrodaki işlevi ise, seyircilerin trans durumuna geçmesini önlemektir. Müzik, seyirciye iletmeye çalışılan etkileri güçlendirici rol oynamıyor, tersine bu tür etkilere karşı çıkıyor ya da onları kanallere ediyordu. Örneğin bir oyunda şarkı söyleneceği zaman, aksiyonun şarkıya dönüşmesi önlenerek gibi bir eyleme giriliyordu. Oyundaki kişiler, aksiyonu kesip şarkı söyleyip dans edecekleri bir konumda dikiliyor, şarkılarını

ortamdaki duruma tümüyle uymayacak biçimde seyirciye sunuyorlardı. Ayrıca birkaçı dışında canlandırdıkları karakterlerin tüm karakter özelliklerini üzerlerinden atıyorlardı. Yine müzik düpedüz gerçekçi üslup ile oynanan sahnelerdeki kimi yerleri genelleştirebiliyor, tipik ya da tarihsel önem taşıyan yerler olarak bunları seyirciye buyur ediyordu(Brecht, 1997:149).

Diğer yandan, toplum sürekli gelişmekte ve değişmekte, bunu da ürettiği çelişkilerle başarmaktadır. Seyircilerin sanatı ne ölçüde kabullenmeye hazır olduğu yolundaki spekülasyonları bırakıp, onların eğlenirken ne kadar az uyuşturulmayla yetinebilecekleri saptanmalıdır(Brecht, 1997:151).

Dolayısıyla, müzikte mademki çok şey anlatabilmek gibi bir güç bulunmaktadır, seyircilerin kendisine kulak vermelerini sağlamak için onu seyrek konuşturmak gerekir. Nicelik bakımından kendisine ne kadar az başvurulursa, o ölçüde önem kazanacaktır. Üzerine yüklenen işlevler ne kadar azsa, bu işlevlerin altından bir o kadar yüzünün akıyla kalkacaktır. Bunun için, işlevleri titizlikle birbirinden ayırmak zorunludur.

1.3. TÜRK TİYATROSUNDA MÜZİĞE GENEL BAKIŞ

Anadolu tarihinde Dionysos, Tammuz, Adonis, İris ve Siyâvuş için için düzenlenen yas törenlerinde canlandırılan *Ta'ziye* başlıklı oyunlarda musikinin önemli yeri vardır. İnsan sesi ve çalgılar ile sunulan oyun içi müziklerinde her oyuncunun canlandığı kişiye özgün bir makamı vardır. Ayrıca çeşitli ruh durumları için farklı makamlar kullanılmıştır. Şarkılı olan yerlerde çalgı eşliği yoktur, ancak kimi kez ney eşliğinde söylenebilir. Belli başlı çalgılar, *şeypûr*, *ney*, *kareni*, *tabl*, *davul*, *korno*, *zil* ve *trompetten* oluşur. Oyunun başlangıcında *nevha*'lar koro ile söylendiğinde, ayrılış sahnelerinde, tutsak alındığında, savaşlarda haber iletme için, bölümleri ayırmak için, bir yerden ötekine giderken ve bitişlerde çalgı müziğinin işlevi önem taşımaktadır(And, 2012:94).

Türk Tiyatrosunda seyirlik oyunlar için yapılan müzikler tiyatro müziği adına dikkat çeken yerdir. Bu alanda yapılan müzikler türlere göre farklı özellik taşır. Halk arasında, çocukların, gençlerin ve yetişkinlerin genellikle kendi aralarında belli zamanlarda oynanan bu oyunların birçoğunda müzik kullanılır ve müzikler oyunun içerikleriyle doğrudan ilgilidirler. Çalgı ve ses için olan bu müziklerin melodi yapıları, bölgenin müzik kültürünü yansıtan ve oyunun konusuna göre biçimlenen bir yapı özelliği gösterir. Çocukların, oynadıkları oyunlarda söyledikleri müziklere sözlerinin yapısından ve sürekli tekrarlanmalarından dolayı tekerleme adı verilir. Bu müziklerin ritimleri yalın, ses alanları da oldukça dardır. Hatta çoğunluğu 3 ses içinde dolaşır. Diğer yandan, çoğunlukla özel günler ve gecelerde gerçekleştirilen kukla, karagöz ve ortaoyunu gibi gelenekleşmiş seyirlik oyunlarda da müzik önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte, 19. yüzyılın ortalarında artık görülmemeye başlayan Köçek, Çengi ve Curcunabazlar tarafından oynanan ve dramatik yanı da olan sahne dansları için de kendine has müzikler yapıla gelmiştir(Yıldız,2009:106).

Müzikli ve danslı sözlü oyunların, müzikli ve danslı sözsüz oyunlardan tek ayrıcalığı sözün, yani türkünün olaya girmesidir. Bu türküler, halk türkülerini biçimlenişinde hece vezni ölçüleri içindedir. Hareketler, müziğe ve türkünün sözlerine uygun olarak ölçüye girmiştir. Diğer oyunlarda müzik, türkü ve dans oyun aralarında küçük birimler halinde, günlük yaşamda görüldüğü gibi işleniyordu. Müzikli ve danslı türkölü oyunların tümü türkü, dans ve müziktir. Bu oyunlar tavır ve mimikle zenginleşir(Karadağ, 1978:132).

Köy seyirlik oyunları dışında kalan diğer seyirlik oyun müzikleri teknik ve estetik açıdan sanat müziği türü içinde ele alınmaktadır. Adı geçen seyirlik oyunlardan Karagöz' de müzik dağarını, çoğunluğu bestelenmiş bazen de anonim literatürden seçilmiş parçalar oluşturmaktadır. Karagöz'de kullanan müzik üç bölümlü bir bütündür. Birinci bölüm *Semai* denilen kendine özgü formu olan sözlü şarkıdan; ikinci bölüm, yazılmış sözlerin doğaçlama ve serbest (ölçsüz) söylenmesi anlamına gelen *Gazelden*; üçüncü bölüm de değişik karakterlerin söylediği kişiye göre seçilmiş şarkı veya türkülerden oluşan *Hayal şarkılardan* oluşur(Yıldız, 2009:107).

Karagöz müziğinde kullanılan parçaların birkaçı özgün olsa bile çoğunluğu müzik repertuarından seçilerek alınmıştır. Dolayısıyla, şarkı sözleri ile konu arasında doğrudan bir ilişki olmamakla birlikte parça seçiminde söz-konu arasında anlam bakımından genel bir ilişki olmasına özen gösterilmiştir(Yıldız, 2009:107).

Karagöz müziğinde çalgılar “perdedeki çalgılar” ve “perde gerisindeki çalgılar” olmak üzere iki bölümde ele alınır. Perdedeki çalgıların hemen hepsi halk müziği çalgılarıdır. Çalgılı tasvirlerin kullanıldığı 9 oyun tespit edilmiştir. İncelemeye tutulan oyunların üçte birinde çalgılı tasvirler yer almaktadır. Bu çalgılar arasında davul, zurna ve saz (bağlama) başta gelmektedir. Davul ve zurnayı ise yalnız Hacıvat ve Karagöz’ün çaldığı belirlenmiştir. Perde gerisinde kullanılan başlıca çalgılar, Türk sanat musikisi çalgıları olup; keman, ud, kanun, klarnet (veya zurna)’dır. Makamlar da ağırlıklı olarak Rast, Evîç, Hicazkar, Uşşak, İsfahan, Hüseyini, Karcığâr, Bestenigar makamlarıdır(Kalan Müzik, CD Broşürü yazısı, Karagöz-Hacıvat, 2010).

Orta Oyununda müziği icra eden çalgılar Karagöz oyunundaki çeşitliliğe karşı tek zurna ve ona ritm eşliği eşliği eden *Nakkare*’ den ibarettir. Bu iki parçalık takım bütün oyun metinlerinde aynı şekilde kaydedilmekte ise de bazı oyunlarda takımı Davul-zurna olarak göstermektedir. Konu icabı sünnet oyunu gibi eğlentili durumlarda da ihtiyaç olarak başka enstrümanlar da oyunda görülmektedir. Zurna, nakkare ile birlikte genellikle meydanın uygun bir kenarında oturarak müziği icra ederler. Zurna, Pişekar gelirken Segah Makamı’nda *Pişekar Havası* çalar. Kavuklu ve Kavuklu Arkası girerken ise Hicaz ve Hüseyini Makamlarında *Kavuklu Havası* çalınır. Oyun içinde tokat, fiske, yürüyüş gibi mizansenler nakkare ya da davul tarafından efektlenir (Kudret, 1973:41).

Kısacası, Türk kültürü içinde oluşup-gelişen müzik, birbirinden farklı ve birbirine benzer yanlarıyla iki tür halinde, değişik işlev ve uygulamalarla günümüze kadar geleneksel olarak yaşayagelmıştır. Geleneksel müzikler değişik alanlarda kendini hissettirmekle birlikte, her türden seyirlik oyunda da belirli bir işlevi yerine getirmesi açısından önemli görülmektedir.

Batı tarzındaki ilk özgün Türk yapıtları, yer yer tek sesli, yer yer çok sesli tekniklerle ortaya çıkan, yerli şarkıları armonize eden operetlerdir. 1910 – 1923 arasında etkinlik gösteren “Milli Osmanlı Operet Kumpanyası”, **Çuhacıyan**’ın *Leblebici Horhor* gibi opera ve operetlerini sahnelemiştir (İlyasoğlu, 2007:9). Tanzimat Döneminde Türk tiyatrosu adına görülebilenler, **Serope Bengliyan**’ın turne gezileri sırasında ara sıra uğradığı İstanbul’da verdiği birkaç temsilden ibarettir. Müzikli oyunlar adına meydan artık tuluat topluluklarına ve kanto gösterilerine kalmıştır. Gerek öz, gerek biçim açısından sadece eğlendirmeye yönelik basit çalgı toplulukları ve müzik yapısıyla bir tür piyasa müziğinin sürümünü yapmaya çalışan tiyatrolar, Tanzimat’ın ilk yıllarında yabancı opera ve operet temsilleri ile estetik düzeyi yükselmiş düzeyli bir seyir ve dinleme alışkanlığını da alıp götürür (Tuncay, 2014:153).

1923 yılında ilan edilen Cumhuriyet ile birlikte her alanda olduğu gibi sanatta ve özellikle de müzikte önemli ve köklü değişim süreci başlatılmıştır. Yeni rejimle eş anlamlı sayılan bu değişim sürecinin amacı, milli kültürü her alanda yükselterek çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmaktır. Mustafa Kemal Atatürk’ün büyük önem vererek yakından ilgilendiği ve yönlendirdiği bu amaç doğrultusundaki girişim ve çabalar, beraberinde, çok önceden (Tanzimat 1826) başlamış olan dışa (batıya) açılma girişimlerini sistematik ve işlevsel hale getirmiştir. Dışa açılma iki yönlü gerçekleşmiştir. Birincisi, kurumlaşmayı sağlamak üzere yurt dışından uzmanların getirilmesi, ikincisi de yurt dışına öğrenci göndererek nitelikli eleman yetiştirilmesi biçimindedir. Cumhuriyet’in ilanından bir yıl sonra (1924) Musiki Muallim Mektebi (Müzik Öğretmen Okulu), 1936 yılında da Brecht ile çalışan **Paul Hindemith** ve onun aracılığıyla Ankara’ya davet edilen **Carl Ebert**, **Eduard Zuckmayer** gibi uzmanların hazırladığı rapor doğrultusunda Ankara Devlet Konservatuvarı kurulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde oluşturulan Mızıkai-Humayun adlı müzik topluluğu 1924 yılında İstanbul’dan Ankara’ya getirilerek Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrasına dönüştürülmüştür (İlyasoğlu, 2009:297). Sonraki yıllarda da Devlet Opera ve Balesi’nin, Devlet Tiyatroları’nın ve Devlet Senfoni Orkestrası’nın kurulup kurumlaştırılmasıyla ulusal müzik alanındaki kurumsallaşma süreci devam etmiştir.

Diğer yandan, 1925 yılından itibaren öğrenim için yurt dışına gönderilen besteci, icracı ve öğretmenlerin geriye dönmesiyle birlikte yürütülmekte olan müzik eğitimi ve müzik icracılığında hızlı yol alınmaya başlanmış; bestecilerin eserleriyle de ulusal müzik dağarı oluşmaya başlamıştır(İlyasoğlu, 2009:298).

1970'lere gelinceye kadar sürdürülen bu çizgi zaman içinde değerlendirilmiş ve saptamalarda bulunulmuştur. Bu saptamalar, müzikte dışa açılmanın hedeflendiği biçimde gerçekleşmediği üzerinde odaklaşır. Bu konuda, dışa açılmanın ulusal müziği geliştirmekten çok yabancı müziklerin ithal edildiği; müzik alanında yapılanların geleneksel kültürü göz ardı ettiği; bunun sonucunda ulusal nitelikli bir müzik sanatının yaratılamadığı gibi görüşler ortaya sürülmeye başlandı. Bu saptama ve görüşlerle birlikte farklı bir kurumlaşma ve uygulama gerçekleştirilmeye başlandı. Öncekilere alternatif görünümünde Türk Musikisi Devlet Konservatuvarları, Devlet Türk Musikisi Koroları, Devlet Halk Musikisi Koroları, Devlet Halk Dansları Topluluğu gibi kurumlar kurulup alanlarıyla ilgili uygulamalara başladı(İlyasoğlu, 2009:298).

Bir yandan, ulusal ve uluslararası çoksesli müzik bestecisi, icracısı ve kuramcısı yetiştiren mesleki eğitim kurumları olan konservatuvarlar ile icra eden topluluk ve kuruluşlar; diğer yandan, geleneksel müzik bestecisi, icracısı ve kuramcısı yetiştiren konservatuvarlar ile icra eden topluluk ve kuruluşlar tasarlayıp gerçekleştirdikleriyle, Türkiye'deki müzik sanatının niteliğini belirlemeye çalışmaktadırlar. Öte yandan, özellikle son yıllarda farklı sentezlerle üretilen popüler müzik ürünleri de Türkiye'nin müzik yaşamında etkin rol oynamaya başlamış ve geniş tabanlı bir yayılım göstermeye başlamıştır. Türkiye'nin bu müziksel görünümü, bestecilik açısından müzik üretimi konusunda da ipuçları içermektedir. Bu bağlamda bestecilerin eser yaratmada geleneksel müziklerden yararlanma düzeyleri anlayış olarak üç kategoride ele alınabilir. Birinci anlayıştaki üretim, geleneksel müziklerin her yönden benzeri ve devamı niteliğindeki eserleri; ikinci anlayıştaki üretim, geleneksel müziklerden yararlanarak popüler tarzda gerçekleştirilen ürünleri; üçüncü anlayıştaki üretim de, geleneksel müziklerin teknik ve estetik yapılarından yararlanarak evrensel nitelikteki özgün eserleri kapsamaktadır(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Türkiye' deki bestecilik eğitimi ayrı disiplinler halinde ele alınmadığı için tiyatro müziklerinin hakkında inceleme yapmak üretilen eserlerle sınırlıdır. Konservatuarların ders müfredatında Tiyatro Müziği başlığıyla bir ders bulunmadığı için de bu alandaki gelişme müzisyenlerin kişisel çabaları ve deneyimleri ile paralel gelişmiştir(Alpuğan Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndaki müzikli oyunlara bakıldığında, oyun müziklerinin oluşumunda geleneksel müziklerden yararlanma iki yolla gerçekleştirildiği görülmüştür. Birinci yol, tamamen yararlanma; ikinci yol da kısmen yararlanma biçimindedir. Tamamen yararlanma iki türlü olmaktadır:

- 1) Geleneksel müzik dağarından eser seçerek;
- 2) Üretilecek eserleri her yönüyle geleneksel müziklere benzeterek.

Kısmen yararlanma ise, özgün bir oyun müziği oluşturmada, geleneksel müziklerin belirli özelliklerini gerekli görülen durumlarda göz önünde tutma şeklinde gerçekleştirilmektedir(Alpuğan Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Çağdaş Türk Tiyatrosu müziğinin geleneksel müziklerle ilişkisi ve bu nitelikteki oyun müziklerinin sayısı, bestecilerin nitelikleriyle doğru orantılıdır. Günümüz Türkiye'sindeki müzik yaşamına değinirken, bestecilik ve icracılık açısından belirtilen noktalar Tiyatro müziği uygulamalarında da kendini hissettirmektedir. Geleneksel müziklerden yararlanılarak oluşturulan oyun müziklerinin sayıca azlığı genel içinde dikkat çekicidir. Bunun çeşitli nedenleri olabilir. Müziklendirilen oyunlar böyle bir gerekliliği hissettirmemiş olabilir; zaman – mekan uyumu göz önüne alındığında günümüz teknoloji çağında geleneksel müziğe haklı olarak yer verilmeyebilir. Bununla birlikte Geleneksel müziklerle ilgilenen ve beslenen besteciler bu alanda eser üretmemiş olabilirler; ya da Türkiye'deki bestecilerin genel olarak geleneksel müziklerle ilgilenme ve beslenme düzeyleri düşük olabilir. İşte bu noktada tiyatro müziği bestecisi kimliğinin farkı ortaya çıkar(Alpuğan Cem İdiz ile röportaj, 2008).

1970 sonrasında çağdaş Türk bestecilerinin büyük bir artış gösterdiği bir gerçektir. Yeni kuşakların artık rastlantıyla değil bilinçli olarak kompozisyona yönelmeleri bunda en büyük etkindir. Yurt dışında yeni müziğin odaklandığı

merkezlerde yaşayan kimi besteciler, Türkiye sınırları içinde yaşayan meslektaşlarına göre yapıtlarını daha çabuk gün yüzüne çıkartabilme şansına sahiptir. Günümüzün nice kolaylığına karşın, ülkemizde Türk bestecisinin yapıtlarını seslendirtebilmesi ve kayıtlarını yapıp satabilmesi, yurt dışına göre çok büyük zorluklar taşımaktadır. Günümüz bestecisi artık bilgi çağının sanatçısıdır. Bilginin daha hızlı işlendiği, daha güvenli ortamda saklandığı, daha ivedi yaygınlaştığı ve tüketildiği bir çağın olanaklarından yararlanmaktadır. Böylece teknolojik kolaylıklar da önceki kuşak besteci kuşaklarına göre daha geniş kapılar açmaktadır. Sahne müziği bestelemiş çağdaş Türk Bestecileri ni şu şekilde sıralayabiliriz(İlyasoğlu, 2009:23-353).

Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Necil Kazım Akses (1908-1999), Bülent Arel (1918-1990), İlhan Usmanbaş (1921), Nevit Kodallı (1924-), Ferit Tüzün (1929-1977), Muammer Sun (1932), Kemal Sünder (1933-2004), Yalçın Tura (1934), Mete Sakpınar (1954), Babûr Tongur (1955), Turgay Erdener (1957), Kamran İnce (1960), Tefik Akbaşlı (1962), Alper Maral (1969), Zeynep Gedizlioğlu (1977), Vedat Sakman, Can Atilla, Timur Selçuk, Kemal Güneç, Tarkan Erkan, Cem İdiz.



2. BÖLÜM

UYGULAMALARIYLA CEM İDİZ

2. BÖLÜM

UYGULAMALARIYLA CEM İDİZ

2.1. CEM İDİZ' İN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Cem İdiz, 19 Mart 1959 tarihinde, Baba Mehmet İdiz ve Anne Semiha İdiz'in 3. çocukları olarak Ankara'da doğdu. Doğumundan kısa bir süre sonra Baba Emin İdiz'in görevi sebebiyle önce Yugoslavya'ya ardından o dönemin Sovyetler Birliği'ne giderler. Sovyetler Birliği'nde *Anglo-American School*'da ilkokula yazdırılır. Orada İngilizcenin yanı sıra Rusça da öğrenmeye başlar. 2.sınıfa kadar bu okulda okur. 2.sınıftan sonra Türkiye'ye gelir. Ankara'da önce Fevzi Çakmak İlkokulu'na gider. Evlerine olan uzaklıktan dolayı, ayrılır ve Çankaya İlkokuluna devam eder. Eğitimi bu okulda tamamlar. Bu arada ufak tefek geçici olaylar dışında herhangi bir şekilde yurt dışı görevi olmaz. Aile iki büyük çocuğuna piyano dersi aldırmasına rağmen Cem İdiz küçük olduğu için henüz ders aldırılmazlar. Babanın ve babaannenin müzik kültürü sayesinde evde hep müzik dinlenmektedir. Çocukken oyunlarını, karlı Moskova günlerinde, plak koleksiyonundan bir eser seçip, dinletip bu ne diye sorarak oynuyorlar, puanlar ve ödüller veriyorlardı. Buna teşvik zorlama değildi. Ama kitap okumaya zorlama vardı. Cem İdiz, 7 yaşında Bolşoy'u, izlediğini söylemektedir(Alpuğan, Cem İdiz İle Röportaj, 2004).

Cem İdiz'in sanata ve özellikle müziğe yönelmesinde en büyük katkısı olan babaannesinden bahsetmemiz gerekiyor. Babaanne Nimet İdiz tamburi ve udi idi. Biraz eski Osmanlı geleneğinin getirdiği aile içi müzisyenlerdendi. Tamburi Cemil Bey hocası, Münir Nurettin, Neyzen Tevfik, Mesut Cemil saz arkadaşları olmuştur. Babaannenin babası ise Midilli Topçu Okulunda Lisan öğretmeniydi. Nimet Hanım ata binen, uzun mesafe yüzen, dolayısıyla müzik dersleri alan tam bir "Eski İstanbul Hanımefendisi" olarak tanımlanırdı. Kocas Fahri Dede, bir Jöntürk ve edebiyatçıydı. Nimet Hanım'da salt müzik değil, genel olarak sanatsal beğeni gelişmişti. Talihsiz bir kaza ile kalçasını kırdıktan sonra evde yatalak durumdayken sürekli yeni klasik müzik plakları dinlerdi. Hemen her tiyatrodan kendi özel koltuğu vardı ve orada mutlaka bulunurdu. *La Scala*'dan *Londra Filarmoni*' ye kadar birçok oyun izlediği Cem İdiz

tarafından söylenmektedir. İdiz, Anne tarafının müzik yönüne pek katkısı olmadığını, çünkü ailenin müziğe yeteneği olmadığını vurgular (Alpuğan, Cem İdiz İle Röportaj, 2004).

Dördüncü sınıfta, seçmeli müzik dersi kapsamında gitar öğrenmeye başlar. Ziya Aydın'tan tekniğiyle ilk çaldığı şarkı 'Yine Bir Gül Nihal' olmuştur. Eli bir enstrümana değdikten itibaren babaanne müdahale etmeye başlar. Babaanne 'ye ut çalarken eşlik eder. Müzik öğretmenin tavsiyesi ile konservatuara gitmesi istenir. Ama serde Ankara Koleji de vardır. Ağabeyler de gitmiştir çünkü. Kolej sınavına girer ama isteksizdir. Bilerek ortalama bir puan ile kazanmaz. TRT'nin **Musa Ögün** döneminde, baba Emin İdiz, Dışişleri görevlisi olarak dış haber tercümanlığı da yapıyordu. Bir arkadaş grubu oluşmuştu. **Muammer Sun, Turgut Özakman, Emin Galip Sandalcı, Necil Kazım Akses** ile iyi bir ilişkileri vardır. Böyle tanışıklar sayesinde konservatuara yönlendir. **Erol Erdinç** (Gaga Erol) denetiminde ilk kulak sınavından geçer, Muammer Sun'un da onayı ile 20 günlük bir hazırlıktan sonra konservatuar sınavına girer. İkinci aşamada, genel bir müzik kültürü sorgulandığı için, Moskova' da geçen günlerinde kazandığı altyapı sayesinde onu da başarıyla geçer. 99 alan Kamran İnce ve Cem İdiz, konservatuara yatılı ve burslu olarak girerler. (Alpuğan, Cem İdiz İle Röportaj, 2004).

1970' de Ankara Devlet Konservatuarı yılları başlar. Vücut ve el yapısı Viyolonsel Bölümü'ne uygun görülür. **Muammer Sun** onu sahiplenir ve kendi öğrencisi yapar. Branş dersinden fazla müzik nazariyatı dersi alarak temelini sağlamlaştırır. Muammer Sun hakkındaki görüşlerini şöyle aktarıyor İdiz:

Çok hocam oldu ama Muammer Sun' un attığı temel üzerine durduğumu, kendimi yetiştirdiğimi söyleyebilirim. Özellikle kompozisyon eğitiminde çok büyük eksiklikler vardı. Türkiye'de çok büyük bestecilerimiz olmasına rağmen sistemden kaynaklanan büyük eksiklikler bunlar. Öğrenci kendi çabasıyla idare ediyordu. Kendini aşabilenler bir yere gelebiliyor. Kendini aşma yolunda ilk hoca önemli olduğu için ve hocam da Muammer Sun olduğu için küsmedim müziğe.(Alpuğan, Cem İdiz İle Röportaj, 2004)

Orta bölüm (başlangıç) ve İhzeni (hazırlık) olmak üzere dört yıl temel eğitim alır. Her dönem yapılan geçiş sınavları başarılarla sonuçlanır. Ama biraz tembel bir öğrencidir. Viyolonsel hocası **Doğan Cangal**, yeteneği ile işi kotardığını söylemiş. Yaz tatilinde çalışmasını sağlamak amacıyla 90 alacağı sınavdan 65 verip ikmale bırakırdı. Muammer Sun, yetenekli bulduğu bir iki öğrencisi ile özellikle ilgilenirdi çünkü amacı besteci yetiştirmekti. Yeteri kadar çalgıcı bulunduğunu, Türk müziğinin gelişebilmesi için besteci yetişmesi gerektiğini savunuyordu. İdiz Solfejî biraz çözdüğü andan itibaren Muammer Sun ona küçük besteler yaptırtmaya başladı. Bir piyano partisi, çocuk şarkısı, marş vs... el alışkanlığı yaratmaya çalışıyordu. Ders müfredatı içinde olmamasına rağmen besteler sınıf içinde tartışılırdı. Böylece yavaş yavaş kompozisyona yönlendirme başladı. Bu arada ana branşı viyolonsel olmasına rağmen piyano çalma tekniği, diğer öğrencilere göre üstün durumdaydı. Form bilgisi dersinde **İstemihan Taviloğlu**, incelencek eseri ondan iyi çalacağını bildiği için Cem İdiz'e çaldırırdı. Bu sayede İdiz, onu asiste etmeye başladı. Hocalarının bu yaklaşımları İdiz'i farkında olmadan kompozisyon bölümüne adım adım taşır oldu. Sürekli müzik yazıyordu. Bestelediği eserleri Muammer Hoca'ya gösterdiğinde Muammer Sun, kompozisyon öğrencisi olmadıkları için henüz herhangi bir teknik göstermiyor, bölüme geçince nasıl olsa tekniğini geliştireceğini söylüyordu (Alpuğan, Cem İdiz İle Röportaj, 2004).

Bu arada Baba Emin İdiz, 1973'te yeniden Moskova'ya tayin olur. Baba ve Anne 1969'da ayrılmıştır. Baba, Moskova Konservatuvarı ile bağlantıya geçer, gönderilen makara bant Cem İdiz' i okula kabul ettirir, fakat Annenin engellemeleri Babayı Türkiye'de tutar ve Cem İdiz'in hayatının yönü değişir. Belki bugün karşımızda "çelist Cem" olacaktı. Moskova Konservatuvarı'ndan hiç şüphesiz iyi çelist çıkardı. **Rostropovich** (Mstislav Leopoldoviç Rostropoviç, 1927-2007, 20.yy'ın en önemli Rus çelisti), **Natalia Gutman** (1942- .. ,Rus çelist), **Daniel Shafran** (1923-1997, Rus çelist) gibi müzik tarihinin önemli isimleri eğitimlik yapıyordu orada(Alpuğan, Cem İdiz İle Röportaj, 2004).

Kompozisyona geçiş aşamasında viyolonsel hocası Doğan Cangal ile Muammer Sun arasında bir ikilem yaşar. Cangal, “*anatomin viyolonsele o kadar uygun ki, sen viyolonsele oturmuyorsun, viyolonsel sana oturuyor*”, Muammer hoca da “*boş ver çalgıcı olma, besteci ol*” diyordu. Ve iki hoca da aralarında çatışma yaşar.. Dönem sonu sınavında *Saint Seans Konçerto* ile sınavdan 96 alır. Sınavdan çıkar çıkmaz Muammer Hoca’ya gider, kompozisyon bölümü için başvuru yapar. Başvurusu kabul edilir. Çok sevmesine rağmen elloyu bırakır bu sevgisi, zaman zaman oyun müziklerinde viyolonsel partisyonları kullanmasına sebep olmuştur. Kompozisyona geçiş, 1975’te gerçekleşir. İki bölümü de bir arada sürdürmeyi teklif eder ama kabul edilmez(Alpuğan, Cem İdiz İle Röportaj, 2004).

Ciddi bir çalışma süreci başlar. Hazırlık döneminde yaptıkları küçük denemelerin yararını görmektedir. Diğer hocalar, her şeyin bir sırası olduğunu, acele edilmemesi gerektiğini söylerken Muammer Hoca, onun kalemini pratikleştirmeye devam eder. Mesela bir hocası, “*sen kendini besteci mi sanıyorsun, önce şu fğ’ bitir ondan sonra ilerle*” derdi. Ama fğ yazmak tarihsel bir bilinç ve deneyim ister. *Ben bugün fğ yazmıyorum ki, ama biliyorum. O slubu öğrenirsin ama beste yapmayı öğrenmek için bekleyemezsin. Bizim ğrenciler hiçbir şey yazmadan bütün türlerle doluyorlar hadi yaz deyince yazacak bir şeyleri kalmıyor.*(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2005)

Muammer Hoca ile besteleme konusunda farklı tekniklere değinirler. İyi bir tempo yakalanmışken, Muammer Sun’un Ankara’dan gönderilmesi söz konusu olur ve İzmir’e tayin edilir. İzmir’e gelirken, Babr Tongur, Turgay Erdener ve Kamran İnce’den onunla İzmir’e gelmelerini ister. Cem İdiz ve Kamran İnce gitmeyi ciddi olarak düşünmüşlerdir. Ama o dönem ailevi bir sorun baş gösterir. Baba Pakistan’a tayin olur ama Babanne Ankara’da kalır. Bakacak başka kimse yoktur ve Cem İdiz Ankara’da kalır. Muammer Sun’un gidişinin ardından, hocası **Erçivan Saydam** olur. İyi bir kuramcıdır, hatta teknik bilgisi Muammer Sun’dan daha iyidir. Matematik bölümü mezunu olmasında bunun çok büyük etkisi vardır. Ama bestecilik yanı eksiktir(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2005).

Bu arada Baba 1975'te ölür. Pakistan'da büyükelçi iken, Harward Üniversitesi'nde üç aylık bir "Doğu Ülkeleri" seminerine davet edilmiştir. Bir günlüğüne Ankara'ya gelir Erçivan Hoca ile tanışır ve gider. Bir ay sonra Annenin Ankara Fahrabi Sokak'taki evlerine bir telefon gelir. Telefonda uzak mesafeden söylenen o acı haberi duyar. Gerede'de trafik kazası olduğu söylenir. Aile onu Amerika'da bilmektedir. Fakat Mehmet Emin Bey bir sürpriz hazırlayıp Türkiye'ye gelmiştir, kendi arabasıyla İstanbul'dan gelirken kaza yapar. Cem İdiz için okulda bunalımlı bir süreç başlar. Bu süreçte hocasının büyük desteğini görür. Okuldan kayıt dışı izin verilir. Kendini toparlasa da, artık düzen değişmiştir. Anne, Babaanneyi de Cem'i de yanına alır. Fakat uzun yıllar Anne 'den uzak yaşamının verdiği yabancılıktan kurtulamaz. Evden ayrılmaya karar verir. Ankara Yeni Süreyya gazinosunda bir iş bulur. İyi para kazanır ve kendi evini tutar. Günümüzün önemli besteci ve orkestra şeflerinden Ender Sakpınar ile ev arkadaşı olmuştur. Ancak gece mesailer, sabah erken saatlerde başlayan okul ikilemi girer devreye bu sefer. Kültürel bir karmaşa yaşar. Batı müziği eğitimi almış bir kişi olarak gazinoda arabesk sanatçıların arkasında piyano çalmak, düzenini alt üst eder, performansını düşürür. Ve işten ayrılır(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2005).

Erçivan Bey onu **Nevit Kodallı**'ya bırakır. Bu arada eğitimini yurt dışında sürdürmenin yollarını aramaktadır. Gündeme Lahey'deki Hollanda Kraliyet Konservatuvarı gelir. Bir gün çat kapı 1977'de Hollanda'ya gider ve Sınav Jürisi'nin "sizi kabul etmemek için herhangi bir neden bulamadık" sözcükleriyle okula kabul edilir ve iki yıllık Hollanda macerası başlar. Önce onu o dönemin "Karışık Türkiye"sinden kaçan bir sol devrimci zannederler. Öyle olmadığı anlaşılnca turist gibi gittiği okuldan üstün başarı ile mezun olur. Bu arada Ankara Konservatuvarı'ndaki kaydını dönem ortasında dondururmuştur. Hollanda Kraliyet Konservatuvarının Okul müdürü **Ian Van Flaimen**, Avrupa'nın önemli bestecilerindendir. Orada kompozisyon hocası **Peter Scott** (Lewis, 1953-...)olur. **Scott, Fleimen**'den daha önemli bir bestecidir. Eserleri daha çok çalınan bir kompozitör ve **Stockhausen**'ın (Karlheinz, 1928-2007) sınıf arkadaşıdır. Tamamen çağdaş. Atonal, mikrotonal, bitonal teknikler üzerine araştırmalar ve denemeler yapmaktadır. Cem İdiz' in Muammer Sun' dan sonra,

başka bir üslupla ufkunu genişleten bir eğitmen olur. **Stockhausen** yılda bir iki kez derslere gelir, onunla etkileşimde bulunur. Başka bir besteci **Berio** (Luciano, 1925-2003) ile tanışıklığı ve fikir alışverişi gelişimine destek olur. Orada ilk çalınan eseri *1 Mayıs 77'ye Ağıt* tır. Ancak bu olayı politik boyutu ile değil, duygusal bağından dolayı bestelemiştir(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2005).

Türkiye'ye döndüğünde “Talim Terbiye Kurulu”, Hollanda Kraliyet Konservatuvarı'nın Türkiye' de muadil kabul edilebilecek yurt dışındaki okullara ait bir listede olmadığı ve ders müfredatı buradaki sisteme uymadığı için orada okuduğu iki yıllık eğitim süresini burada saymamaktadır.

Karşısına iki seçenek çıkar. Ya Türkiye' de ilkokul mezunu sayılmak ya da Hollanda'ya yerleşmek. **Nevit Kodallı**'nın öğrencisi olarak Konservatuara döner. İki yıl geriden başlayarak tabi. **Nevit Kodallı** ile çok parlak olmayan bir ilişki yaşayarak, öğrenci karşısında hocanın yetersizliği ile karşı karşıya kalır. Yaratım serbestisinin engellenmesi uzun zaman sonra aldığı en büyük darbelerden biridir öğrenim yaşantısında ama diplomayı da almak zorundadır. Yine bir yurt dışı denemesi olur. Etnik müzik merakı onu bu türün en önemli kürsüsüne sahip olan *UCLA*'ye sürükler. Kürsüyü **Bela Bartok** (1881-1945, Macar besteci, müzikolog) ve **Schönberg** (1874-1951, Avusturya-Macaristanlı müzisyen) kurmuştur. **Bartok** ile **Schönberg** arası çekişme müthiş bir etnomüzikoloji bölümü yaratmıştır. **Bartok**, Macar Folk Müziklerinden yola çıkarak müzik yapıyor ve kuramlar oluşturuyordu. Dünyadaki bütün yerel müzikleri inceleyip düzenlemeler yapıyordu. Hatta Türkiye'de de bazı çalışmalarda bulunmuştur. **Schönberg** ise çöken neoklasisizm ardından atonalite, oniki ton ve başka arayışlar içinde 2. Dünya Savaşı'nın etkilerini taşıyan savaşın acı yanlarının sillesini yemiş bir adamın müziğini yapıyordu(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2005).

İdiz'in jeolog olan ağabeyinin eşi, aynı okulda kompozisyon bölümünde öğrencidir ve onun aracılığıyla okulla ilişkisi başlar. 1980'de Amerika'da *UCLA Üniversitesi*'ne gider. Çok iyi müzikçilerle tanışır bu süreçte. Amerika'da Hollywood'da yönetmenlerle tanışır. **Alfred Hitchcock**'un(1899-1980, İngiliz sinema

yönetmeni) *Psycho2*'deki asistanı olan **Arthur Franklin** (1948-2007, Avustralyalı sinema yönetmeni) ile tanışır. Franklin serinin ikinci bölümünü çekmektedir. Bir gün evinde yaptıkları sohbette, filmin müziğini **Jerry Goldsmith**'e (1929-2004, Amerikalı besteci) yaptırdığını söyler, elinde demo kayıtları olduğunu ve Cem İdiz'in onları dinleyip fikrini söylemesini ister. Dinler ve hayran kalır. Bu olaydan iki gün sonra, **Jerry Goldsmith** ile tanışır. *Maymunlar Cehennemi*'nden *Spartaküs*'e, *Star Trek*'den *Ateş Altında*'ya kadar birçok filmin müziğine imza atmış olan bu insanla tanışmak şerefine erişmiştir. Okulun onu orada tutmak istemesi ve edindiği arkadaşlıklar onun Türkiye'ye dönmek amacını yenemez ve Nurseli Çamlıbel ile olan birlikteliği sebebiyle Türkiye'ye döner. (Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2005). Amerika macerası da böyle biter.

Türkiye'ye döndüğünde **Kodallı** ile öğrenciliği devam eder. Yavaş yavaş İstanbul adımları atılır. Daha önce oraya yaşanan büyük göçten nasibini alan Erçivan Saydam onu İstanbul'a aldırır. Eski sisteme göre Ön Lisans diploması alır Ankara'dan ve İstanbul'a gider. **Cengiz Tanç**'ın kompozisyon öğrencisi, **İlhan Usmanbaş**'ın Müzik Sosyolojisi öğrencisi ve **Adnan Saygun**' un füg ve ileri kompozisyon dersi öğrencisi olur. İyi bir iki yıl geçirdikten sonra yüksek lisansa başlar. *Shostakovich 7. Leningrad* senfonisi inceleme teziyle 1985'te mezun olur. Bu esnada **Cevad Memduh Altar** ile çalışma fırsatı bulur. Okulda belli bir arkadaş ekibiyle, yeni bir sistem oturtmaya çalışırlar. Müfredata yönelik gelenekseli yıkan yeni bir sistem getirirler. Doktora başvurur ama devam ettirmez. Fazla ders yükünden besteci olma yolundaki çalışmalarının aksadığını düşünür. Bu rahatsızlığa ek olarak, revizyonist tutumu ile karşısına aldığı gelenekçilerle çekişmeler ve çatışmalar onu istifaya sürükler. İzmir'e gelince de konservatuarda hocalık teklifleri onu bulur ama İstanbul Konservatuvarı'nda yaşadıklarından sonra ret cevabı verir(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2005).

Piyasada çalışmaya başlar. Dizi, tv, reklam müziği çalışmaları ile hayatını idame ettirmeye çalışır. Bu arada tiyatro müziği çalışmaları tüm hızıyla devam etmektedir. Kendi isteklerini gerçekleştirme sürecine girdiğine inandığı bir anda, Yücel Erten onu İzmir'e *Barış* oyununun müziklerini çalıştırması için çağırır. Gelmekte isteksiz davrandığı İzmir'e 5 günlüğüne gelmiştir ama bir daha dönmez. İzmir'i sever,

İstanbul' un yorgunluğundan, karmaşasından, problemlerinden uzak daha insani bir ortam olduğuna kanaat getirir ve yaşamını burada devam ettirmeye karar verir.

İlk evliliğini Amerika'dan dönmesine sebep olan Nurseli (Çamlıbel) İdiz ile yapar. O evlilikten Elif adında bir kızı olur. İzmir'e geldiği zaman, Süreyya Kilimci ile tanışır. İkinci evliliğini onunla gerçekleştirir.

2007 yılında Düzce Sanat ve Bilim Akademisi'nde kurucu ve Müzik Bölümü Başkanlığı görevini üstlenmiştir. Devlet Tiyatroları'nın tartışmalı görev değişiklikleri sürecinde yapılan boykota destek vermiş ve o dönem tüm Devlet Tiyatroları'nda oynanan ya da oynanacak oyunlardaki müziklerini geri çekmiştir. Yaşantısına İzmir'de devam etmektedir.

2.2. CEM İDİZ'İN SANAT YAŞAMI ve UYGULAMALARI

Konservatuarda okuduğu yıllarda, tiyatro bölümü ile ortak dersler alır. Dönem arkadaşı Türk Tiyatrosunun önemli yönetmenlerinden **Şakir Gürzümar**, okulu bitirme oyunu olarak **Noel Coward**'ın *Kırmızı Biberler* oyununu seçer. Oyunun, orijinal müzikleri vardır ama Şakir Gürzümar, Cem İdiz'den şarkıları bestelemesini ister. İdiz kabul eder ve ilk tiyatro müziği bestesini yapmış olur. **Cüneyt Gökçer** ve **Asuman Korad** gibi dev isimlerin karşısında, İdiz'in müziklerinin etkisiyle oyun, salt sınav parçası olmaktan çıkar, yılsonu gösterisi ve hatta turne ile ödüllendirilen küçük bir yapım olur(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2006).

Bir sonraki yıl **Semih Sergen**, 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü için bir gösteri hazırlamaktadır. Bir tiyatro şarkısı sözü yazar. İdiz'den bestelemesini ister. Bu beste, neredeyse Devlet Tiyatrosu'nda bile marş haline gelir. Okulda başka bir çalışması olmaz. Şakir Gürzümar okuldan mezun olunca Devlet Tiyatrosu' na girmesinin yanı sıra, "Ankara Belediyesi Çocuk Tiyatrosu"nu da kurar. Oradaki ilk çalışması **Salih Kalyon**'un oyunlaştırdığı *Bir Şeftali Bin Şeftali*. Yıllar sonra aynı oyunu İzmir Devlet Tiyatrosu'nda farklı müziklerle bestelemiştir. Sonra **Aristophanes**'in *Kuşlar* oyunundan **Erdal Küçükkömürcü**'nün uyarladığı *Karakarganın Peşinde* adlı çocuk

oyununa müzik yapar. 1980 yılında **Kerim Avşar**'ın *Yaşasın Edebiyat* adlı kolaj çalışmasına beste yapar ve sahnede piano ile ona eşlik eder. AST'da sahnelenen oyunda baştan sona müzik vardır. 1978'de Almanya'dan dönen **Yücel Erten**, Ankara Sanatevi'nin kurulma aşamasında ilk proje olarak Aristophanes'in *Barış* oyunun müziklerini Cem İdiz'e besteletir. Bu beste ona "Sanat Kurumu En İyi Oyun Müziği Ödülü" nı getirir. Daha sonra **Turgut Özakman**'ın yazdığı *Ah Şu Gençler*'in müziklerini besteler. Oyun, **Rüştü Asyalı** rejisi ile Pamukbank Gençlik Tiyatrosu'nda sahnelenir. Turgut Özakman bu sefer *Bir Şehnaz Oyun* için İdiz'i çağırır. Bu biraz farklı bir çalışmadır. Çünkü Özakman oyunu henüz bitirmemiştir ve her gün bir bölümünü tiyatroya yazarak gelir. O bölüm (eğer müzikli ise) Cem İdiz tarafından ertesi gün şarkı ya da müzik olarak hazır edilir provaya. **Ergin Orbey** AST'da yönetir oyunu. Turgut Özakman, artık İdiz ile bu oyunların telifleri hakkında ortaklık kurarlar. Özakman bu iki oyun nerede sahnelenirse sahnelenir Cem İdiz'in müzikleri ile sahnelenmelidir diye şerh koyar.

Bir Şehnaz Oyun'u bitirince, İstanbul Şan Tiyatrosu'ndan çağırılır. Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Ergin Orbey rejisiyle sahnelenir ve Haldun Taner ile de tanışmış olur. İdiz, Haldun Taner'in bir serzenişini şöyle ifade eder:

"Ah yaşın daha büyük olsaydı da ben seni bizim kabare zamanları tanısaydım, ne büyük işler yapardık" (Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2006)

Ertesi yıl AST'da Rutkay Aziz rejisi ile Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları*'na müzik yapar. Bu arada kendi klasik müzik konserleri de devam eder. Film müziği teklifi de alır. Genco Erkal'ın oynadığı, Zeki Ökten'in yönettiği *Faize Hücum*'un müziklerini Cem İdiz yapar. Film müzikleri yapmasına rağmen Tiyatro konusunda ısrarcılığını şöyle ifade eder:

Tadını aldım, bırakamıyorum. Bir de o dönem herkes benimle çalışmak istedi. Eleştirilere maruz kalsam da canla başla çalıştım. Her şeyden de çok zevk almadım. Kerhen yaptıklarım da oldu. Bu kadar yoğunlukta tüketileceğim konusunda uyarılıyordum. Kimi zaman sırf para için, kimi zaman sevdiğim bir arkadaşımı

kıramadığım için müzik yaptım. Ama ben tükendiğime inanmıyorum. Tükensem de şarj ederim kendimi merak etmesinler. (Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2006)

Cem İdiz, hiçbir müziği sadece teksti okuyup hemen bestelediğini söylüyor. Provalara mutlaka katılıp, sahneyi görüp yazmanın (bestelemenin) doğruyu yakalamada emin bir yol olduğunu savunmaktadır.

İzmir Devlet Tiyatrosu'nda **Metin Belgin**'in yönettiği *Kuvay-ı Milliye* çalışmasında, Cem İdiz' in müziği de oyunun gidişatını belirlemiştir. Cem İdiz ile çalışan Devlet Tiyatroları Sanatçısı Metin bu konuda şunları söylemiştir.

“920'nin 16 Mart'ı” bölümünde yaptığı beste hepimizin gözlerini doldurdu. Oyun arasını başka bölümde verecektim, değiştirdim ve müziğin dizelerle bütünlenen etkisinin altını çizdim. Onun müziği sayesinde bölüm dramatik bir Koro'ya dönüştü. (Alpuğan, Röportajlar, Metin Belgin, 2009, İstanbul)

2009 yılında Turgut ÖZAKMAN'ın *Töre* adlı oyunu, Ebru SAÇAR'ın yazdığı libretto ve Cem İDİZ'in besteleri ile İhsan BENGİER koreograflığında dans tiyatrosu olarak Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde Dans Tiyatrosu olarak sahnelendi. 2010 yılında Yaşar Kemal'in aynı adlı eserinden dans tiyatrosu formunda bestelediği *Çakırcalı Efe* İhsan BENGİER rejisi ile İzmir Devlet Opera ve Balesi Birim Dans Tiyatrosu bünyesinde sahnelendi.

2014 yılında D.E.Ü. G.S.F Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Doç.Dr. Özlem BELKIS'in Geleneksel Türk Tiyatrosunun önemli figürlerinden *Kanlı Nigar*'ın hikayesini yeniden kaleme aldığı *Kanlı Nigar Müzikali*, İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde Cem İdiz'in yeniden bestelediği müzikler ve Haldun ÖZÖRTEN rejisi ile sahnelenmeye başlandı. Takip eden süreçte, diğer bölgelerde yer alan Opera ve Bale bünyesinde ayrı kadrolarla seyirci ile buluşmaya devam etmektedir. Bu eser, ara vermeden sahnelenen en uzun opera temsili olarak belirtilmektedir.

Cem İdiz, tiyatro müziğinin yanı sıra, yine müzik ile ilgili olarak farklı yapıtlar da üretmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün büyük eseri *Nutuk*'un 396 başlıktan oluşan

tam metnini bestelemesi istenen bir projede çalışmıştır. Özel bir stüdyo tarafından hazırlanan, 10 dvd ve 30 saatlik bir akıştan oluşan dvd setinde seslendirme Nur SUBAŞI'ya aittir. Eser, 2008 yılının Ocak ayında dinleyicilere sunulmuştur.

İdiz, çok önem verdiği çocuklar ve gençler için de bir çalışma yapmıştır. *Çocuklar ve Gençler İçin Yıldız Tozu Şarkıları* adını taşıyan bu çalışma, Pan Yayıncılıktan 2019 yılında basımı yapılmış, kitapta yer alan şarkıların notaları ile birlikte, seslendirilmiş kayıtlarının da yer aldığı bir müzik CD'si ile satışa sunulmuştur. Çalışmada yer alan şarkılar için, sözlü ve sözsüz olmak üzere iki ayrı kayıt yapılmıştır. Sözlü olanı dinlemek için, sözsüz olan aynı besteler de, müzik öğretmenlerine çocuklara şarkı öğretmede yardımcı olacak niteliktedir. Şarkıları, kendisi gibi müzisyen olan kızı Elif İdiz seslendirmiştir.

Son dönemde, yeni kurulan İzmir Büyükşehir Belediyesi Tiyatrosu'nda, Yücel Erten'in yazdığı ve yönettiği *Benim Naçiz Vücudum* ve Nazım Hikmet'in yazıp Orhan Alkaya'nın yönettiği *Yolcu* adlı oyunların müziklerini bestelemiştir.

2.3. CEM İDİZ'in ÇALIŞMA ve ÜRETİM SÜRECİ

Cem İdiz Tiyatro Müziği yaratmada belli bir yöntem geliştirmiş. Doğru sistem olarak adlandırmıyor, çalışma yöntemi olarak belirliyor. Tecrübelerine dayanarak edindiği sistemi ve bir oyun müziği bestecisinin oyuna nasıl yaklaşması gerektiğini Cem İdiz şöyle anlatıyor.

Başlarken, Müzikçinin eldeki teksti çok iyi incelemesi gerekiyor. Tekst, kendi bildiği alanlar dışında bir alan içeriyorsa onun araştırmasını yapmalı. Gerekiyorsa tekniğini araştırmalı. Bu salt müzikçinin yaptığı bir çalışma olmamalı. Yönetmen, oyuncu, dekoratör, ışıkçı, kostümcü de oyun hakkında cevapsız soru bırakmamalı kafasında(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Uygulama kısmında ise, her zaman yönetmen ile iyi ve kapsamlı bir paylaşımda bulunduktan sonra verimli bir sonuç alınabileceğine inanıyor. Buluşmadığınız noktalar oluyor. Bu anlaşılmamaktan ya da bilgi yetersizliğinden

kaynaklanmıyor. Besteci bir oyuna müzik yazacaksa, bunu tek başına yapmak istemez. Çünkü başkası tarafından yapılan işe katkıda bulunur besteci. O zaman yönetmen ne istediğini çok iyi anlatabilmeli. Besteci de istekleri karşılayabilecek konumda olmalı. Yönetmen çok iyi anlatabilir isteğini ama müzikçi yetkin değilse bütün çalışma boşa gider (Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Çalışılan eser eğer bir müzikal ise devreye koreografla çalışma da girecektir. Yani ciddi bir ön çalışma ve yorum üzerine teknik olarak anlamak gerekliliği gündeme geliyor. İdiz, münferit çalışmaların sağlıklı ilerlediği sonucuna varmış. Bu durumu da şu sözlerle örnekliyor.

Yönetmen müziği istiyor, müzikçi besteliyor, kaseti koreografa veriyor. O evde dinliyor, ona göre hazırlığını yapıyor. Bu da her bireyin kendi yolunu çizmesinden kaynaklı, amaca hizmetten uzaklaştırıyor. Müzikçi, koreograf, dekoratör, ışıkçı vs.. bütün elemanlar okuma provasından itibaren her aşamada birlikte olmalı. Çünkü oyunun yorumuna dair asıl her şeyin konuşulduğu nokta orası. Olayın felsefesini yakalamak bir haftalık masa başı çalışmasında kendini gösterebilir. Hatta provalardan önce bile reji ekibinin buluşup çalışması verimliliği artırır(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Düzenli bir reji çalışmasında mutlak bir koordinasyon gerekiyor. Bütün bu etmenler bir araya gelince kesinlikle doğru yakalanabiliyor.

İdiz'in önemini vurguladığı başka bir konu ise oyuncunun müzikal yetisi. Cem İdiz' in çalışmalarındaki en büyük sıkıntısı bu durum olabiliyor. İdeal koordinasyon çalışması yapılıyor, üretim başlıyor ve öyle bir malzeme ile karşılaşılıyor ki, her şey boşa gidebiliyor. İstedikini ulaştırmakta güçlük çekiyor. Önemli bir rol oynayan oyuncunun, önemli bir solo şarkısı ve belki besteci oyunun asal noktasını o şarkı üzerine kurmuş ama oyuncu o şarkıyı söyleyemiyor. O yüzden, müzikli oyunlarda, distribüsyon yaparken, yönetmen bu incelikleri göstermeli ve oyuncu seçiminde hassas davranmalı. Hatta ayrıntı düşünüp, oyun karakterinin ses rengine uygun oyuncular bulması gerekiyor. Zira bir “bas” partisini bir “tenor”un okuyamaması gibi bir durumla

karşılaşabiliriz. Bunu da başarıyla aştığın zaman, doğruyu yakalama yolunda bir adım daha atılmış olunuyor(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Ekonomik sebeplerin de tiyatrodaki müzik kullanımında etkisi olduğundan bahsediyor İdiz. Bir oyunda canlı müzik kullanıp, orkestra kurmak istediği zaman karşısına çıkan zorluklar, onu başka önlemler almaya yöneltiyor. Etkiyi ayakta tutabilmek adına bant kayıt yapılıyor ama bununla da kendi doğrusundan uzaklaşıyor. Bu konuda geçmişteki işleyiş dair bir örnek olarak şunları söylüyor İdiz.

Belli bir döneme kadar Devlet Tiyatroları'nın müzisyen kadrosu mevcuttu. Devlet Senfoni Orkestrası, Opera – Bale'den Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile eş zamanlı, nakil ya da o birimlerden emekli olan müzisyenlerden oluşan orkestra üyeleri, Ankara merkezli olmak üzere oyunlarda görev alıyorlardı. Bir süre sonra işlevselliğini yitirdiği ve amaçlarını aştığı için gereksiz olduğu düşünüldü ve lağvedildi. Şu anda ise oyunların %50'sinde bile görev alacak müzisyen bulmak zorlaştı(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Cem İdiz, tiyatro müziğini iki başlık altında toplamaktadır.

2.3.A. SÖZLÜ MÜZİK

Seçilen eserde, yazarın oyuna entegre ettiği ya da sonradan yönetmen ve dramaturg tarafından metne eklenen şarkı sözleri bulunur. Bestecinin işi şarkıların bestelenmesine karar verildiğinde metnin içeriğini ve yönetmenin ön çalışmasının sonuçlarını kendi çalışmasıyla birleştirmekle başlar. Oyunun geçtiği dönemin ne olduğu ya da belli bir dönem içindeki farklı yapılanmalar varsa tespit edilir. Sözü olan müzik, oyunun bütünselliği ve geçtiği dönem gereği belli bir tür olabilir ya da bunlarla hiç alakası olmadan da farklı türde olabilir. Bütün formu ve üslubu kavradıktan sonra tek tek şarkıların üslubu ve türü üzerinde yoğunlaşma başlar. Kimi zaman yazar belirlemiş olur ama belirlenmediyse onun tespiti yapılır. Var olan şarkı sözlerinin en iyi şekilde nasıl ifade edilebileceği, yoruma bağlı olarak hem ritmik hem armonik konsept hem de tarz olarak zihinde yerleştirilir ve bir ön çalışma olarak oluşturmalar denir. Ama bunların hepsi ön çalışmalar esnasında yerine oturmaz. Sadece belirli kapılar açar. Açılan kapıya girdiğimizde onu beğenmeyip kapatabiliriz, başka bir kapıyı açabiliriz.

Bunun kesin bir zaman noktası yok. Ön çalışma esnasında, provalar esnasında, oyuncularını gördükten sonra da olabilir. Sonraki aşama o şarkıları kimlerin söyleyeceğini bilmek ve onları tanımak gerekliliği. . Bu konuda Devlet Tiyatrosu Sanatçısı Mehmet Ege'nin görüşleri şöyledir:

Elbetteki besteci şarkılarını söyleyecek tiyatro sanatçıları tanımalı, onların şarkı söyleme tekniği açısından yeteneklerini, ses kapasite ve renklerini bilmeli. Hatta daha ileri giderek söyleyeceğim, distribüsyonu kesinleştirmeden önce, yönetmenle ortak çalışma yapabilmeli. Benim Cem İdiz'le yaptığım çalışmada bu açıdan avantajım, Cem'in İzmir'de yaşıyor olması, İzmir Devlet Tiyatrosunu ve sanatçıları tanımasıydı.(Alpuğan, Röportajlar; Mehmet Ege, 2009)

Onların ses kapasitelerini bilmek besteciye olumlu ya da olumsuz anlamda yön verir. Bu noktada aynı oyun ikinci kez sahnelendiğinde aynı bestelerle uygulamaya geçilecekse eğer bazı teknik sorunlar yaşanabilir. Cem İdiz'e göre ideal olanı şudur ki; oyun her seferinde birebir aynı oynansın diye bir zorunluluk yok. İdiz bu konuya şu sözlerini ekliyor:

Telif hakları çok katı olan Broadway Müzikalleri'nde librettodan mizansene kadar her olgunun belirleyiciliği, hangi rolü hangi ses rengine sahip oyuncunun oynaması zorunluluğunu getirir beraberinde. Ama bu sürekli karşılaşılan bir durum değil, hatta Türkiye'de hiç değil(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008)

Oyuncuların teknik özellikleri İdiz'in çalışmasını belirleyebilirken, üretim aşamasında, hiçbir oyuncuyu tanımadan da zihninde şarkının nasıl bir şarkı olması düşüncesinin yanında, nasıl bir ses de olmalıdır düşüncesini de getirdiği için bu sistemle hareket edip sahneye uygulanması da gerçekleşebiliyor. Böylece ekip nasıl olursa olsun gelen ekibe uygulayabiliyorsun. Tabii ki belli bir esneklik çerçevesinde hareket ediyor. Şarkılar söylenemediği zaman değiştirmek hatta çekmek zorunda kalabiliyor. Başka bir öneri de söyleyebilen herhangi bir kişi için tekstte bir uyarılama yapıp bu şekilde aktarmak ve adapte etmek yoluna gidilmesi. Bu sözünü ettikleri tabii ki ideal olan uygulama değil ona göre. Böyle sorunlar yaşamamak adına, özellikle şarkılı oyunların distribüsyonu yapılırken yönetmenle beraber karar verilmesi gerekmektedir. Bu

değişimin sağlanması yolunda prensiplerinden ve eserlerinden ödün vermemiş, müzikal açıdan daha kaliteli uygulamaların yapılmasının yolunu açmıştır. Farklı ses rengine sahip ikinci oyuncu tarafından seslendirilecekse eğer şarkı, şarkının karakteri bozulmadığı sürece küçük ton değişikliklerine gidilebilir. Ancak tenor için yazılan bir şarkı bas sese dönüşüyorsa buna izin vermiyor Cem İdiz. İzin vermemek de ya şarkıyı kaldırmak ya da oyuncuyu değiştirmek bağlamında olabiliyor. Ama son dönemde katı koşul olarak sunduğu rol dağılımı süresinde bulunduğu zaman bu durumlar da otomatikman ortadan kalkmaktadır(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Sözlü müzik yazdığı zaman “söze müzik” yapmadığını belirten İdiz, “sözün müziğini” çıkardığını söylemektedir(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

2.3.B. ATMOSFER MÜZİĞİ

Oyunlarda bütünsellik içinde rejisörün izleyeceği yöntem, atmosferi belirler. Oyunun geçtiği dönem ve yönetmenin yorumuna göre müzik ve enstrüman kullanımını belirliyor. Çağdaş bir yorum yapılacaksa günümüz müziğinden faydalanıp ona göre yaratımlar ortaya çıkarıyor. Klasik haliyle sahnelenecekse, o dönemin müzik türlerini ele alıp, o dönemde kullanılan enstrümanlar, o dönemin ezgileri, makamsal modlarından faydalanıyor. Ancak koşullar, orijinal enstrümanların bulunmasını sağlayamıyorsa, yönetmenler ya da yapımcılar bilgisayar müziğini kullanmasını isteyebiliyorlar. Bu konu hakkında da şöyle bir serzenişte bulunuyor İdiz:

Ama o noktada, Antik Yunan flütü yerine bugünün başka bir üflemeli çalgısını koyarak canlı müzik olması konusundaki prensibini uygulatmalıdır besteci(Alpuğan, Cem İdiz ile röportaj, 2008).

Cem İdiz bahsettiği konulardan ötürü, yaptığı çalışmaların tümünün doğru uygulamalar olamayabileceğini vurguluyor. Tiyatro müziği konusunda sadece kendisinin bu sıkıntıları çekmediğini, tanıdığı, çalışmalarını bildiği kişilerin de benzer sorunlarla karşılaştığını belirtiyor.

2.4. CEM İDİZ' in YAPITLARI

2.4.1. TİYATRO MÜZİKLERİ

- KIRMIZI BİBERLER (N.Coward) 1978 Ankara Devlet Konservatuvarı. Yön: Şakir Gürzumar. (4 Şarkı)
- BİR ŞEFTALİ BİN ŞEFTALİ (S.Behrengi)1979 Ankara Belediyesi Çocuk Tiyatrosu, Yön: Şakir Gürzumar.2003-2004 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Rüçhan Gürel.(12 Şarkı + 2 Müzik).
- KARAKARGANIN PEŞİNDE(Aristophanes Kuşlar) Uyarlayan: E.Küçükkömürcü) 1979 Ankara Belediyesi Çocuk Tiyatrosu, Yön: E.Küçükkömürcü. (6 Şarkı)
- YAŞASIN EDEBİYAT(S.Faik, O.Veli) 1980 Ankara Sanat Tiyatrosu, Yöneten ve Oynayan Kerim Afşar. (11 Müzik).
- BARIŞ (Aristophanes. Y.Erten) 1981 Ankara Sanatevi.Yön:Yücel Erten. 1994, Antalya Devlet Tiyatrosu, Yön: Yücel Erten. 1996, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü. Yön:Yücel Erten.1999-2000 İzmir Devlet Tiyatrosu Yön:Yücel Erten. 2002-2003 Diyarbakır Devlet Tiyatrosu, Yön: Gürol Tonbul.(9 Şarkı).
- AH ŞU GENÇLER! (T.Özakman)1982 Pamukbank Çocuk Tiyatrosu, Yön: Rüştü Asyalı. 1983 Ankara Devlet Tiyatrosu, Yön: Rüştü Asyalı. 1984 İstanbul Devlet Tiyatrosu, Yön: Rüştü Asyalı.1991 Tolga Aşkın Nisa Serezli Tiyatrosu, Yön:Rüştü Asyalı.(9 Şarkı).
- KANLI NİGAR (S.Şendil) 1982-1983 Ankara Devlet Tiyatrosu, Yön: Rüştü Asyalı. 2003-2004 Sivas Devlet Tiyatrosu Yön: Abdullah Ceran.(4 Şarkı 9 Müzik).
- WİNDSOR'UN ŞEN KADINLARI (W.Shaekspeare) Ankara Devlet Tiyatrosu, Yön: Mahir Canova. (4 Şarkı 3 Müzik).
- BİR ŞEHNAZ OYUN (T.Özakman)1984-1985 Ankara Sanat Tiyatrosu, Yön: Ergin Orbey. 1987-1988 Adana Devlet Tiyatrosu, Yön: Şakir Gürzumar.1989-1990 Ankara Devlet Tiyatrosu, Yön: Ergün Uçucu.1993-1994 Trabzon Devlet Tiyatrosu, Yön: Şakir Gürzumar.1994-1995 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön:

Çetin Köroğlu. 2002-2003 Eskişehir ŞehirTiyatrosu Yön: Ergin Orbey.2002-2003 İzmit Şehir Tiyatrosu, Yön: Yücel Erten.(9 Şarkı 5 Müzik).

- LYSYSTRATA(Aristophanes)1984-1985 İstanbul Devlet Tiyatrosu, Yön: Mahir Canova. 1988-1999 Trabzon Devlet Tiyatrosu.
- GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM (H.Taner)1985 Şan Tiyatrosu Yön: Ergin Orbey. 1991-1992 Trabzon Devlet Tiyatrosu, Yön: Macit Flordun.1993-1994 Adana Devlet Tiyatrosu, Yön: Özdemir Nutku. 2001-2002 Erzurum Devlet Tiyatrosu, Yön: Ziya Demirel.(8 Şarkı).
- BİR CEZA AVUKATININ ANILARI (F.Erem)1985-1986 Ankara Sanat Tiyatrosu, Yön: Rutkay Aziz.1996-1997 Ankara Sanat Tiyatrosu, Yön: Rutkay Aziz.2001-2002 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön Kazım Akşar. (2 Şarkı 6 Müzik).
- HAMLET (W.Shaeakspeare) 1986 ODTÜ Oyuncuları. Yön: Erdal Küçükkömürcü. (4Müzik).
- DON CRİSTOBİTA İLE DONNA ROSA’NIN ACIKLI GÜLDÜRÜSÜ (F.G.Lorca)1986 A.Ü.Basın Yayın Oyuncuları. (4Şarkı).
- SALPA (Y.Güney, M.Balay) 1987 Ankara Sanat Tiyatrosu, Yön: Metin Balay.(6 Şarkı).
- FAYTON SORUŞTURMASI (K.Kurdoğlu)1989 Kumpanya Tiyatrosu, Yön: Kerem Kurdoğlu.(8 Şarkı).
- YUNUS DİYE GÖRÜNDÜM (N.Asyalı)1989 Ankara Devlet Tiyatrosu, Yön: Rüştü Asyalı.(14 Şarkı).
- SİLAHŞÖRÜN GÖLGESİ (S.O’Casey)1990 Trabzon Devlet Tiyatrosu, Yön: Kartal Tibet.(4Şarkı 3 Müzik).
- YEDİ KADIN(B.Schottenfeild)1991 İstanbul Devlet Tiyatrosu,Yön:Engin Cezzar.(9 Şarkı).
- AŞKIMIZ AKSARAY’IN EN BÜYÜK YANGINI (G.Dilmen)1994 Adana Devlet Tiyatrosu, Yön: Kartal Tibet.(3 Şarkı 12 Müzik).
- KADI (Ü.Tamer)1993 Antalya Devlet Tiyatrosu, Yön: Engin Cezzar.1997 İstanbul Devlet Tiyatrosu, Yön: Engin Cezzar.

- MİDAS'IN KULAKLARI (G.Dilmen)1994 A.Ü.Eskişehir Oyuncuları. Yön: Engin Cezzar.(2 Şarkı 4 Müzik).”
- HARİTA (K.Kurdoğlu)1995 Kumpanya Tiyatrosu, Yön: Kerem Kurdoğlu.(2 Şarkı 14 Müzik).
- SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI (H.Taner)1998 İstanbul Devlet Tiyatrosu, Yön: Semih Sergen.(3 Şarkı 5 Müzik).
- CAHİDE (N.Araz)1997 Tiyatro İstanbul. Yön: Hakan Altın.(7 Şarkı).
- SAAT 9.05 (N.Araz)1998 Tiyatro İstanbul. Yön: Hakan Altın.(6 Müzik).
- KÜLHANBEYİ OPERASI (Ü.Ayvaz)2000 Bursa Devlet Tiyatrosu, Yön: Raik Alınışık. 2004 Antalya Devlet Tiyatrosu, Yön: Ayşenil Şamlıoğlu.(17 Şarkı).
- YAŞASIN GÖKKUŞAĞI (Ü.Ayvaz)2000 Bursa Devlet Tiyatrosu, Yön: Berrin Balkanlar.(6 Şarkı).
- CARMELA VE PAOLİNO (A.Savelli)2000-2001 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Bülent Arın.(5 Şarkı 2 Müzik).
- AYNARÖZ KADISI (M.Celal)2001-2002 İzmir Devlet Tiyatrosu,Yön:Haldun Marlalı..(4 Şarkı 4 Müzik).
- ÖYKÜLERİN AZİZLİĞİ (A.Nesin. T.Çelik).2001-2002 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Fikret Tartan.(9 Şarkı).
- BÖYLESİ BİR AŞK (F.Merter)2001 Bursa Devlet Tiyatrosu, Yön: Fikret Tartan.(6 Şarkı).
- DÖRT ALBAYIN AŞKI (P.Ustinov)İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Kartal Tibet.(14 Müzik).
- AK MASAL KARA MASAL (T.Özakman)İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Levent Ulukut.(7 Şarkı 3 Müzik).
- ATÇALI KEL MEMET (O.Asena)2001-2002 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Çetin Köroğlu.(10 Müzik).
- KUVAY-I MİLLİYE DESTANI (N.Hikmet)2002 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Metin Belgin.(4 Şarkı 11 Müzik).
- KÜÇÜK PRENS (S.Exupery)2003 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Zeki Yorulmaz.(1 Şarkı 4 Müzik).

- ALBAY KUŞ (H.Boitchev)2002 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Gürol Tonbul.(3 Şarkı 7 müzik).
- YILDIZ SORGULANMASI (Y.Karakoyunlu)2002 Bursa Devlet Tiyatrosu, Yön: Emin Gümüşkaya.(7 Müzik).
- FEHİM PAŞA KONAĞI (T.Özakman)2002-2003 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Özdemir Nutku.(5 Şarkı 3 Müzik).
- SİYAH ÇORAPLILAR (C.Irmak)2002-2003 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Ege Aydan.(4 Şarkı 3 Müzik).
- KEŞANLI ALİ DESTANI (H.Taner)2003 TMMOB Oyuncuları. Yön: Bülent Arın.(15 Şarkı).
- GÜLİSTANA YOLCULUK (H.Sayın).İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Cengiz Yılmaz.(9 Şarkı).
- GÜNEYLİ BAYAN (B.Erenus)2002-2003 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Serap Eyüboğlu.(7 müzik).
- YAZ MİSAFİRLERİ”(M.Gorki)2003-2004 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: B.Arın(3 Şarkı 4 Müzik).
- CESUR KADINLAR (R.Munro)2003-2004 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Alev Kerimoğlu.(2 Şarkı 4 Müzik).
- KALPAKLILAR (S.Kocagöz. T.Levent)2003-2004 İzmir Devlet Tiyatrosu Yön: Tamer Levent.(9 Şarkı 4 Müzik).
- HOŞGELDİN AMERİKA (H.Işık)İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Mehmet Ege.(14 Şarkı)
- İSTANBUL EFENDİSİ (M.Celal)2003-2004 Erzurum Devlet Tiyatrosu, Yön: Şuayip Ünsal.(10 Şarkı).
- GOL KRALI SAİT HOPSAİT (A.Nesin).2003-2004 Bursa Devlet Tiyatrosu, Yön: Ege Aydan.(16 Şarkı).
- SOKRATESİN SON GECEŚİ (S.Tsanev)2004 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: İskender Altın.(5 Müzik).
- HARİKALAR MUTFAĞI (H.Işık)2004 Antalya Devlet Tiyatrosu, Yön: Berrin Köksal. (8 şarkı).

- SİHİRLİ KAVAL (G.Badak)2004 İzmir Devlet Tiyatrosu, Yön: Yusuf Köksal.(6 Şarkı).
- YEŞİL GECE (T. Cücenoglu) 2005 Ankara DT, Yön: Murat Karasu. (6 müzik)
- KADINLAR – SAVAŞ – OYUN (T.Brasch) 2006, Adana DT, Yön: İskender Altın.(4 şarkı, 2 müzik)
- GOL KRALI SAİT HOPSAİT (A.Nesin) 2006, Bursa DT, Yön: Ege Aydan.
- AYYAR HAMZA (Ali Bey) 2006, Trabzon DT, Yön: Münir Canar.
- KRAL ÜBÜ (Alfred Jerry) 2007, TMMOB Oyuncuları.
- RESİMLİ OSMANLI TARİHİ (T.Özakman) 2007, Erzurum DT, Yön: Özdemir Nutku.
- TEYZESİ (Simon Williams) 2007, İzmir DT, Yön: Ali Hürol.
- DEFİNE ADASI (R.L.Stevenson) 2007, İzmir DT, Yön: Mete Şahinoğlu.
- BİR ŞEHNAZ OYUN (T.Özakman) 2008, İstanbul DT, Yön: Şakir Gürzümar, 12. Afife Tiyatro Ödülleri – Yılın En İyi Sahne Müziği Ödülü.
- CEZA KANUNU (Ahmet Nuri Sekizinci) 2008, Diyarbakır DT, Yön: Volkan Özgömeç.
- KOKONA YATİYOR (Ali Bey) 2008, Sivas DT, Abdullah Ceran.
- GEVEZE BERBER (Ali Bey) 2008, Sivas DT, Abdullah Ceran.
- KÜÇÜK KARABALIK (Samet Behrengi – Nilbanu Engindeniz) 2008, Pınar Çocuk Tiyatrosu, Yön: Nilbanu Engindeniz.
- YAĞMURLA GELEN (Meral Babacan) 2008, Yön: Fatih Kahraman.
- ŞARKI SÖÖLİCEM (SAHNEMİZDEN GEÇEN ŞARKILAR) 2008, Diyarbakır, Antep, Ankara DT, Yön: İskender Altın.
- TÖRE (DANS TİYATROSU) 2008, A.D.O.B, Birim Dans Tiyatrosu, Koregraf: İhsan Bengier.
- BARUT FIÇISI (Dejan Dukovski) 2009, İzmir DT, Yön: Gürol Tonbul.
- RAB ŞEYTANA DEDİ Kİ (Nihat Asyalı) 2009, Ankara DT, Yön: Bozkurt Kuruç.
- KUŞLAR MAHKEMESİ (Pembe Akgün Köse) 2009, İzmir DT, Yön: Mehmet Avdan.

- DÜŞMANLA SEVİŞENLER (Ender Çakmak) 2009, Adana DT, Yön: Abdullah Ceran.
- ANTİGONE (Sophokles) 2009, Tiyatro Kutu, Yön: Levent Öktem. (4 şarkı)
- ÇAKIRCALI EFE (DANS TİYATROSU) 2010, A.D.O.B, Birim Dans Tiyatrosu, Koregraf: İhsan Bengier.
- ÜÇ GARİP (MÜZİKLİ ŞİİR GÖSTERİSİ), Celil Yağız ile birlikte, 2010.
- İSTANBUL EFENDİSİ (M.Celal), Erzurum DT – Şuayip Ünsal, Eskişehir Şehir Tiyatroları – Ünsal Coşar, Konya DT – Tomris Çetinel.
- MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI ONBİR TABLO, (düzenleyen Nihat Asyalı), Ankara DT, Yön: Rüştü Asyalı, (5 şarkı, 17 müzik)
- ELMA HIRSIZLARI (BİR CEZA AVUKATININ ANILARI, Faruk Erem'den uyarlayan Memet Baydur), Ankara DT, Yön: Volkan Özgömeç, 2011. (9 şarkı, canlı orkestra)
- BATAKHANE GÜZELİ (Erman Canatan), Sivas DT, Yön: Abdullah Ceran, 2012. (11 şarkı, 2 müzik)
- KANLI NİGAR, (Doç.Dr. Özlem Belkıs), İzmir DOB, Yön: Haldun Özörten, 2014. (20 Şarkı, 4 dans müziği)
- İKİÇEŞMELİK, (BANA MASTİKA ÇALSANA- Nilbanu Engindeniz), Bursa DT, Yön: Murat Atak, 2015. (14 şarkı, 4 müzik)
- FAZİLET ECZANESİ (Haldun Taner), Eczacılar Odası Tiy. Top., Yön: Rüçhan Gürel, 2015. (6 şarkı 5 müzik)
- BAHAR NOKTASI (Can Yücel), Aliğa Bldy. Tyt., Yön: Rüçhan Gürel, 2016. (11 şarkı)
- OYUNLARLA YAŞAYANLAR (Oğuz Atay), İzmir DT, Yön: Murat Sarı, 2016. (5 müzik)
- SAHİBİNİN SESİ (Sevim Burak), İstanbul DT, Yön: İskender Altın, 2018. (7 şarkı, 1 müzik)
- KADINLARI ANLAMA KURSU (Nursel Çetin), Han Tiyatrosu, Yön: Rüçhan Gürel, 2020. (6 şarkı)

- BİR GARİP ORHAN VELİ (Murathan Mungan), Reha Özcan Kumpanyası, Yön: Murat Sarı, Ayşegül Hardern, 2020. (6 şarkı)
- HÜZZAM (Güner Sümer), ÖBBT, Yön: Yılmaz Tüzün, 2022. (3 müzik)
- BENİM NAÇİZ VÜCUDUM (Yücel Erten), İZBBŞT, Yön: Yücel Erten, 2023. (17 şarkı, 1 müzik)
- YOLCU (Nazım Hikmet), İZBBŞT, Yön: Orhan Alkaya, 2024. (3 müzik)

2.4.2 FİLM MÜZİKLERİ

- Faize Hücum; Yön: Zeki ÖKTEN, 1982.
“Sinema Yazarları Derneği En İyi Film Müziği Ödülü”
- Ve Recep ve Zehra ve Ayşe; Yön: Yusuf KURÇENLİ, 1983.
- Üşütük; Yön: Orhan Aksoy, 1984
- Ölmez Ağacı; Yön: Yusuf KURÇENLİ, 1985.
- Merdoğlu Ömer Bey; Yusuf KURÇENLİ, 1986
- Ateş Böceği; Yön: İsmail GÜNEŞ, 1987
- Karartma Geceleri; Yön: Yusuf KURÇENLİ, 1990
- Böcek; Yön: Ümit ELÇİ, 1994
- Mavi Gözlü Dev; Yön: Bilet İlhan, 2007.

2.4.3. TELEVİZYON MÜZİKLERİ

- Türk Mimarisi Belgeseli, (TRT) Yön: Ertuğrul KARSLIOĞLU
- Şüpheli Şemsettin (tv dizisi, TRT İstanbul).
- Tomurcuk, (Çocuk Programı, TRT).
- Sanayi-i Nefise’den Güzel Sanatlara, (Belgesel, TRT)
- Borsa, (Tv Dizisi, SHOW TV).
- Mercan Kolye, (Tv Filmi, STAR TV).

2.4.4. KLASİK MÜZİK ESERLERİ

BALE

- SİSİFOS EFSANESİ, 1986
- ATÇALI KEL MEHMET, 2001.

ORKESTRA

- 1 MAYIS 1977'YE AĞIT, 1977.
- YAYLI ÇALGILAR İÇİN PRELÜD ve FÜG, 1982.
- SENFONİ NO.1, 1985.
- BAMSİ BEYREK (BİR DEDE KORKUT MASALI İÇİN), 1989.
- BİR DEPREMİN ARDINDAN (YAYLI ÇALGILAR İÇİN), 2000.
- SENFONİ NO.2, 2024.

ŞAN ve PİYANO

- PİR SULTAN ŞARKILARI, 1981.
- ORHAN VELİ ŞARKILARI, 1989.
- NAZİM HİKMET ŞARKILARI, 2002.

ODA MÜZİĞİ

- YAYLI ÇALGILAR KUARTETİ, 1981.
- BEŞLİ (ÜFLEMELİ ÇALGILAR ve PİYANO), 1984.
- SEKİZLİ (ÜFLEMELİ ÇALGILAR, VURMALILAR ve PİYANO İÇİN) 1985.
- DAYALOG (İKİ KEMAN İÇİN), 1986.

SOLO ÇALGI

- TEMA ve 12 VARYASYON (PİYANO), 1983.
- MONOLOG (KEMAN), 1984.
- SONAT (PİYANO), 1987.
- PRELÜD VE FÜG (PİYANO), 2005.
- SAVAŞA AĞIT (PİYANO), 2006.



SONUÇ

Tiyatro, içinde metin, güzel ve etkili konuşma, dekor, kostüm, ışık, dans ve müzik kavramlarını barındıran bir gösteri sanatıdır. Aristoteles'in *Poetika*'da aktardığı üzere müzik de, teatral bütünün vazgeçilmez bir etmenidir. Av hikâyeleri canlandırmalarından başlayıp günümüze gelen süreçte tiyatroyu beslemiş ve gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Antik Yunan tragedya ve komedyalarında seyirci ile kurulan ilişkinin koronun söylediği şarkılar ve yaptığı danslar ile kurulmuş olması, bu etkileşimin boyutunu bizlere göstermektedir.

Müzik, insanın yaşamında vazgeçilmez bir olgu ve bireyin doğal çevresinde etkileştiği önemli bir boyuttur. Duygu ve düşünceyi, hayat gerçekliğinin de katkısıyla belli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirerek, biçimlendirilmiş seslerle işleyip, anlatan estetik bir bütündür. Herkesin anlayabileceği ve haz duyabileceği evrensel dildir. Bu sebeple müzik, zaman içinde ortaya çıkan sanat akımlarında yerini mutlaka korumuştur.

Müziğin bu iletişim gücünün farkında olan tiyatro sanatı, ilk çağlardan beri müzik ile ilişkisini korumuştur. Tiyatro ve Müzik, Antik Yunan'da, Roma Dönemi'nde, Orta Çağ ve Renaissance'da, Barok ve Romantik Dönemde, İzlenimcilik, Gerçekçilik ve Çağdaş sanat akımlarının her döneminde ve her toplumda gelişime ayak uydurmuş ve birlikteliklerini sürdürmüşlerdir. Tiyatro, müziği ayrılmaz bir ögesi olarak benimsemiş ve sindirmiştir. Müziğin önemini yadsımadan, onu reddetmeden içine katmış olduğunu neredeyse bütün oyunlarda müziğin var olmasından anlayabiliyoruz. Kendi içinde çok türlülüğü ve zengin çeşitliliği olan bir yapıya sahip olan müziğin her etkisi ve işlevinden faydalanmıştır tiyatro.

Bu birliktelikleri sırasında, tiyatro müziğin her unsurunu oyunun gerekliliklerine göre kullanmış ve iki sanat da birbirine destek olmuştur. Antik Yunan tiyatrosunun ve o dönemin lirik şiirinin gelişmesi, şenliklerin ve dansın önem kazanması, müzik biçimlerinin ve enstrümanların farklılaşmasına yol açmıştır. Orta Çağ'da kilise,

düşüncelerini yaymak için oyunlar hazırlamış, bu oyunların içinde ruhani yapısından faydalandığı müziği mutlaka kullanmıştır. Shakespeare, oyunlarında oyuncular kadar müzisyenlerin de yer almasını öngörürdü. O dönemde tiyatroya artan ilgi, müziğin ölçütlerinin artmasına ve neredeyse her tiyatronun küçük birer müzik topluluğu oluşturmasının yolunu açmıştır. Artık yavaş yavaş sadece fon müziği oluşturmaktan öte başka işlevlere de sahip olmaya başlamıştır müzik. Oyuna özgü olayları ve duyguları yansıtmaya görevini üstlenmiştir. Bazı büyük besteciler, yazılan oyunlara özgü beste yapmaya başlamış, bu yolda ilerlemişlerdir. Müzik, değişimi ve gelişimi sayesinde tiyatronun en vazgeçilmez ögesi konumuna gelmiştir.

20.yy'a kadar Aritotelesçi düşünce kapsamında etkisini sürdüren bir tiyatro anlayışı hâkim olmuştur. Bu anlayış, kurumsal bir bütün çerçevesinde tiyatroyu insan yaşamından haz alma, insanın sahnede izlediği kurguyu kendi yaşamı ile özdeşleştirip Katharsis yaşamasını sağlamayı amaçlamıştır. Bu sebeple de müziği, metni pekiştiren, anlamlandırıp doğrulayan, ruhsal durumları ileten bir yapıya hizmet eden etmen olarak kullanmıştır. Müziğin bireydeki ilkel dürtüleri ortaya çıkarma-ifade etme-boşaltma ve böylece bireyi onlardan arındırma işlevi, tiyatro sanatının Katharsis olgusunu destekleyen bir güçtür. Belli duyguları inceltme ve yüceltmeyi kolaylaştırır. Sahne müziği seyircinin bilişsel, duyuşsal, duygusal ve estetik yeteneklerini geliştirmesine katkıda bulunur; sahnelerin daha çabuk algılanmasına yardımcı olur. Müziğin devinimi ve iç dinamiği sayesinde sahnelerin ya da genel olarak oyunların durağanlığı engellenmiş olur. Ya da tam tersi etkiyle devingenliği durağanlaştırır.

Dünyadaki gelişmelerin değişimiyle, toplumların ekonomik, sosyal ve siyasi anlamda geçirdiği aşamalar, yaşanan savaşlar tiyatro sanatının da değişimine yol açmıştır.

20.yy'ın ilk yarısında geline nokta toplumun geçirdiği değişimlerden etkilenen Bertolt Brecht, epik tiyatronun oluşmasını sağlamıştır. Kendi çağına değin süregelen Aristotelesçi tiyatro anlayışına, karşı-Aristotelesçi düşünce ile kendi sistemi ile nokta koymuş, tiyatro sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Marx'ın felsefesi ile Piscator'un Politik Tiyatro düşüncesinden feyz alan Brecht, kendi tiyatro anlayışında alt

kesimden insanların haklarını savunmuş, acılarını dile getirmiş, onların sıkıntılarını yansıtmaya ve çözüm bulma noktasında eserler üretmiştir. Buradan hareketle de, sahnedeki dekor, ışık, kostüm ve müzik etmenlerini oyunda anlatacağı ideolojinin bir parçası olarak kullanmıştır. Bu etmenlerin nasıl olması gerektiğine dair kuramları da ortaya koymuştur. Katharsis kavramının karşısına Gestus kavramını getirmiş, etmenlerin çerçevelerini belirlemiştir. Müzik de bu yeni tanım ve anlayışın içinde yerini almıştır. Brecht'e göre Epik Müzik; metni yorumlayan, metni direkt olarak kabul eden ve karşı duran, olaya tavrı getiren, iletici bir müzik olmalıdır.

Epik tiyatrodaki müzik politik amaçlar için bir araç olarak görülür. Dramatik tiyatrodaki oyuna organik bir bağ ile bağlı, zaman zaman alakalı alakasız var olan müzik, epik tiyatrodaki varlığını bir oyuncu gibi ortaya koyar. Oyunlarında mutlaka canlı çalınan müzikler kullanmıştır. Bunun için de orkestrayı sahne dekoru içinde seyircinin kolay görebileceği bir noktaya yerleştirir mutlaka. Orkestranın görülebilmesi yabancılaştırma efekti sağlar ve bu sayede seyirci sahnede izlediğinin bir oyun olduğunun farkına varır. Bu anlamda Brecht'in tiyatro ve tiyatro müziği anlayışı, tiyatro tarihinde büyük bir devrim olmuştur.

Türk tiyatrosunda müzik geleneksel türlerden bugüne mutlak kullanımda olan bir öğedir. Köy seyirlikler, ortaoyunu, meddah, gölge tiyatrosu oyun dinamiği içinde müziğe büyük önem vermiştir. Gösterilerde kullanılan müzikler kalıplaşmış, olay, karakter ve tiplerin özelliklerini anlatan müzikler, makamlar her farklı yörede aynı şekilde icra edilmiştir. Bu türlerde müzik, oyuna eşlik etmek, seyirciyi oyuna hazırlamak, heyecanı desteklemek amacıyla sözlü ya da sözsüz, çoğunlukla dans eşliğinde kullanılmıştır.

Günümüz tiyatrosunda, dünya üzerindeki müziklerin her türü her toplumun kendi kültür gerekliliği çevresinde, sahnelenen oyunun içinde yerini alabilmektedir. Tiyatro müziği beste ve icrasında, insan sesinden elektronik müzik aletlerine kadar her enstrümanın çalınabilme serbestliği vardır. Bu renklilik tiyatro müziğinin çok geniş bir yelpazeye sahip olduğunu kanıtlar. Bu noktada müzik unsurunun değiştirilemez gücü

karşımıza çıkar. Bir oyun metni her dile çevrilebilir ama o oyun için yapılan özgün bestenin notaları başka bir dile çevrilemez, değiştirilemez. Değiştirildiği zaman, başka bir beste yapılmış olur. Sadece ritmi, tartımı değişik varyasyonlarda kullanılabilir ya da farklı enstrümanlardan faydalanılabilir. Aynı melodi çok yavaş çalındığında hüznü anlatabiliyorken, hızlı tempoda çalındığında neşeyi, mutluluğu tarif edebilir.

Müzik hem bir sanat, hem de bir bilimdir. Duygusal olarak algılanışının yanı sıra akıl ile de kavranabilir. Nietzsche'nin dediği gibi, müziği verdiği heyecanın temelinde, görüntü imgelemine ve duyguları harekete geçirici gücü vardır ve bu, müziğin insan üzerindeki büyüleme gücünün gerekli öğelerinden biridir. Müzik, tiyatro sanatı ile paralel olarak insanın kültürel yaşamında “geçmiş” ile “şimdi”, “şimdi” ile “gelecek” ve böylece de “geçmiş” ile “gelecek” arasında bağ kurar. Bunun doğal bir sonucu olarak da belli kültürel özelliklerin sürekliliğini sağlar. Müzik bir dildir. Farklı kültürlerden farklı insanların ve insan topluluklarının buluşabildiği, birleşebildiği, birlikteleşebildiği, az-çok anlaşabildiği yegâne dildir. Tiyatro, müziğin bu evrenselliğini olabildiğince kullanır. Türkiye’de izlediğimiz bir tiyatro oyununda işittiğimiz bir Napoliten şarkı, bizi İtalya’ya sürükleyebilir.

Tiyatro oyununa müzik yapan bir besteci, yukarıda sözünü ettiğimiz geniş yelpazenin olanaklarından faydalanmayı bilmelidir. Hangi enstrümanın nasıl bir etki yaratacağı, ne şekilde kullanılacağı, rejisörün yönlendirmeleri ile doğru olarak tespit edilmeli ve uygulanmalıdır.

Tiyatro müziği, günümüzde uygulamalarda, geçmişte ortaya konan kuramlar gibi katı kurallara sahip değildir. Daha esnek bir yapıda kullanılmaktadır. Klasikleşmiş oyunlar dışında aynı metin, farklı müzik formları içerebilir. Estetik ve mantık sınırlarının dışına çıkmadığı sürece dilediği türde eser üretebilmektedir besteci. Teknolojinin gelişimine ayak uydurmuş olarak, bilgisayar yardımıyla yüz kişilik bir orkestra çalışırmış etkisi yaratabilir sahnede. Ya da sadece tek piyano ile bütün müzikleri icra edebilir.

Sözü geçen noktaların ışığında yönetmenin, dramaturg, dekor ve kostüm tasarımcıları ile masa başı çalışmasına besteciyi de dâhil etmesi bir zorunluluktur. Hatta mümkünse besteci prova sürecinde katılım sağlamalı, bestelerini ona göre çalışmalıdır. Disiplinler arası alışveriş sadece yakın etkileşim ile olur. Prova sürecine katılmadan, iletişimde olmadan yapacağı besteler, oyuna hizmet etmeyebilir. Başka önlemler almaya yöneltebilir. Yaratım sürecinin sağlıklı geçmesi adına yönetmen – besteci işbirliği ve iletişimi zorunlu görülmektedir.

Değinmemiz gereken başka bir konu da, tiyatro müziğinin oyun esnasında nasıl icra edilmesi konusudur. Bazı yönetmenler canlı müziği tercih ederken, bazıları ses sisteminden çalınacak cansız müziğin yeterliğine inanır. Tiyatroda canlı müzik kullanımının cansız müzikten daha estetik bir haz taşıdığını düşünürsek, bu konu uzun tartışmalara yol açabilir. Oyunun reji yaklaşımı tabi ki bağlayıcı olabilir bu noktada. Gerçekçi üslup ile sahnelenen bir oyunda bir karakterin oyun içinde enstrüman çalması gerekiyorsa, o karakteri canlandıran oyuncu bahsi geçen enstrümanı çalabilme yetisine sahip olmalıdır. Oyun müziklerini canlı icra edecek orkestra üyelerinin de, tiyatro disiplinine uygun işinin ehli kişiler arasından seçilmesi ayrı bir zorunluluktur. Elbette bu durum günümüzde ekonomik koşullar ile direkt bağlantılı bir sorundur. Ödenekli tiyatrolar oyunun hizmetine her türlü olanağı sunup dilediği sayıda orkestra elemanı ve enstrüman alabilirken, amatör tiyatrolar eldeki imkanlar çerçevesinde yetinmek durumundadır.

Cem İdiz, bu bahsettiklerimizi hayata geçirebilmiş, tiyatro müziği konusunda oldukça önemli bir isimdir. Konservatuar yıllarında tiyatro bölümüyle etkileşimde olması, oradan arkadaşlar edinmesi, aile yaşantısındaki sosyo-ekonomik-kültürel birikim onun hem kişilik yapısını geliştirmiş hem de tiyatro müziğine yönelmesini sağlamıştır. Zaman içinde edindiği tecrübeler, seyahatler, çalıştığı farklı yönetmenler, oyuncular, tiyatrolar onun tiyatro müziği konusunda kendi sistemini oluşturmasını, doğru yaklaşımı yakalamasını sağlamıştır. 1978’te bestelediği ilk tiyatro müziğinden bu yana geçen 46 yılda, Türkiye’de tiyatro camiasında adından sıkça söz ettirmiş, çok sayıda ödüller kazanmış ve kendi sistemini oluşturmasından dolayı haklı olarak tiyatro ve sahne müziği konusunda söz sahibi kişilerin başında olmuştur.

Cem İdiz'in çalışma ve üretme sistemi, zaman içinde, bir tiyatro eserinin içinde yer alan müziğin mutlak estetik kaygıları ve doğruluğuna dair en uygun hale gelmiştir. Sanatın bütün dallarına olan ilgisi ve bilgi birikimi temelinde, yukarıda bahsi geçen geniş yelpazeyi, beste üretimine dayanak olarak kullanabilmektedir.

Müziğe ve tiyatroya yaklaşımını, mükemmeliyetçi titizliği doğrultusunda değerlendirmek gerekmektedir. Metni iyice okuyup, yönetmenin istekleri doğrultusunda üretmeye başlar. Her kelimeyi, her heceyi hatta hizmet ettiğine inandığı noktada harfleri bile besteleyebilir. Bestelerini yorumlayacak oyuncu ya da müzisyen ile mükemmeli yakalayana kadar sıkı bir çalışma içine girer.

Tiyatro müziği konusunda uzmanlaşmış bir kişi olan Cem İdiz, fazla esnek olmayan kurallar çerçevesinde çalışmayı tercih ediyor. Tiyatro disiplinin gerektirdiği şekilde bestelerine yön veriyor. Kurallarının başında, ekip çalışması geliyor. Her zaman yönetmen ve reji ekibi ile iyi ve kapsamlı bir paylaşımda bulunduktan sonra verimli sonuç alınabileceği hususunda tecrübe edindiği için bu yönde çalışmaya özen gösteriyor. İdiz bunu bir ön koşul olarak onunla çalışmak isteyenlere sunuyor. Bu sebeple İdiz'in Türk Tiyatrosunda besteci olarak tiyatroya etkisi önemlidir. Tiyatro dinamiğinin geleneksel değerlerine bağlı kalıp, çağı yakalama yolunda bu değerlerden ödün vermeden çalışmak gerekliliğini gençlere aktarmayı kendine hedef olarak belirlemiş.

Tiyatro müziği besteleyecek müzisyenin donanımının diğer bestecilerden daha farklı ve yoğun olması düşüncesi ile sanatın her alanında bilgi birikimine sahip olarak kendini yetiştirme yoluna girmiştir. Çünkü besteci istekleri karşılayabilecek konumda olmalı ve yönetmenin isteklerine karşılık verebilmelidir. Bestecinin müziğin bütün formları hakkında yeterli bilgi sahibi olması zorunluluğu, kendini tekrar etmekten uzaklaştırıp, zengin kullanım yelpazesi ışığında yeni üretilere yönelmesini sağlıyor.

Her oyunun mutlaka kendine ait bir müziği olması gerektiğini savunuyor Cem İdiz. Birlikte çalışacağı yönetmenlere ya da tiyatro müziği besteleyecek müzisyenlere, zorunda kalmadıkça hazır müzik kullanmamaları gerektiğini savunuyor. Bir tiyatro

oyununda canlı müzik kullanımının önemini vurguluyor ve koşullar el verdiğince bu sistemin kullanılmasını istiyor. Bu savunu da, tiyatro müziği adına üretimin çoğalması anlamına geliyor.

Çalışma ve üretme prensiplerinden ödün vermeyişi, tiyatroda ve tiyatro müziğinde kalitenin artmasına  n ayak oluyor. Bütün bunlara ek olarak iş disiplininin olumlu yönde olması sebebiyle günümüzde önemli yönetmenler tarafından tercih edilen bir besteci olması kaçınılmazdır.



KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Alpagut, Uğur (1998). *Kim Kapattı Şu Müziği?*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- And, Metin (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu – Köylü Ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, Metin (2012). *Ritüelden Drama- Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (1993). *Poetika*, çev.İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Brecht, Bertolt (1997). *Epik Tiyatro*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, Bertolt (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1994). *Oyun Sanatı ve Dekor*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brockett, Oscar Gross (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev. S.Sokullu, T.Sağlam, S.Çelenk, S.Dinçel, S.B.Öndül, B.Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi.
- Candan, Ayşin (1997). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çelebioğlu, Emel (2008). *Müzik Kuramı*, İstanbul: Bizim Kitaplar Yayınevi.
- Dilmen, Güngör (2007). *Keçi Türküsü (Tiyatroda Şiir)*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Esslin, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*, çev.Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fubini, Enrico (2006). *Müzikte Estetik*, çev. Fırat Genç, Ankara: Dost Kitabevi.
- İlyasoğlu, Evin (2007). *71 Türk Bestecisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, Evin (2009). *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kudret, Cevdet (1994). *Ortaoyunu Cilt 1-2*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kutluk, Fırat (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, İstanbul: Çivi Yazıları.

- Lassarre, Pierre (1997). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayınları.
- Mimaroğlu, İlhan (1997). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2009). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Say Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2007). *Bertolt Brech ve Epik Tiyatro*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1-2 Cilt*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Pamir, Leyla (2000). *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Sacks, Oliver (2014). *Müzikofili, Müzik ve Beyin Öyküleri*, çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şener, Sevda (1991). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Şener, Sevda (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Sözer, Vural (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tohumcu, Z.Gonca Girgin (2006). *Müziği Yazmak-Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu*, İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Tuncay, Murat (2014). *Şişman Kadın Ölmez, Opera Bitmez*, İstanbul: Opus Kitap
- Uçan, Ali (2005). *İnsan ve Müzik-İnsan ve Sanat Eğitimi*, Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Uçan, Ali (2005). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Yener, Faruk (1983). *Müzik*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.
- Yılmaz, Öztuna (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi (Cilt II)* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar:

Bakırezen, Derya. (2022). Tiyatroda Müzik Kullanımının Epik Tiyatro Örneğinde Bertolt Brecht Üzerinden İncelenmesi.(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karaca, Gül Sevgi. (2016). Sinema ve Tiyatroda Müzikal. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli:Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Oral, Mehmet Ulaş. (2011). Ön – Asya Topraklarında Dinler Tarihi Ve Müzik.(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sincer, Gökçe Hilal. (2009). Müzik Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Makaleler:

Akengin, Gültekin (2012). “Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil”, *Karadeniz Araştırmaları*, Sayı 33, ss.139-146.

Ece, Ahmet Serkan. (2006.) “1904 – 2004 Yılları Arasında Çağdaş Türk Bestecilerinin Biyografik Özellikleri Ve Eğitim Süreçleri”, *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Güzel Sanatlar Özel Sayısı*, ss17-22.

Erken, Çiğdem, (2018). “Epik Tiyatroda Müzik Kullanımının Bertolt Brecht’in Yöntemleri Üzerinden İncelenmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sayı. 71, ss. 171-178.

Turgay, N. Özgül, Katıkçı, Kadriye Bozkurt, (2018). “Epik Tiyatro’da Müzik”, *İdil Sanat Dergisi*, sayı 7, S.1601-1607.

Tüzün, Zeki, (Tarihsiz). “Müzikal Tiyatroya Giriş”, *Anadolu Üniversitesi, Sanat Tasarım Dergisi*, S.116-133.

Yıldız, Nedim, (Tarihsiz), “Çağdaş Türk Tiyatrosu Müziğinin Geleneksel Kaynakları”, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Seminer Notları*.

Röportajlar:**Röportajı Yapan:**

Türker ALPUĞAN

Röportaj Yapılan:

Ayşe Nil ŞAMLIOĞLU, Aralık 2009, İstanbul.
 Cem İDİZ, 2003-2010, İzmir – Ankara – İstanbul.
 Ege AYDAN, Aralık 2009, İstanbul.
 Elif İDİZ, Nisan, 2004, İstanbul.
 Gürol TONBUL, Mart 2010, İzmir.
 İhsan BENGİER, Şubat 2010, Ankara.
 Kemal GÜNÜÇ, Şubat 2010, Ankara.
 Mehmet EGE, Aralık 2009, İstanbul.
 Metin BELGİN, Aralık 2009, İstanbul.
 Nilbanu ENGİNDENİZ, Kasım 2009, Van (e-posta ile)
 Nurseli İDİZ, Nisan 2004, İstanbul.
 Prof. M. Bozkurt KURUÇ, Şubat 2010, Ankara.
 Rüştü ASYALI, Aralık 2009, Ankara.
 Semih İDİZ, Mart 2010, İstanbul.
 Süreyya KİLİMCİ İDİZ, Haziran 2004, İzmir.
 Tamer LEVENT, Aralık 2009, Ankara.
 Tuncer CÜCENOĞLU, Aralık 2009, İstanbul.
 Turgay ERDENER, Şubat 2010, Ankara.
 Yusuf KURÇENLİ, Aralık 2009, İstanbul.
 Yücel ERTEN, Şubat 2010, İstanbul.

İnternet Kaynakları:

ACİM, Yrd.Doç.Server (2005) “Bestecilik ve Eğitimi”

http://www.muzikdersi.com/md/index.php?option=com_content&view=article&id=223:bestecilik-ve-eitimi-&catid=63:muezik-ve-bilim&Itemid=181.

Antik Terimler Sözlüğü

<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm>

Ergur, Ali, (2019). “Tiyatroda Müzik”, *Sanattan Yansımalar*, Nisan 2019.
<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/tyatroda-muzik/1971/#sdfootnote3anc>

Elizabeth Dönemi Müzikleri

<http://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-music.htm>

Karagöz müziği

http://www.karagoz.net/karagoz_hacivat_musikisi.htm

Morgül, Yılmaz Can, (Şubat 2022), “İlk Çağlardan Rönesansa Kadar Müziğin Serüveni”

<https://arkeopolis.com/ilk-caglardan-ronesansa-kadar-muzigin-seruveni/>

Ortaçağ Müzik Aletleri

<http://www.medieval-life-and-times.info/medieval-music/percussion-instruments.htm>

Özkılıç, Rana, (2007) Antik Oyunlardan Ortaçağ'a Müzik Kullanımı ve Yüklendiği Anlamlar,

<http://ranaozkilic.blogspot.com/2007/07/yunan-roma-mzii.html>

Shakespeare Tiyatrosu için Müzik Örnekleri

http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.570708

TÜRKMEN, Serdar, (2008), *Antik Yunan'da Müzik*, Mavi Nota e-dergi, 2008, sayı 489.

<https://www.mavi-nota.com/yazi/ayrinti/1757>.



EK 1

CEM İDİZ'İN TİYATRO MÜZİKLERİNDEN ÖRNEK NOTALAR

**NOT: TELİF HAKKI KENDİSİNE AİT OLDUĞU İÇİN
PARTİSYONLARIN TAMAMINI İÇERMEMEKTEDİR.**

EK 1

CEM İDİZ'İN TİYATRO MÜZİKLERİNDEN ÖRNEK NOTALAR

ABDÜLCANBAZ)

Açılış

ORK. CEM İDİZ

4

7

ŞAN

İs tan bu şeh ri ye di te pe Dün ya nın or ta ye rin

10

de Sa bah la rı mahmur dur so kak lar Ak şam üs

13

tü kü rek ler şe ki lir Göz sü zü hür Gök su

16

da Göz sü zü hür Gök su da Ak şam la

19

rı Ga la ta Ka sım pa şa I şıl ı şıl Bey oğ

22

lu Ak şam la rı Ga la ta ka sım pa şa I

[Copyright]

1. Abdülcabaz - Açılış Şarkısı

Sheet music for the opening of the Fehim Paşa Konağı, featuring a Violoncello and Piano accompaniment. The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a red 'F' and a sharp sign.

System 1 (Left): The Violoncello part begins with a melodic line, while the Piano provides a harmonic accompaniment. The key signature changes from C major to F major.

System 2 (Middle): The Violoncello continues its melodic development, and the Piano accompaniment features a more active role with chords and arpeggios. The key signature changes from F major to C major.

System 3 (Right): The Violoncello part concludes with a final melodic phrase, and the Piano accompaniment provides a steady harmonic support. The key signature changes from C major to F major.

System 4 (Bottom): This system contains the title "FEHİM PAŞA KONAĞI GİRİŞ MÜZİĞİ" and a small logo. It also includes a key signature change from F major to C major.

2. Fehim Paşa Konağı – Açılış Müziği

Açılış Şarkısı



[Copyright]

[illegible]

4. Geveze Berber – Oyun Sonu

BASTIN SARKISI

2

BASTIN SARKISI

3

BASTIN SARKISI

5. Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım – Basın Şarkısı

The image displays a musical score for a final song, titled "6. Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım – Final Şarkısı". The score is written for a full orchestra and voice, with the title "FINAL" prominently displayed in green. The instruments and parts included are:

- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Features a melodic line with a red slur and a final note marked with a red "3".
- B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet): Features a melodic line with a red slur and a final note marked with a red "5".
- D. S.** (Drum Major): Features a melodic line with a red slur and a final note marked with a red "5".
- Pro.** (Piano): Features a complex accompaniment with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clef) and a piano part.
- Clarinete in B♭** (Clarinet in B-flat): Features a melodic line with a red slur and a final note marked with a red "3".
- Trumpet in B♭** (Trumpet in B-flat): Features a melodic line with a red slur and a final note marked with a red "5".
- Courte Militaire** (Military Court): Features a melodic line with a red slur and a final note marked with a red "5".
- Voice**: Features a melodic line with a red slur and a final note marked with a red "5".
- Piano**: Features a complex accompaniment with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clef) and a piano part.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked "mp" (moderato piano). The score is divided into two systems, with the first system ending with a double bar line and the second system beginning with a new line of music. The word "FINAL" is written in green above the first system. The word "CEMİDİZ" is written in green above the second system. The word "cemidiz" is written in green at the bottom right of the page.

6. Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım – Final Şarkısı

"YAHYALAR MÜTFAGI"

KEDİ FARE ŞARKISI

2

KEDİ FARE ŞARKISI

3

KEDİ FARE ŞARKISI

1. (18)

2. (19)

3. (20)

4. (21)

5. (22)

6. (23)

7. (24)

8. (25)

9. (26)

10. (27)

11. (28)

12. (29)

13. (30)

14. (31)

15. (32)

16. (33)

17. (34)

18. (35)

19. (36)

20. (37)

21. (38)

22. (39)

23. (40)

24. (41)

25. (42)

26. (43)

27. (44)

28. (45)

29. (46)

30. (47)

31. (48)

32. (49)

33. (50)

34. (51)

35. (52)

36. (53)

37. (54)

38. (55)

39. (56)

40. (57)

41. (58)

42. (59)

43. (60)

44. (61)

45. (62)

46. (63)

47. (64)

48. (65)

49. (66)

50. (67)

51. (68)

52. (69)

53. (70)

54. (71)

55. (72)

56. (73)

57. (74)

58. (75)

59. (76)

60. (77)

61. (78)

62. (79)

63. (80)

64. (81)

65. (82)

66. (83)

67. (84)

68. (85)

69. (86)

70. (87)

71. (88)

72. (89)

73. (90)

74. (91)

75. (92)

76. (93)

77. (94)

78. (95)

79. (96)

80. (97)

81. (98)

82. (99)

83. (100)

84. (101)

85. (102)

86. (103)

87. (104)

88. (105)

89. (106)

90. (107)

91. (108)

92. (109)

93. (110)

94. (111)

95. (112)

96. (113)

97. (114)

98. (115)

99. (116)

100. (117)

101. (118)

102. (119)

103. (120)

104. (121)

105. (122)

106. (123)

107. (124)

108. (125)

109. (126)

110. (127)

111. (128)

112. (129)

113. (130)

114. (131)

115. (132)

116. (133)

117. (134)

118. (135)

119. (136)

120. (137)

121. (138)

122. (139)

123. (140)

124. (141)

125. (142)

126. (143)

127. (144)

128. (145)

129. (146)

130. (147)

131. (148)

132. (149)

133. (150)

134. (151)

135. (152)

136. (153)

137. (154)

138. (155)

139. (156)

140. (157)

141. (158)

142. (159)

143. (160)

144. (161)

145. (162)

146. (163)

147. (164)

148. (165)

149. (166)

150. (167)

151. (168)

152. (169)

153. (170)

154. (171)

155. (172)

156. (173)

157. (174)

158. (175)

159. (176)

160. (177)

161. (178)

162. (179)

163. (180)

164. (181)

165. (182)

166. (183)

167. (184)

168. (185)

169. (186)

170. (187)

171. (188)

172. (189)

173. (190)

174. (191)

175. (192)

176. (193)

177. (194)

178. (195)

179. (196)

180. (197)

181. (198)

182. (199)

183. (200)

184. (201)

185. (202)

186. (203)

187. (204)

188. (205)

189. (206)

190. (207)

191. (208)

192. (209)

193. (210)

194. (211)

195. (212)

196. (213)

197. (214)

198. (215)

199. (216)

200. (217)

201. (218)

202. (219)

203. (220)

204. (221

7. Harikalar Mutfağı – Kedi Fare Şarkısı

"HARİKALAR MUTFAĞI"

BİZ AŞÇIBAŞILAR

Cemî İdiz

J. 110

Clarinet in B $\flat$

Trombone

Voice

Piano

Biz aş çî ba şî lar

har sa bah u ya nam ca doy san di ye in san lar

ho şa mız maz fak la ra

cemî

Biz aş çî ba şî lar

ho şa mız maz fak la ra

ho şa h şa h şa la cak çok çok şa h şa la cak

ho şa mız maz fak la ra

ho şa h şa h şa la cak çok çok şa h şa la cak

ho şa mız maz fak la ra

ho şa h şa h şa la cak çok çok şa h şa la cak

"HOŞ GELDİN AMERİKA"

SESSİZ FİLM

Cem İltiz

Piano

27

20

22

28

26

cemal

9. Hoş geldin Amerika – Sessiz Film Müziği

SESSİZ FİLM

3

28

32

36

40

44

SESSİZ FİLM

4

48

52

56

60

64

68

72

76

80

84

88

92

96

100

104

108

112

116

120

124

128

132

136

140

144

148

152

156

160

164

168

172

176

180

184

188

192

196

200

204

208

212

216

220

224

228

232

236

240

244

248

252

256

260

264

268

272

276

280

284

288

292

296

300

304

308

312

316

320

324

328

332

336

340

344

348

352

356

360

364

368

372

376

380

384

388

392

396

400

404

408

412

416

420

424

428

432

436

440

444

448

452

456

460

464

468

472

476

480

484

488

492

496

500

504

508

512

516

520

524

528

532

536

540

544

548

552

556

560

564

568

572

576

580

584

588

592

596

600

604

608

612

616

620

624

628

632

636

640

644

648

652

656

660

664

668

672

676

680

684

688

692

696

700

704

708

712

716

720

724

728

732

736

740

744

748

752

756

760

764

768

772

776

780

784

788

792

796

800

804

808

812

816

820

824

828

832

836

840

844

848

852

856

860

864

868

872

876

880

884

888

892

896

900

904

908

912

916

920

924

928

932

936

940

944

948

952

956

960

964

968

972

976

980

984

988

992

996

1000

"HOŞ GELDİN AMERİKA"

AYDEDE (ÇOCUĞUN ŞARKISI)

söz: HALUK İŞİK
müzik: CEM İDİZ

2. 19

19

Piano

25

25

Piano

31

31

Piano

canlıdır

AYDEDE (ÇOCUĞUN ŞARKISI)

25

25

Piano

31

31

Piano

canlıdır

11. Hoş geldin Amerika – Aydede (Çocuğun Şarkısı)

"İSTANBUL EFENDİSİ"

"EMRET BANA ÖLEYİM" (Dilaver)

CEMİDİZ 



cemidiz

11. İstanbul Efendisi – Dilaverin Şarkısı

[illegible]

12. İstanbul Efendisi – Final Şarkısı

"KADINLAR SAVAŞ OYUN"
(AÇILIŞ)

SAVAŞA AĞIT
(FÜG)

♩ = 95

Piano

CEMİDİZ

2^a

3^a

4^a

5^a

6^a

7^a

8^a

9^a

10^a

11^a

12^a

13^a

14^a

15^a

16^a

17^a

18^a

19^a

20^a

21^a

22^a

23^a

24^a

25^a

26^a

27^a

28^a

29^a

30^a

31^a

32^a

33^a

34^a

35^a

36^a

37^a

38^a

39^a

40^a

41^a

42^a

43^a

44^a

45^a

46^a

47^a

48^a

49^a

50^a

51^a

52^a

53^a

54^a

55^a

56^a

57^a

58^a

59^a

60^a

61^a

62^a

63^a

64^a

65^a

66^a

67^a

68^a

69^a

70^a

71^a

72^a

73^a

74^a

75^a

76^a

77^a

78^a

79^a

80^a

81^a

82^a

83^a

84^a

85^a

86^a

87^a

88^a

89^a

90^a

91^a

92^a

93^a

94^a

95^a

96^a

97^a

98^a

99^a

100^a

101^a

102^a

103^a

104^a

105^a

106^a

107^a

108^a

109^a

110^a

111^a

112^a

113^a

114^a

115^a

116^a

117^a

118^a

119^a

120^a

121^a

122^a

123^a

124^a

125^a

126^a

127^a

128^a

129^a

130^a

131^a

132^a

133^a

134^a

135^a

136^a

137^a

138^a

139^a

140^a

141^a

142^a

143^a

144^a

145^a

146^a

147^a

148^a

149^a

150^a

151^a

152^a

153^a

154^a

155^a

156^a

157^a

158^a

159^a

160^a

161^a

162^a

163^a

164^a

165^a

166^a

167^a

168^a

169^a

170^a

171^a

172^a

173^a

174^a

175^a

176^a

177^a

178^a

179^a

180^a

181^a

182^a

183^a

184^a

185^a

186^a

187^a

188^a

189^a

190^a

191^a

192^a

193^a

194^a

195^a

196^a

197^a

198^a

199^a

200^a

201^a

202^a

203^a

204^a

205^a

206^a

207^a

208^a

209^a

210^a

211^a

212^a

213^a

214^a

215^a

216^a

217^a

218^a

219^a

220^a

221^a

222^a

223^a

224^a

225^a

226^a

227^a

228^a

229^a

230^a

231^a

232^a

233^a

234^a

235^a

236^a

237^a

238^a

239^a

240^a

241^a

242^a

243^a

244^a

245^a

246^a

247^a

248^a

249^a

250^a

251^a

252^a

253^a

254^a

255^a

256^a

257^a

258^a

259^a

260^a

261^a

262^a

263^a

264^a

265^a

266^a

267^a

268^a

269^a

270^a

271^a

272^a

273^a

274^a

275^a

276^a

277^a

278^a

279^a

280^a

281^a

282^a

283^a

284^a

285^a

286^a

287^a

288^a

289^a

290^a

291^a

292^a

293^a

294^a

295^a

296^a

297^a

298^a

299^a

300^a

301^a

302^a

303^a

304^a

305^a

306^a

307^a

308^a

309^a

310^a

311^a

312^a

313^a

314^a

315^a

316^a

317^a

318^a

319^a

320^a

321^a

322^a

323^a

324^a

325^a

326^a

327^a

328^a

329^a

330^a

331^a

332^a

333^a

334^a

335^a

336^a

337^a

338^a

339^a

340^a

341^a

342^a

343^a

344^a

345^a

346^a

347^a

348^a

349^a

350^a

351^a

352^a

353^a

354^a

355^a

356^a

357^a

358^a

359^a

360^a

361^a

362^a

363^a

364^a

365^a

366^a

367^a

368^a

369^a

370^a

371^a

372^a

373^a

374^a

375^a

376^a

377^a

378^a

379^a

380^a

381^a

382^a

383^a

384^a

385^a

386^a

387^a

388^a

389^a

390^a

391^a

392^a

393^a

394^a

395^a

396^a

397^a

398^a

399^a

400^a

401^a

402^a

403^a

404^a

405^a

406^a

407^a

408^a

409^a

410^a

411^a

412^a

413^a

414^a

415^a

416^a

417^a

418^a

419^a

420^a

421^a

422^a

423^a

424^a

425^a

426^a

427^a

428^a

429^a

430^a

431^a

432^a

433^a

434^a

435^a

436^a

437^a

438^a

439^a

440^a

441^a

442^a

443^a

444^a

445^a

446^a

447^a

448^a

449^a

450^a

451^a

452^a

453^a

454^a

455^a

456^a

457^a

458^a

459^a

460^a

461^a

462^a

463^a

464^a

465^a

466^a

467^a

468^a

469^a

470^a

471^a

472^a

473^a

474^a

475^a

476^a

477^a

478^a

479^a

480^a

481^a

482^a

483^a

484^a

485^a

486^a

487^a

488^a

489^a

490^a

491^a

492^a

493^a

494^a

495^a

496^a

497^a

498^a

499^a

500^a

501^a

502^a

503^a

504^a

505^a

506^a

507^a

508^a

509^a

510^a

511^a

512^a

513^a

514^a

515^a

516^a

517^a

518^a

519^a

520^a

521^a

522^a

523^a

524^a

525^a

526^a

527^a

528^a

529^a

530^a

531^a

532^a

533^a

534^a

535^a

536^a

537^a

538^a

539^a

540^a

541^a

542^a

543^a

544^a

545^a

546^a

547^a

548^a

549^a

550^a

551^a

552^a

553^a

554^a

555^a

556^a

557^a

558^a

559^a

560^a

561^a

562^a

563^a

564^a

565^a

566^a

567^a

568^a

569^a

570^a

571^a

572^a

573^a

574^a

575^a

576^a

577^a

578^a

579^a

580^a

581^a

582^a

583^a

584^a

585^a

586^a

587^a

588^a

589^a

590^a

591^a

592^a

593^a

594^a

595^a

596^a

597^a

598^a

599^a

600^a

601^a

602^a

603^a

604^a

605^a

606^a

607^a

608^a

609^a

610^a

611^a

612^a

613^a

614^a

615^a

616^a

617^a

618^a

619^a

620^a

621^a

622^a

623^a

624^a

625^a

626^a

627^a

628^a

629^a

630^a

631^a

632^a

633^a

634^a

635^a

636^a

637^a

638^a

639^a

640^a

641^a

642^a

643^a

644^a

645^a

646^a

647^a

648^a

649^a

650^a

651^a

652^a

653^a

654^a

655^a

656^a

657^a

658^a

659^a

660^a

661^a

662^a

663^a

664^a

665^a

666^a

667^a

668^a

669^a

670^a

671^a

672^a

673^a

674^a

675^a

676^a

677^a

678^a

679^a

680^a

681^a

682^a

683^a

684^a

685^a

686^a

687^a

688^a

689^a

690^a

691^a

692^a

693^a

694^a

695^a

696^a

697^a

698^a

699^a

700^a

701^a

702^a

703^a

704^a

705^a

706^a

707^a

708^a

709^a

710^a

711^a

712^a

713^a

714^a

715^a

716^a

717^a

718^a

719^a

720^a

721^a

722^a

723^a

724^a

725^a

726^a

727^a

728^a

729^a

730^a

731^a

732^a

733^a

734^a

735^a

736^a

737^a

738^a

739^a

740^a

741^a

742^a

743^a

744^a

745^a

746^a

747^a

748^a

749^a

750^a

751^a

752^a

753^a

754^a

755^a

756^a

757^a

758^a

759^a

760^a

761^a

762^a

763^a

764^a

765^a

766^a

767^a

768^a

769^a

770^a

771^a

772^a

773^a

774^a

775^a

776^a

777^a

778^a

779^a

780^a

781^a

782^a

783^a

784^a

785^a

786^a

787^a

788^a

789^a

790^a

791^a

792^a

793^a

794^a

795^a

796^a

797^a

798^a

799^a

800^a

801^a

802^a

803^a

804^a

805^a

806^a

807^a

808^a

809^a

810^a

811^a

812^a

813^a

814^a

815^a

816^a

817^a

818^a

819^a

820^a

821^a

822^a

823^a

824^a

825^a

826^a

827^a

828^a

829^a

830^a

831^a

832^a

833^a

834^a

835^a

836^a

837^a

838^a

839^a

840^a

841^a

842^a

843^a

844^a

845^a

846^a

847^a

848^a

849^a

850^a

851^a

852^a

853^a

854^a

855^a

856^a

857^a

858^a

859^a

860^a

861^a

862^a

863^a

864^a

865^a

866^a

867^a

868^a

869^a

870^a

871^a

872^a

873^a

874^a

875^a

876^a

877^a

878^a

879^a

880^a

881^a

882^a

883^a

8

"TAMİLA" (A. V. ÇOĞUR)

PANDAROS'UN ŞARKISI

Cm B/c

Yılın bu ayı senin için
Bu ayın senin için
Bu ayın senin için

"PANDAROS'UN ŞARKISI"

PANDAROS'UN ŞARKISI

Cm B/c

Yılın bu ayı senin için
Bu ayın senin için
Bu ayın senin için

14. Kadınlar Savaş Oyun – Pandoros’un Şarkısı

42. GEÇMİŞTE YOLCULUK

43. GEÇMİŞTE YOLCULUK

The musical score is presented in two systems, 42 and 43. Each system contains five staves: B♭ Cl., Tbn., Vc., Pno., and a vocal line (Voz.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written for a chamber ensemble and a vocal soloist. The vocal line is written in a stylized, handwritten-like notation. The instrumental parts are written in a more formal, printed notation. The piano part features complex rhythmic patterns and triplets. The vocal line is written in a stylized, handwritten-like notation. The score is divided into two systems, 42 and 43. System 42 shows the beginning of the piece with a vocal line and instrumental accompaniment. System 43 shows the continuation of the piece, with the vocal line and instrumental accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns and triplets. The vocal line is written in a stylized, handwritten-like notation.

15. Kalpaklılar – Geçmişe Yolculuk

The image displays a musical score for the piece "Yaş Mustafa Kemal Paşa". The score is organized into three systems, numbered 6, 7, and 8. Each system contains five staves, labeled from top to bottom as B C1, Tm, Vc, Vn, and Ba. The notation is written in black ink on a light-colored background. The staves are connected by a horizontal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p* for piano). The title "YAŞ MUSTAFA KEMAL PAŞA" is printed above each system. The system numbers 6, 7, and 8 are located at the beginning of each system.

16. Kalpaklılar – Yaş Mustafa Kemal Paşa

The image displays a musical score for a piece titled "Yusuf'un Şarkısı" (Yusuf's Song) by Kalpaklılar. The score is organized into three systems, each labeled "YUSUF'UN ŞARKISI" and numbered 2, 3, and 4. Each system consists of five staves, labeled B C1, T1a, T1b, T2, and B2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes highlighted in red. The score is written on a yellowed, aged paper background.

17. Kalpaklılar – Yusuf'un Şarkısı

"KOKONA YATIYOR"

Oyun Sonu Perde Arası

CHORUS

2

Oyun Sonu Perde Arası

3

Oyun Sonu Perde Arası

18. Kokona Yatıyor – Perde Finali

© COPYRIGHT 1974 BY
BODOLAMA REIS

1

CHORUS

1. 2. 3.

4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833.

19. Külhanbeyi Operası – Bodoslama Reis Şarkısı

2

ACTUS-FINAL

B Cl

B Tr

Tbn

Bar

Vln

Pno

3

ACTUS-FINAL

B Cl

B Tr

Tbn

Bar

Vln

Pno

20. Kanlı Nigâr – Açılış ve Final Şarkısı

Cihon Yandi Kamah Nigar

2

Cihon Yandi Kamah Nigar

3

Cihon Yandi Kamah Nigar

21. Kanlı Nigâr – Cihan Yandı Nigâr

BİR ŞEHNAZ OYUN

Piyano "Oh Be!"

Söz: Turgut Özakman
Müzik: Cem İdiz

©cemidiz

The musical score is presented in three systems, each with five staves labeled B C1, Daa, Va, Wa, and Pa. The lyrics are in Turkish and correspond to the measures of the music.

System 1 (Measures 8-10):

- Measure 8:** B C1, Daa, Va, Wa, Pa. Lyrics: Bu şarap bu şarap, bu şarap bu şarap.
- Measure 9:** B C1, Daa, Va, Wa, Pa. Lyrics: Bu şarap bu şarap, bu şarap bu şarap.
- Measure 10:** B C1, Daa, Va, Wa, Pa. Lyrics: Bu şarap bu şarap, bu şarap bu şarap.

System 2 (Measure 9):

- Measure 9:** B C1, Daa, Va, Wa, Pa. Lyrics: Bu şarap bu şarap, bu şarap bu şarap.

System 3 (Measure 10):

- Measure 10:** B C1, Daa, Va, Wa, Pa. Lyrics: Bu şarap bu şarap, bu şarap bu şarap.



EK 2

CEM İDİZ FOTOĞRAFLARI

EK 2. CEM İDİZ FOTOĞRAFLARI



1. Ankara Devlet Tiyatrosu Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı 1979



2. Prof. Erçivan Saydam İle



3.Neco - Cem İdiz - O. Abadan, Aykut Alpat, Güneş Apaydın



4. Bir Şehnaz Oyun Provası



5. Baba Emin İdiz, Babaanne Nimet İdiz, Cem İdiz



6. İzmir Devlet Tiyatrosu'nda Kuvayı Milliye



7. Türker Alpuğan, Cem İdiz, Haziran 2024, İzmir.



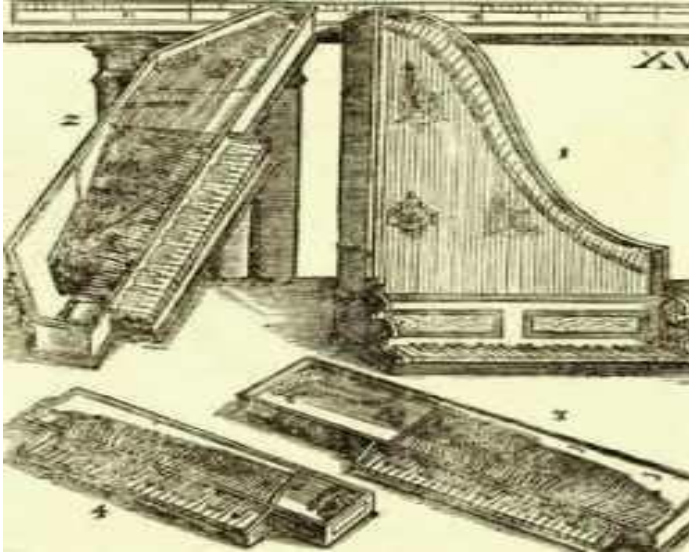
EK 3

1.BÖLÜMDE ADI GEÇEN ÇALGILARDAN ÖRNEKLER

EK 3. 1.BÖLÜMDE ADI GEÇEN ÇALGILARDAN ÖRNEKLER



1. CHITTARONEL



2.CLAVICHORD



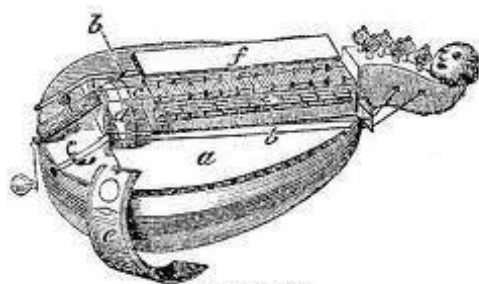
3.DULCIMER 1



4.DULCIMER 2



5.FIDDLE



HURDYGURDY.
 a. Sounding-board. b, b. Four bass strings. c. Two strings which are vibrated by wooden wheel d.
 e. Wheel cover taken off. f. Lid of box containing hammers, &c.

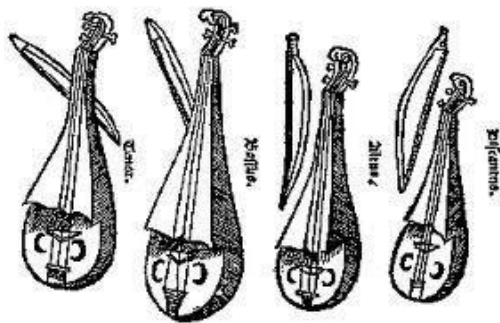
6.HURDY-GURDY 1



7.HURDY-GURDY 2



8.LUTE



8.REBEC



9.VIOL



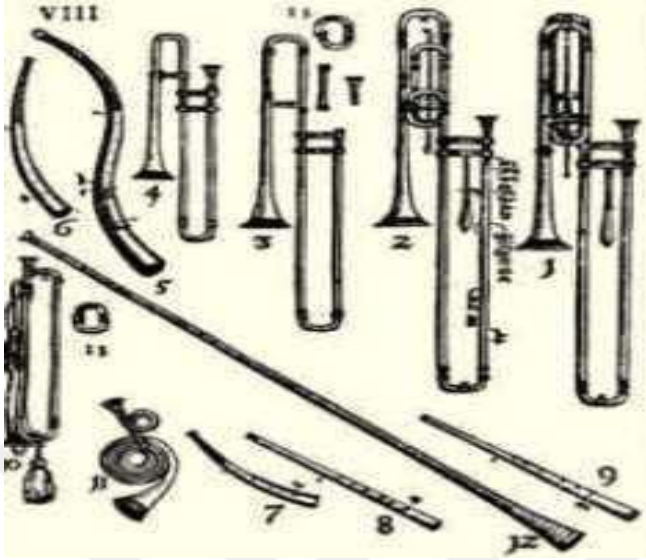
10.PSALTERY



11.MANDORIN



12. TELLİ ÇALGILAR GENEL



13. ÜFLEMELİ ÇALGILAR GENEL



14. ORKESTRANIN TEMEL ÇALGILARI



15. JAPON ÇALGILARI



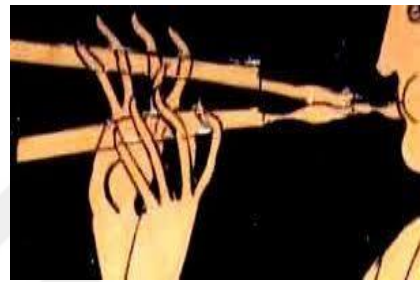
16. SİTAR



17. AULOS



18. SYRINX



19. DIAULOS



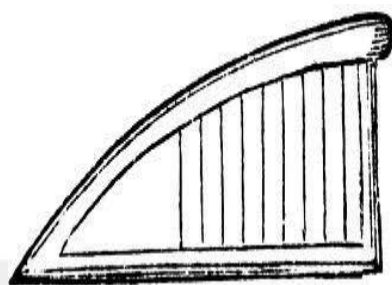
20. SALPHINX



21. LİR



22. BARBITOS



23. TRIGONON



24. KITHARA



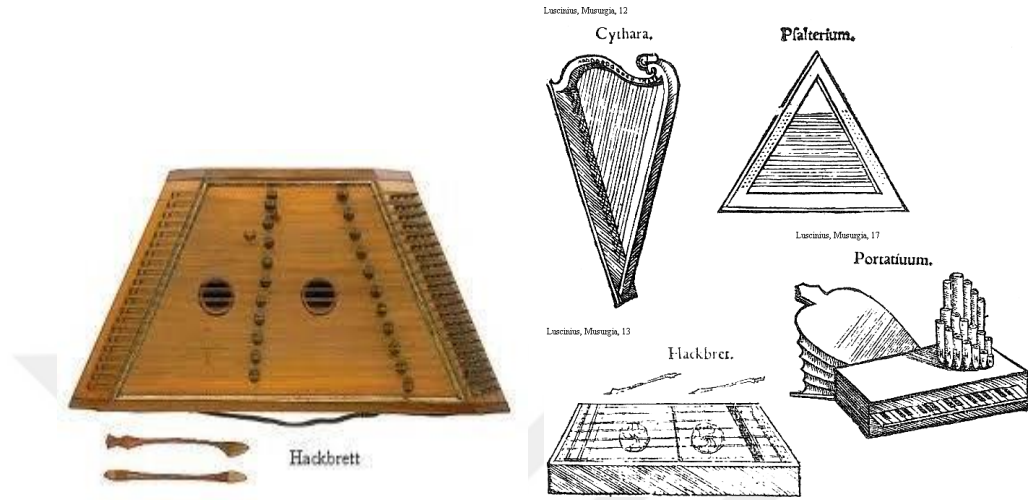
25. PHORMINX



26. SPINETTA



27. VIRGINAL



28.HACKBRETT

29.PORTATIUM, PFALTERIUM



30.TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI



EK 4

RÖPORTAJ SORULARI VE ÖRNEK RÖPORTAJLAR

EK 4. RÖPORTAJ SORULARI VE ÖRNEK RÖPORTAJLAR

“Tiyatro Müziği ve Uygulamalarıyla Cem İdiz” başlıklı Yüksek Lisans Tezi için Cem İDİZ ile profesyonel platformlarda çalışan sanat insanları için yönlendirici sorular:

- Cem İdiz ile hangi oyunlarda birlikte çalıştınız? (yer – zaman – çalışılan tiyatro)
- Bir oyun yöneteceğiniz zaman, Cem İdiz ile çalışmanızı belirleyen unsurlar nelerdir?
- Cem İdiz ile çalışmanın kolaylıkları ve zorlukları üzerine bilgilendirme yapar mısınız? Hem iş disiplini olarak hem de özelinde (çok elzem değildir) olumlu olumsuz yönlerini eleştirmenizi isterim. Tez çalışması tamamen nesnel bir bilgilendirme üzerine kurulmaktadır.
- Masa başı çalışmasında zihninizde yarattığınız reji üzerinden; onun desteğini alarak mı yoksa müziğinin etkisiyle onun yönlendirmelerine yaklaşp daha etkili yöntemleri bulma yoluna gitmeyi tercih edersiniz?
- İdiz, oyun müziklerini besteledikten önce çalışacağı oyuncularla sıkıntı yaşamamak için onlarla tanışmanın, onların tekniklerini öğrenmenin doğruyu yakalamada önemli bir etken olduğunu söylüyor. Zira oyuncu İdiz’in bestesini tam olarak söyleyemeyecekse, İdiz bestede değişiklik yapmak zorunda kalabiliyor. Bu da oyunun bütünselliği içinde tek şarkının bile karakterinin değişmesine yol açıp gidişatı saptırabiliyor. Bu da hem yönetmene hem besteciye kısıtlama getirebiliyor. Bu konu üzerine aldığınız tedbirlerden, izlediğiniz yöntemlerden bahseder misiniz?
- Tiyatro Müziği hakkındaki genel görüşlerinizin yanı sıra, Türk Tiyatrosu’ndaki müziğin konumu hakkında da düşüncelerinizi, çalıştığınız diğer bestecileri de değerlendirerek öğrenmek isterim.

Vakit ayırdığınız ve ilgilendiğiniz için şimdiden çok teşekkür ederim. Bilgilerinizi bekliyorum. Saygılarımla.

Türker ALPUĞAN

CEM İDİZ İLE RÖPORTAJ YÖNLENDİRİCİ SORULAR

- Cem İdiz kimdir? Doğumundan bugüne kadar hayat hikâyeniz nedir?
- Müziğe başlamanızı belirleyen faktörler nelerdir?
- Tiyatro müziği bestelemeye başlamanızı belirleyen faktörler nelerdir? Sonuçta geçmişte ilk Tiyatro Müziği çalışmanızın ardından ilgilenmeyi bırakıp, sadece müzik alanında hayatınızı sürdürebilirdiniz. Devam etmenizi sağlayan ve bugün Cem İDİZ olmanızı sağlayan etmenler nelerdir?
- Sanat dışında ilgi alanlarınız, gelişim adına beslenme ve ilham kaynaklarınız var mı?
- Tiyatro Müziği'ni nasıl tanımlayabilirsiniz?
- Kavramı tanımlayıcı tek ve doğru bir Tiyatro Müziği açılımı var mıdır?
- Bir oyunun müziklerini bestelerken ya da yorumlarken çalışma ve üretme sisteminiz nasıldır?
- Oyuna, ekibe ve rejiye yaklaşımınız sisteminizle örtüşmediği zaman aldığınız önlemler var mı?
- Dünyada ve Türkiye'de tiyatro, müzik ve tiyatro müziği başlıklarını sizin gözünüzden ele almak istersek Cem İdiz bize neler söyler?

“Tiyatro Müziği ve Uygulamalarıyla Cem İdiz” başlıklı Yüksek Lisans Tezi için

Yönlendirici sorular:

- Cem İdiz ile hangi oyunlarda birlikte çalıştınız? (yer – zaman – çalışılan tiyatro)
1/C Cem İdil’le Haluk Işık’ın “Hoş Geldin Amerika” adlı oyunun da birlikte çalıştık. İzmir Devlet Tiyatrosunda. 2003-2004 Sezonunda.

- Bir oyun yöneteceğiniz zaman, Cem İdiz ile çalışmanızı belirleyen unsurlar nelerdir?

2/C Cem İdiz eğitmenlik dışında müzikle ilgili uğraşının büyük bölümünde Tiyatro Müzikleri ve müzikaller besteleyen bir sanatçıdır. Bu uğraşını da çok uzun yıllardır sürdürür. Benim izleyebildiğim kadarı ile yaptığı tiyatro müzikleri ve müzikal besteleri ile başarıya ulaşmıştır. Tabi ki onun bu geçmişi, onu tercih etmemede etkin olmuştur. Ama asıl tercih nedenim, sayın İdiz’in, sahneye koyacağım “Hoş Geldin Amerika” adlı oyunun söylemine ve benim bu oyun için düşündüğüm yorum ve kurduğum konsepte en uygun müziği yapacağına inancımdı. Oyunun söylemini en iyi tarifleyen de, final şarkısının sözleridir: “Hoş Geldin Denen Yerden-Hiç Gitmez, Hiç Gitmez Amerika” Bu söyleyişe katılmayan, ya da karşısında olan bir müzikçi bana göre bu ve oyunun diğer söylemlerini içeren şarkılarını besteleyemezdi. Ayrıca oyunda tüm oyuna eşlik eden, zaman zaman sözsüz olarak oyun repliklerinin arasına giren, bu replikleri müzik cümleleri ile noktalayıp, anlamlarını kuvvetlendirip, anlaşılmasına yardımcı olarak beni yorumuma katkı yapması gereken, canlı icra edilen, seyirci üzerinde spontene çalınıyor duygusunu yaratacak, devamlılığı olan bir müzik akışı gerekiyordu. Bunu da aynı zamanda bir müzikal bestecisi olan Cem İdiz’den daha iyi yapacak bir besteci tanımıyorum.

- Cem İdiz ile çalışmanın kolaylıkları ve zorlukları üzerine bilgilendirme yapar mısınız? Hem iş disiplini olarak hem de özelinde (çok elzem değildir) olumlu olumsuz yönlerini eleştirmenizi isterim. Tez çalışması tamamen nesnel bir bilgilendirme üzerine kurulmaktadır.

3/C Şimdi bu sorunuzu okuyunca, yukarıda verdiğim yanıtın size ne kadar nesnel geleceği konusunda tereddütte düştüm. Sanırım nesnellik konusundaki en iyi yanıt Cem İdiz'in adı geçen oyun için yaptığı müzikleri bulup dinlemek. Kayıtlarının kendisinde olduğunu sanıyorum. Cem'le yaptığım çalışmada iş disiplini adına hiçbir sorunum olmadı. Besteleri bizi sıkışıklığa sokmayacak bir zaman dilimi için hazır hale getirmesi, özellikle de yaptığı besteleri söyleyecek ve de çalacak olanlara kendisinin çalıştırması tabi ki oyun adına çok önemli kazanımlardı.

- Masa başı çalışmasında zihninizde yarattığınız reji üzerinden; onun desteğini alarak mı yoksa müziğin etkisiyle onun yönlendirmelerine yaklaşp daha etkili yöntemleri bulma yoluna gitmeyi tercih edersiniz?

4/C Bence bestecinin desteğini almak ya da yönlendirmelerinden yararlanmak arasında çok fark yok. **Tiyatro müziği** yapımında müzikçi ile yönetmenin; **müzikal müziği** yapımında müzikçi ile yazarın karşılıklı bir etkileşim için olmaları hem doğal hem de gereklidir. Tiyatro müziği için yönetmen, tıpkı dekoratör ve kostüm kreatörü ile olduğu gibi bir ortak çalışmayı yapmalıdır. Sonuçta ortaya çıkacak oyun yönetmenin koordinasyonunda bu üçlünün katkıları, yönlendirmeleri ve etkilemeleri ile şekillenecektir.

İdiz, oyun müziklerini besteleden önce çalışacağı oyuncularla sıkıntı yaşamamak için onlarla tanışmanın, onların tekniklerini öğrenmenin doğruyu yakalamada önemli bir etken olduğunu söylüyor. Zira oyuncu İdiz'in bestesini tam olarak söyleyemeyecekse, İdiz bestede değişiklik yapmak zorunda kalabiliyor. Bu da oyunun bütünselliği içinde tek şarkının bile karakterinin değişmesine yol açıp gidişatı saptırabiliyor. Bu da hem yönetmene hem besteciye kısıtlama getirebiliyor. Bu konu üzerine aldığınız tedbirlerden, izlediğiniz yöntemlerden bahseder misiniz?

5/C Elbetteki besteci şarkılarını söyleyecek tiyatro sanatçıları tanımalı, onların şarkı söyleme tekniği açısından yeteneklerini, ses kapasite ve renklerini bilmeli. Hatta daha ileri giderek söyleyeceğim, distribüsyonu kesinleştirmeden önce, yönetmenle ortak çalışma yapabilmeli. Benim Cem İdiz'le yaptığım çalışmada bu

sorunuz açısından avantajım, Cem'in İzmir de yaşıyor olması, İzmir Devlet Tiyatrosunu ve sanatçılarını tanıyor olmasıydı. Ayrıca distribüsyon kesinleşmeden kendisi ile görüşme şansım da oldu. Elbette ki yaptığı bestelerde daha baştan itibaren, onları söyleyecek sanatçıların özelliklerini biliyor olmanın verilerini en olumlu biçimde kullandı. Sorunuzun ikinci kısmına gelince: Şarkıyı söyleyecek sanatçının verileri ile yapılan beste arasında bir çatışma yaşamadık. Ama Hafize'nin Şarkısı bazı kulaklara oyunun şarkılarının genel teknik yapısından farklı geldi. Çok da haksız sayılmazlardı. Ama gerek ben gerekse Cem İdiz bunu bile bile yapmıştık. Çünkü o şarkıyı söyleyecek sanatçı, oyunun başında Özlemin Şarkısını söyleyecek 11 yaşındaki çocuk sanatçıdan, ve diğer şarkıları söyleyen sanatçılardan şarkı söylem kapasitesi açısından çok daha ilerdeydi. Elbette ki onun şarkısı diğer şarkılar arasında farklı bir yere oturacaktı. Benzeri bir durum Lord Hayri'nin söylediği şarkı içinde geçerliydi. Kendisi de oyun müzikleri yapmış, şarkı söyleme tekniği gelişkin bir sanatçıydı. Onu da söylediği şarkıda besteci bu özelliklerini öne çıkartmakta haklıydı. Bu örneklerle demek istediğim, oyunun temel yorumu ile çatışmadığı sürece şarkıları söyleyen sanatçıların özel yeteneklerinden hem besteci hem de yönetmen olarak elbette yararlanılır. Ama bunlar sonradan değil, önceden düşünülüp uygulanmalıdır.

- Tiyatro Müziği hakkındaki genel görüşlerinizin yanı sıra, Türk Tiyatrosu'ndaki müziğin konumu hakkında da düşüncelerinizi, çalıştığınız diğer bestecileri de değerlendirerek öğrenmek isterim.

6/C Bu sorunuza kesin yanıt verecek kadar kendimi yetkin bulmuyorum. Yaşamımda ilk izlediğim yerli şarkılı oyun Keşanlı Ali Destanı'dır. Engin Cezzar ve Gülriz Sururi'in ilk oynayışlarından söz ediyorum. 1960 lı yıllardan. Müziğin bir oyuna neler kattığının, onu alıp nerelere taşıdığının canlı örneğidir benim için. Aslın da Türk Tiyatrosu başlangıçtan itibaren özellikle müzikaller aracılığı ile sahnede müziğe çokça yer verdi. (Rey kardeşler gibi) Bir süre de önceden yapılmış besteleri oyunlara uygulama yöntemini kullanıldı. Şimdilerde tekrar müziğin tiyatrodaki önemli katkısını izler olduk. Bu gelişmede, tiyatro için müzik yapan bestecilerin bu işi bir yan uğraş olarak değil, besteciliklerinin önemli bir parçası olarak görmeleri

ve tiyatro ile baştan bu yana organik bir bağ içinde olmalarının büyük payı var. Tiyatro müziği bir oyunda hiçbir zaman ana unsur değildir. Ama anlatıma, yoruma ve seyredilir kılmaya hizmet ettiği oranda çok önemli bir unsurdur. Yalnız bir atasözümüzün dediği gibi: “dam üstünde saksağan....” olmadığı sürece.

Vakit ayırdığınız ve ilgilendiğiniz için şimdiden çok teşekkür ederim. Bilgilerinizi bekliyorum. Saygılarımla.

Mehmet Ege, Aralık 2009, İstanbul.



“Tiyatro Müziği ve Uygulamalarıyla Cem İdiz” başlıklı Yüksek Lisans Tezi için

Yönlendirici sorular:

- Cem İdiz ile hangi oyunlarda birlikte çalıştınız? (yer – zaman – çalışılan tiyatro)
- *2002 yılında İzmir Devlet Tiyatrosu’nda, Nâzım Hikmet’in “Kurtuluş Savaşı Destanı” oyununda onurlu ve düzeyli bir sanatsal birliktelik yaşadık Cem İdiz’le... Sezon boyunca her oyunda piyanoyu kendi çalarak, müziğinin tınısını seyirciyle paylaştı. Benim için bu yaklaşımı çok değerlidir.*
- Bir oyun yöneteceğiniz zaman, Cem İdiz ile çalışmanızı belirleyen unsurlar nelerdir?
- *Cem İdiz tiyatroyu yaşayan bir bestecidir. Oyunun müzikle bütünleneceğine karar alırsam Cem’le çalışırım. “Kurtuluş Savaşı Destanı” böyle bir çalışmadır. Elbette, Nâzım’ın dizelerini bestelemek onu çok heyecanlandırdı ve yıllardır biriktirdiklerini notalara döktü. Piyano dışında çalgı kullanmadı. Salt sazla çalınan Nâzım bestelerine isyan ediyor, şairin sesinin senfonik olduğunu savunuyordu. Bu konuda da aynı düşüncede idik. “Bir Aletle Bir İnsanın Hikayesi” bölümüne yaptığı Nihavent ne kadar naif ise; “Vatan Haini” şiirinin dizelerini de gücüne güç katan bir armoniyle bestelemiştir. Yine “Hasret” şiiri müzikalitesinin doruklarıdır. Bağırmadan, duygudan marşa dönüşen notalar... 2007 yılında “Mavi Gözlü Dev” filminin müziklerini de aynı duyarlılıkla yazmış, çaldırmış ve söyletmiştir.*
- Cem İdiz ile çalışmanın kolaylıkları ve zorlukları üzerine bilgilendirme yapar mısınız? Hem iş disiplini olarak hem de özelinde (çok elzem değildir) olumlu olumsuz yönlerini eleştirmenizi isterim. Tez çalışması tamamen nesnel bir bilgilendirme üzerine kurulmaktadır.
- *Cem İdiz’le çalışmak hem çok kolay, hem de çok zordur. Onun dilini, müziğe yaklaşımını, mükemmelliyetçiliğini, titizliğini iyi bilmek gerekir. Diyalog doğru kurulduysa onunla çalışmak çok keyiflidir. Başkalarını sabırla dinleyip, kendi*

kendisiyle kavga eder. Sabaha kadar beste yapıp, provayı izledikten sonra yazdıklarını çöpe attığına çok tanık oldum.

- Masa başı çalışmasında zihninizde yarattığınız reji üzerinden; onun desteğini alarak mı yoksa müziğin etkisiyle onun yönlendirmelerine yaklaşp daha etkili yöntemleri bulma yoluna gitmeyi tercih edersiniz?
- *İnandığım bir besteciyle çalışıyorsam elbette desteğini alırım. “920’nin 16 Mart’ı” bölümünde yaptığı beste hepimizin gözlerini doldurdu. Oyun arasını başka bölümde verecektim, değiştirdim ve müziğin dizelerle bütünlenen etkisinin altını çizdim. Onun müziği sayesinde bölüm dramatik bir Koro’ya dönüştü.*
- İdiz, oyun müziklerini besteledikten önce çalışacağı oyuncularla sıkıntı yaşamamak için onlarla tanışmanın, onların tekniklerini öğrenmenin doğruyu yakalamada önemli bir etken olduğunu söylüyor. Zira oyuncu İdiz’in bestesini tam olarak söyleyemeyecekse, İdiz bestede değişiklik yapmak zorunda kalabiliyor. Bu da oyunun bütünselliği içinde tek şarkının bile karakterinin değişmesine yol açıp gidişatı saptırabiliyor. Bu da hem yönetmene hem besteciye kısıtlama getirebiliyor. Bu konu üzerine aldığınız tedbirlerden, izlediğiniz yöntemlerden bahseder misiniz?
- *Önlem almak olanı fazla değiştirmiyor. Maalesef şarkı söylemeyi bilen çok az oyuncu var. O yüzden müzikal yapmak çok zor bu ülkede... Bu durum yönetmene getirdiği kısıtlamalardan çok besteciye zorlamakta, bestesini değiştirmesine neden olabilmektedir. Ancak Cem İdiz bu konuda çok deneyimlidir. (Neredeyse ülkedeki tüm oyuncuların kulaklarını bilir.) Oyuncuların şarkı söyleme sorunlarını bildiği için de onlarla uzun çalışmalar yaparak, en iyisini söyletmek için sabırlı çabalar harcar.*
- Tiyatro Müziği hakkındaki genel görüşlerinizin yanı sıra, Türk Tiyatrosu’ndaki müziğin konumu hakkında da düşüncelerinizi, çalıştığınız diğer bestecileri de değerlendirerek öğrenmek isterim.
- *Tiyatro Müziği’nin önemi müzikallerde en etkin noktadadır. Türkiye’de müzikal dendiğinde parmakla sayılacak kadar azını anımsarız. Anımsananlar da daha çok müzikalite yönünden değil, popülerlik yönünden ağır basanlardır. Bu tür yapımları ödenekli tiyatrolar yapması gerekirken, altyapı yetersizlikleri*

nedeniyle beklenen düzeye ulaşamamaktadır. Elbette oyuna müzik yapmak da önemlidir. Tema ile uyumlu olmalıdır. Bazen bestelenmiş müzikler de kullanılabilir. Ben oyunun yapısına göre seçim yaparım. “Sokrates’in Son Gecesi” oyununda Antik çalgılarla yapılan “SYNAULIA” albümünü kullandım. Cem İdiz’den başka Nurettin Özşuça ve Timur Selçuk’la da çalışmalar yaptım.

Metin Belgin, Aralık 2009, İstanbul.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Türker ALPUĞAN

Öğrenim Durumu:

LİSANS: T.C. DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SAHNE SANATLARI – OYUNCULUK ANASANAT DALI.

YÜKSEK LİSANS: T.C. DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SAHNE SANATLARI.

Bildiği Diller: İngilizce (iyi)

İş Deneyimleri:

Yürürken, Elma Ağacı, Sokak Tiyatrosu, Adalet, Son Umut Tükenmeden, Sabun Kokulu Pencereler, Maraba Televole, Ben Mustafa Kemal, El Timsah Gölge Oyunu, Karagöz'ün Askerliği, Barış Oyuncuları, Karagöz Öğrenci – Karagöz Çevreci, Ormanın Mutluluğu, Pırlatan Bal, Mavi Yeşille Buluşunca, Dostluk Değirmeni, Sihirli Keman, Bin Yıl Önce Bin Yıl Sonra Nasreddin Hoca, Kırmızı Başlıklı Tehlike, Bremen Mızıkacıları, Dün Okuldan Çıkınca Bişi Oldu, Eşek Kulaklı Midas, Cumhuriyet Çocuk Oyunu, Sevdalı Bulut, Şirinler, Deniz Kızı, Gölge Oyunu, Evcilik Oyunu, Othello, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Milyonerler Şehri Napoli, Darispan' ın Çilesi, Çorak Toprak, Bela, Don't Drink the Water, Asiye Nasıl Kurtulur, Damdaki Kemancı, Aynaroz Kadısı, Midas' In Kulakları, Kamyon, Ezop, Sakın Karıma Söylemeyin, Ah Baba Vah Baba, Siyah Çoraplılar, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Şahları da Vurular, Şahı Gitti Vahı Kaldı, Papaz Kaçtı, Rus Komedişi, Resimli Osmanlı Tarihi, Matruşka, Başarımı Karılarıma Borçluyum, Fehim Paşa Konağı, Tarzan, Merkez Karakolu'nda Bir Akşam, Ortaoyunu, Ada, Ters Evlenme, Ramazan Nostaljisi, Aşk-ı Şahane, Satıcının Ölümü, Budala, Bağdat Hatun, Çanakkale, Arap Abdo, Karakutu, Kılıbık, Tombul Prenses ve Üç Sıska Adam, Güzel ve Çirkin, Bizim Afacanlar, Savaşın Sesi, Oğul, Düdüklüde Kıymalı Bamya, Hastalık Hastası, Shakespeare'in Geceleri ve Gündüzleri, Bremen Mızıkacılarının Hikâyesi, Moira'nın Gece Döngüsü, Hacı Bektaş, Neyzen, Martı. Rembetiko.

OYUN MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI

Ormanın Mutluluğu (Özgün Müzik), 1995, Elma Ağacı (piyano), 1995, Pırlatan Bal (gitar), 1996,
Define Adası, Bursa Devlet Tiyatrosu, Yön: Ahmet Somers, (Özgün Müzik), 1996, Mavi Yeşille Buluşunca, (Özgün Müzik / Düzenleme), 1997, Dostluk Değirmeni, (Özgün Müzik / Düzenleme), 1998, Bin Yıl Önce Bin Yıl Sonra Nasreddin Hoca, (Özgün Müzik / Düzenleme), 1999, Kırmızı Başlıklı Tehlike, (Özgün Müzik / Düzenleme), 2000, Maraba Televole, (Özgün Müzik / Düzenleme), 2000.
Bremen Mızıkacıları, (Özgün Müzik / Düzenleme), 2001, Dün Okuldan Çıkınca Bişi Oldu, (Özgün Müzik / Düzenleme), 2001, Çocuklarda Umut Var, G.S.O. Çocuk Kursiyerleri, Yön: Murat Karamanoğlu, (Düzenleme), 2001, Midas'ın Kulakları, (Özgün Müzik / Düzenleme), 2001, Kuzguncuklu Fazilet, İnciraltı Öğrenci Yurdu Drama Topluluğu, Yön: Ayşe Oran, (Özgün Müzik / Düzenleme), 2001, Eşek Kulaklı Midas, G.S.O. Çocuk Oyunu, (Özgün Müzik) 2001-2002, Azizname, G.S.O., (Özgün Müzik) 2002, 2006, 2007, 2010, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Yön: Murat Karamanoğlu, (Özgün Müzik) 2003, Pırlatan Bal, Yön: T.Alpuğan, (Özgün Müzik), Şahı Gitti Vahı Kaldı, Yön: M.Karamanoğlu, (Özgün Müzik), 2004, Kadınlık Bizde Kalsın, Yön: T.Alpuğan, (Özgün Müzik/ Uyarlama), Pinokyo, G.S.O. Kukla Oyunu, 2004, Hansel ve Gratel, İzmir Sanat Çocuk Tiyatrosu, Yön: Hakan Eren, 2004, Magnesia'dan Manisa'ya Lirik Tarih, MBŞT, Müzik Tasarımı (2009). Shakespeare'in Geceleri ve Gündüzleri, Yön. Damla Alpuğan, 2020 (Müzik Tasarımı – Özgün Beste), Moira'nın Gece Döngüsü, Yön. Musa Arslanali, 2019, (Özgün Beste).

KISA FİLM

Ademin Kaburga Kemiği, Yön: Gürcan Keltek, 1995, Kovboy ve Melekler, Yön: Gürcan Keltek, 1994 Üç Silahşörler, Yön: Meltem Özbilgin, 2005, Düzensiz, Yön: İhsan Çakır, 2010, Bumerang, Yön: Müge Kıraner, 2010, Nekrofaj, Yön: Aşan ANDİÇ, 2010.

SİNEMA FİLMİ – UZUN METRAJ

En Mutlu Olduğum Yer, Yön: Kaan ERTURAN, 2009, Adalet Evi, Yön: Aşan ANDİÇ, 2012.

DİĞER

- TRT' de Dublaj Sanatçılığı (1996 – 2018)
- İzmir Devlet Tiyatrosu (1996 - ...)
- Cumhuriyet' in 75. yılı kapsamında, 26.10.1998- 29.10.1998 tarihleri arasında İzmir- Manisa- Balıkesir- Kütahya- Ankara- İzmir güzergâhını izleyen Cumhuriyet Sanat Treni organizasyonu ve sahne amirliği, Ağustos- Ekim 1998.
- 1999 – 2007 yılları arasında Güzel Sanatlar Oyuncuları Akademik Tiyatro Topluluğu' nda; Kurucu Tiyatro Müdürü, Oyuncu, Müzisyen, Kurs Öğretmeni.

- 2007 – 2009 yılları arası Manisa Belediyesi Şehir Tiyatrosu Kurucu Sanatçısı – Eğitmeni.
- 2009 Manşet Oyuncuları Kurucu Sanatçısı – Eğitmeni.
- Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Oyunculuk Bölümü Öğretim Görevlisi, 2010.
- Han Tiyatrosu Oyuncusu, Müdürü, Eğitmen.
- Devlet Tiyatroları Sanatçısı 2019-...

ÖDÜLLER

- Direklerarası Seyirci Ödülleri, En İyi Erkek Oyuncu.
- Direklerarası Seyirci Ödülleri, En İyi Işık Tasarımı.
- Lions Tiyatro Ödülleri, En İyi Erkek Oyuncu.
- Bartın Kültür Sanat Derneği, Emek Ödülü, Sanatta 25.yıl.
- Özdemir Nutku Tiyatro Ödülleri, Yılın Yardımcı Erkek Oyuncusu.