

KÜLTÜREL VE MÜZİKSEL ÇEŞİTLİLİĞİN TÜRKİYE’DE MÜZİK EĞİTİMİ İÇİNDEKİ YERİ

Yrd. Doç. Dr. Bahar GÜDEK, Ondokuz Mayıs Üniversitesi

1. Giriş

Müziği “toplumsal olarak anlam verilen ses kalıpları” açısından değerlendiren Merriam, “Müzik, kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesneler bütünüdür” şeklinde tanımlar (Erol, 2009) . Buna göre müzik kavram, davranış ve sound (tını) dur. Başka bir deyişle, inceleme nesnesi, müziksel kavram, müziksel kavramlaştırma ve müziksel sound/tını ilişkisiyle var olmaktadır. Bu bütünsel ilişki doğrultusunda müzik, dünyadaki var oluş tarzımızdan beslenir; yani kültürümüzden, algılamalarımızdan, duyarlıklarımızdan ve bedenimizden doğar.

Nasıl tarihin hiçbir döneminde müziksiz bir insan topluluğunun yaşamadığını biliyorsak, bu farklı kültürlerle ait müziklerin üst yapılarında tını düzenlemeleri düzeyinde olmasa bile derin katmanlarında - müziğin alt yapısında - evrensel pek çok benzerliklerin, hatta ortaklıkların var olduğunu da kabul etmek zorundayız. Bu evrensel ortaklıklar insanın biyolojik, sosyolojik ve düşünsel-duyuşsal yapı alanlarında, birbiri içinde erimiş olarak ortaya çıkmaktadır. Bu evrensel ortaklıklar nedeniyle müzik kültürleri arasında insanlık tarihinin bütün dönemlerinde bölgeler arası hatta çoğu kez küresel boyutta müziksel bir alış veriş yaşandı- yaşanıyor ve yaşanacaktır da... Eski uygarlıklarda bile bu alış-veriş doğu-batı yönünde çalgıların bölgeler arası dolaşımıyla sınırlı kalmadı. Ezgi modelleri, ritim kalıpları, çalma ve söyleme biçimleri müziğin ahlaksal-felsefi işlev çerçeveleri de kültürler arası yolculuklara çıktılar. Bu alış veriş, müzik kültürlerini etkilemekte gecikmedi. Yerleşik kültürler yeni etkilerle zenginleşti, değişti, gelişti, yepyeni sentezler oluşturdu. Bugün geriye baktığımızda:

- Endülüste Arap-İspanyol müzik etkileşimi,
- Trabodur sanatındaki Ön Asya etkileri,
- Müzik yazısı ve nota basımı ile yerel müziklerin tüm Avrupa’ya yayılışı
- Avrupa’daki alla Turca modası,
- Afro Amerikan caz müziğinin ve Latin Amerika dans müziklerinin kıtalar arası yayılışı ve daha nice müziksel etkileşim hep bu bağlamda yorumlanabilir (Okyay, 2006).

Bilindiği gibi her insan topluluğunun bir müziği vardır. Bu yönüyle müzik evrenseldir ancak sahip olduğu anlam bakımından bu söylenemez. Müzik evrensel bir olgu olmasına rağmen, anlamını ait olduğu kültürden alır ve farklı kültürler, müziği değişik şekillerde yorumlarlar. Kültür, insanların tüm yaşamları boyunca öğrendikleri ve bir kuşaktan diğerine aktardıklarının tamamı olarak tanımlanır. Müzik ve ona bağlı tüm eylem ve inançlar kültürün bir parçası olduğundan, müzik kültürü terimiyle de bir insan grubunun müzikle olan tüm ilişkileri kast edilmektedir.

Hepimiz bir ses dünyasına doğarız ve hangi sesin müzik olduğunu, hangisinin olmadığını başkalarından öğreniriz. Kuşkusuz kendi adımıza bizler de buna karar verebiliriz. Ancak burada can alıcı nokta odur ki, müziğin ne olduğuna, insanlar karar vermektedir.

Müzik kültürleri özellikle de günümüzde, durağan olmaktan ziyade devingen durumdadırlar; iç ve dış baskıların etkisiyle de sürekli olarak değişmektedirler. Bir müzik kültürünün yalıtılmış, durağan, dış dünyadan etkilenmemiş ve geçirimsiz bir şey olduğunu düşünmek hatalı bir yaklaşım olacaktır. Müzik kültürleri “konglomera” sı (farklı müzik kültürlerinden oluşan birleşme) dünyanın her yerinde bulunmaktadır. Bu anlamda, geleneksel müzik tarzlarının izole şekilde kalmaları gerçekten zordur. Ancak, elektronik öncesi müzik kültürlerinin hiç değişmemiş olduğu da ileri sürülemez. Diğer bir deyişle, kültürel temas, müziksel değişim ve karşılıklı değişim, elektronik medyayla başlamamıştır. Örneğin, Amerikalı Yerlilerin Hristiyan hymnleri, Avrupalıların Amerika’ya ilk gelişleriyle başlamış olan misyonerlik çalışmalarının bir ürünüdür. Medya, değişimi kısmen artırmış ve kentli, sanayileşmiş müzik kültürlerinin tercihleri yönünde etkilenmiştir (Slobin & Titon, 2007).

Müzik akışkandır, kültürün devingen unsurudur ve hayvanların en değişebilir olan insanlığın ifade ve duyguyla ilgili arzularına uygun olarak değişir. Kültürün ifadesinde her alanda olduğu gibi müzik de dünya gezegeninde insanın yaşama uyarlanışıdır. Her müzik kültürü, belirli koşullar altında belirli uyarlanmalardır. Müziğe ilişkin düşünceler, sosyal organizasyon, repertuarlar ve müziğin maddi kültürü, bir müzik kültüründen diğerine çeşitlenir. Ancak bir müzik kültürünün diğerinden daha iyi olduğunun söylenmesi manasız olacaktır. Neden? Çünkü bu tür değerlendirme, tek başına bir müzik kültürünün tespitlerine dayanır. Başka bir müzik kültürünü “ilkel” olarak adlandırma, birinin kendi standartlarını onları tanımayan bir gruba zorla kabul ettirmesi demektir. Böylesi bir etnosantrizmin dünya müziği araştırmalarında yeri yoktur (Slobin& Titon, 2007).

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan “kültür yayılması kuramı”, evrim kuramı ve etkisi altına aldığı Gestalt psikolojisinin birlikte algılanmasının sonucudur. Böylece müzik çalgıları, diziler, çok sesli formlar gibi belirli kültür öğelerinin bir merkezden halkalar şeklinde gittikçe genişleyerek dünyaya yayıldığı görüşü ağırlık kazanmıştır (Schneider, 1969). Kültürün yayılma kuramı, kültürel gelişimin gerçek ortamını kişi/çevre bazında ele almayarak, Avrupa merkezli bir açılım, yayılma gösterir. Yani Kültür için ölçüt Avrupa sanat müziğidir (Simon,1978).

Batı sanat düşüncesinden beslenen kaynakların çoğu müziği bir ses sanatı olarak görür; ezgi, ritim ve armoni vb. unsurlarla ilişkili düşünür. Batılı anlamda bir sanat düşüncesinin egemen olmadığı sosyo-kültürel yapılarda, müziksel kavramlar ve bunlara bağlı tanımlar Batılı perspektiften çok farklıdır. Kültürel farklılığın, yeryüzünde müzik olarak soyutlanan şeyin tüm karakteristik özelliklerini kapsayacak, ilgili tüm değişkenleri bir araya getirecek genel bir tanımını yapmayı zorlaştırdığı açıktır. Bu güçlüğü giderme yolunda “kültürel göreliliğin” altını çizerek, Batılı olmayan dünyanın müzik kültürü üzerine yaptığı çalışmalarda öne çıkan antropolojik ve etnomüzikolojik disiplinler, müziğin kültürden kültüre değişen değer bileşenleri üzerinde odaklanmaktadır.

Bu anlayışın son yıllarda müzik eğitimine yansımaları, çok-kültürlülük, kültürler-arasılık, kültürel ve müziksel çeşitlilik, çift-müziklilik, yerel bilgi ve deneyimler gibi kavramlar çerçevesinde, çok yönlülüğü esas alan yeni eğitim programları geliştirme ve yerleşik eğitim anlayışını dönüştürme şeklinde olmuştur (Johnson, 2004; Belz, 2006).

Bu çalışmada, çağdaş dünyanın müzik eğitimi kavramına yönelik çok-kültürlü, çok-yönlü yaklaşımları ortaya konulacak ve bu yaklaşımların Türkiye’deki çağdaş müzik eğitimi içindeki yeri değerlendirilecektir.

1.1. Kültürlerarası (Çokkültürlü) Pedagoji

Küreselleşme ile birlikte sıklıkla dile getirilen insan hak ve özgürlükleri, etnik kimlik, kadın ve çocuk hakları, çokkültürlülük gibi konular birçok alanda olduğu gibi eğitimde de yeni pedagojik açılımların geliştirilmesi için uygun bir ortam sağladı.

Eğitimde çokkültürlü pedagoji ya da klasik kültürlerarası pedagoji de denilen bu akım Nohl’a göre (2009), azınlık ve göçmenlerin kültürlerini aşağı, noksan görmek yerine, “farklı” “bambaşka” ve ilkece “eşit değerli” görmüştür. Bu nedenle bu akım, göçmenlerin/azınlıkların asimile olmalarının gereğine inanmaz. Burada, farklı olanın kültürel bağlılığı bir dezavantajdan ziyade bir olanak olarak algılandığı için pedagojinin hedefi, farklı kültürlerin anlaşmasını sağlamaktır. Amaç, farklı/başka kültürlerle birlikte yaşayarak ortak bir yaşam için onlardan bir şeyler öğrenmenin değerine ve işe yararlılığına inanmaktır. Nohl, klasik kültürlerarası, çokkültürlü pedagojinin birçok Batı ülkesinde yer edindiğini; örneğin asimilasyoncu ideolojinin ABD’de artık zemin kaybettiğini, İngiltere’de 1970’li yıllarda çokkültürlü bir eğitim için mücadele başladığını, Avusturya’nın çokkültürlü eğitime ilk desteği veren ülke olduğunu, Almanya’da yine 1970’li yıllardan itibaren yabancılar pedagojisinden kültürlerarası pedagojiye geçildiğini ileri sürer.

Hümanist, barış yanlısı, özgürleştirici ve yerele açık bir pedagoji olan bu yaklaşım, önyargıların azaltılması, empati için eğitim, dayanışma için eğitim, çatışmaların üstesinden gelme becerisi için eğitimi savunur. Kültürlerarası pedagojinin üstesinden gelmek zorunda olduğu daha birçok sorun (yabancı düşmanlığı, ırkçılık ve ayrımcılık, etnosantrizm vb.) vardır. Nohl, bu sorunlarla baş etmede Alfred Schütz ve Thomas Luckmann’ın fiziksel ve toplumsal çevrede yön bulmaya çalışırken kullanılan günlük hayatın sorgulanmayan kesinliklerinin toplamı anlamına gelen “yaşam dünyası” kavramının iyi iş gördüğünü belirtir. Bu çerçevede kültürlerarası pedagojide, yaşam dünyaları birbirlerine rakip değil, bir zenginlik kaynağı olarak görülebileceğinin edinilmesidir. Çünkü günümüz toplumlarında insanlar artık farklı birçok yaşam dünyası arasında gidip gelmektedir. Nike’ye dayanarak Nohl, bu farklı yaşam dünyalarının yarattığı yabancılaşmayı aşmada ya da buna katlanmada kültürlerarası pedagojinin görev alabileceğini ileri sürer. Bu süreçte kültürlerarası pedagoji de görev, rol ve sorumluluk, örgüt üyeliği, farklı ortam mensubiyetinin artışı gibi günümüz modern insanın yaşadığı “farklı” durumlar ve değişik kültürel ortamlar arasında gidip gelmelerin yarattığı yabancılaşmanın nedenleri konusunda bilgilenmeyi gerektirmektedir. Hele ki, küreselleşmeyle birlikte çok çeşitli programların (örneğin AB çerçevesinde Erasmus ya da Europass gibi öğrenci değişim programları) devrede olduğu bir ortamda bu görev, kültürlerarası pedagoji için daha bir elzemdir. Farklı etnik kökenleri içinde barındıran, çokkültürlü, çokdilli bir toplum gerçekliği içinde yaşamının gerekliliği, insan hak ve özgürlüklerine saygının yarattığı zorunlu bir pedagojik yaklaşımla, kültürel çeşitliliği demokratik bir çerçeveye yerleştirebilecek, bilinci ve bilgiyi yayacak bir eğitim sistemi olmalıdır. Dünyanın zengin gerçeklikleri, ulus-devletin tek kültürlülüğü yücelten pedagojik kabına sığmamaktadır. Ayrımcılık karşıtı pedagoji, kültürü bir veri, doğal doğuştan getirilmiş bir değer ola-

rak kabul etmez; aksine kültür ve aidiyet, atfetme ile oluşur. Nohl'a göre burada bir inşa süreciyle karşı karşıyayızdır; yani gerçekliğin çeşitli biçimlerde tanımlanmasıyla... Dolayısıyla ortaya çıkan sonuçların diğerine göre daha doğru ve gerçeğe daha yakın olduğunu bilebilmek mümkün değildir. Sonuç olarak, son derece teorik, çok sayıda kavramın cirit attığı, çeşitli yaklaşımların arz-ı endam ettiği kültürlerarası pedagoji, günümüz ulus-devlet ve küreselleşme gerçekleri çerçevesinde sınırları giderek zorlanan eğitim örgütlerinin maruz kaldığı gelişme ve değişimleri yeni bir çerçevede anlamak bakımından bize hiç alışık olmadığımız bir çözüm zemini sunmaktadır. Bu zemin, ulusal eğitimde ve müzik eğitiminde de artık müfredat ve ders kitaplarının, eğitim araçlarının, öğretim ortamlarının, öğretim metodlarının, öğretmen formasyonlarının teklikler (din, dil, etnisite vb.) çerçevesinde değil, çeşitli, çoğul, çok zengin ve farklı gerçeklikler içinde ele alınıp reformdan geçirilmesi gerektiğini göstermektedir.

1.2. Müzik ve Kimlik İlişkisi

Etnomüzikbilimci Bruno Nettle (1995), “kültürel bir sistem olan müziğin özü yalnızca doğal dünyaya ait bir olgu olmaması değildir... aynı zamanda sanki öyleymiş gibi algılanmasıdır” der. Bu noktadan hareketle müziği, kendini doğal gibi gösteren kusursuz bir yapıtı olarak da tarif etmemiz mümkündür. Bir kavrayış edinmek için çabalayıp durduğumuz bu dünyada müziğin bizlere neler sunduğunu görmezden gelemeyiz. Onunla aramızda titiz ve melankolik bir mesafeyi korumak yerine etkin bir ilişkiye girmemiz gerekir. Böylece müziği sadece duyumsal bir haz ve entelektüel düşünce konusu olarak algılamakla kalmayıp aynı zamanda yapısında saklı ikna gücünü de ortaya çıkarmış oluruz. Müzik dinlerken, onun doğal dünyanın bir olgusu değil de insan yapısı olduğunun bilinciyle hareket edersek, algı dünyamızın sınırlarını genişletip ötekileştirdiklerimizi anlamak ve farklılıklarımızdan yeni ve daha geniş bir toplumsal, hatta evrensele ulaşan ideal bütünlüğe ulaşmak için kullanabileceğimiz bir araçtan kendimizi yoksun bırakmamış oluruz.

Adorno'nun açıkça vurguladığı gibi; eleştirel kuram, müziği kendi tehlikesi ile baş başa bırakır; bir ideolojik aracı olarak müzik benzersiz güçlere sahiptir. Hem kendimizi bu güçlere karşı korumak hem de tam tersini, onlardan haz almak için müziğin işleyişini, çekiciliğini anlamamız gerekir. Bunu yapmak için de müziği sadece duymamız değil, okumamız da gerekir: elbette kelime anlamıyla notalama terimiyle değil, ama kültürün, toplumun, sizin ve benim bir parçamız olarak içimizde taşıdığı önem için (Paddison, 1993).

Farklı kültürlerin müziğini dinlememizin nedeni sadece o kültüre ait olan güzel sesler değil, o kültüre ait bir kavrayış da edinebilmektir. Müziği, diğer kültürleri anlamada bir araç olarak kullanırsak, o zaman onu aynı biçimde, kültürel kimliği tartışma aracı olarak da görebiliriz. Buna verebileceğimiz bir örnek, savaş sonrası Avustralya müziğidir: Bazı büyük besteciler Avustralya'ya dünyanın öbür ucundaki bir Avrupa kültürü değil de Pasifik bölgesinin ayrılmaz bir parçası olarak daha geniş bir kültürel ve politik konum kazandırmak için müziklerinde Avustralya yerlileri ve Doğu Asya etkilerini birleştirmişlerdir. Benzer, ancak daha çatışmalı bir durum, Çin ve diğer Doğu Asya ülke müziklerinin etkisine, uluslararası popüler ve sanat müziğinin de eklemlendiği Hong Kong müzik kültüründe yaşanmıştır. Bu coğrafyada müzik, eski sömürgecinin kültürel kimlik arayışını ya kendi başına ya da 1997'den beri daha geniş bir varlığın parçası olarak dile getirmiştir. Müzik kimlik arayışını temsil etmiş, onun bir parçası olmuştur. Müzik, kültür aşırı iletişimi mümkün kılmasaydı, bu şekilde kullanılamazdı. Bu da demektir ki, müzik sadece kültürel ötekiyi anlama yolu değil, aynı zamanda süreç içerisinde kendi konumunuzu değiştirme, kimliğinizin oluşumunu ve yeniden oluşumunu da düzenleme yöntemidir. Kısaca müzik, kültürel kötümserlikten çıkış yolunun bir simgesidir. Ancak

bu konudaki kötümser düşüncelerin de bazı haklı yanları vardır; çünkü körü körüne iyimserlik ve modernist ütopya da kendi içinde kimi sakıncalar taşımaktadır. Müzik, kültür aşırı bir anlayış aracı oluyorsa, kültür aşırı bir yanlış anlamının aracı da olabilir. Gray Tomlison’un söylediği gibi, eğer başka zamanların ve yerlerin müziğini dinlemeyi fazla basit, kendi anlayış ve zevkimize fazla uydurulmuş buluyorsak, o zaman bu tür müziği kendi değerlerimiz içinde özümsemeye çalışırken, bağımlı halkların söylediklerine kulak vermek için ciddi bir gayret göstermeden onları anladıklarını varsayan Batılı sömürgecilerle benzer bir anlayış sergilemiş oluruz (Cook, 1999). Bu noktadan hareketle bir kez daha vurgulamak gerekirse; müziğin kültürlerarası bir ilişki kurabileceği kesindir. Kültürel farklılıkların yaratacağı sorunların üstesinden gelmek kolay olmasa da müziğin bizlere en azından bu farklılıkların bilincine daha iyi varabileceğimiz bir bakış açısı kazandıracağı ortadadır: Unutulmamalıdır ki, farklılıklar, benzerlikler ortamında belirginleşir.

1.3. Neden Avrupa Merkezli Müzik Kültürü?

Günümüz toplumunda müziğin edinilebilirliği, bazı bakımlardan 19. yy. düşüncesinin zirvesini temsil ediyorsa, başka bakımlardan son derece farklıdır. Beethoven zamanında ve o yüzyıl boyunca halka açık bir konser salonunda ya da evde duyabileceğimiz tek müzik canlı müzikti. Ancak günümüzde hayali müzik müzesi, sanki tüm çevremizi sarmışçasına her yerdedir. Artık müzik raflardan indirilebilen ya da web’den yüklenebilen hemen hemen sonsuz bir kaynaklar havuzudur (Cook, 1999). Dünyanın her köşesinden gelen müziğe ulaşabilmemiz, değişik müziklerden söz etmenin değişik mutfaklardan söz etmek kadar kolay ve kuşku götürmez hale geldiğini göstermektedir.

Müzik hakkında geçmişten devraldığımız düşünme tarzı artık günümüzde o küçük “müzik” sözcüğüyle kastedilen uygulamalar ve denemeler çeşitliliğinin hakkını verememektedir. 19. yy. ya da 20. yy. başı Avrupa düşünce yapısıyla günümüzün sömürgecilik sonrası çokkültürlü toplumunun koşulları arasında önemli farklılıklar vardır. Geçmişteki düşünce yapısına göre, Batı sanatının ve biliminin gerçekleştirdikleri bir tür altın ölçüyü simgeliyor, başka çağlarda başka yerlerde yapılanlar bu ölçüye göre değerlendiriliyordu. Ama artık uygarlığın ilerleyişine inanmakla, dünyada her biri kendi değer sistemine sahip, birçok farklı uygarlığın olduğunu ve olmaya da devam edeceğini kabul etmek gerekmektedir (Cook, 1999).

Avrupa merkezli üstün kültür anlayışı daha fazla müsamaha gösterdiği müzik kültürlerine bile uzun yüzyıllar boyunca hep ilkel, yarı yolda kalmış, gelişmesini tamamlamamış, bozulmuş müzik kültürleri olarak baktı. Ancak son yüz elli yıl içinde doğup gelişen yeni bir müzikbilim alanı, karşılaştırmalı müzik bilim, Avrupa müzik kültürü dışında kalan kültür bölgelerinin müziklerini önce tek tek, sonra da aralarındaki ortaklıkları ve farklılıkları da ortaya çıkaracak biçimde araştırmaya başladı. O zaman görüldü ki, Avrupa dışı müzik kültürlerinden de pek çoğu olgunlaşmış, yapısı ve işlevi belirgin, geniş dağarlı sanat müzikleri, geniş kırsal kesimin yaşadığı zengin bir halk müziği ve ara bölgede yaygın bir kentsel popüler müzik içermektedir (Okyay, 2006).

Yaklaşık 1950’lerden beri yapılan yoğun alan çalışmaları sırasında, halkın bilgisine başvurulmuş, müzikle ilgili benzer fenomenlerin farklı kültürlerde çok çeşitli kaynaklarının ve anlamlarının olduğu açıkça ortaya konmuştur. Biyolojik altyapı ve kültürel üstyapı, özgül kültürel norm sistemleriyle ortaya konulan çok yönlü bir değişim ilişkisi içindedir. Böylece her kültür kendi sosyokültürel koşulları çerçevesinde kendi müzik tarihini oluşturmuştur (Nettle, 1983).

Ancak müzik tarihi ya da bu tür içeriğe sahip diğer ders kitaplarında yüksek ve alçak sanat diyebileceğimiz bir ayrım hala sürmektedir. Bu kitaplar, önce Avrupa’da odaklaşan sonra da 19. yy. da

Kuzey Amerika'ya yayılan Batı “sanat” müziğinin hikâyesini anlatırlar. Sonlara doğru popüler müzik hakkında bir iki bölüm eklenir ya da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir tür alternatif “sanat” geleneğine dönüşen caz ve rock üzerinde yoğunlaşılır. Açıkça görüldüğü gibi burada bir tür ayrımcılık söz konusudur, popüler kültür, “sanat” geleneğinden ayrı tutulmaktadır. Ayrıca ortada Batılı olmayan geleneklere karşı takınılan bir tutum vardır. Bazen geleneksel avcı ve göçebe toplulukların ilkel müziğiyle başlanıp çabucak Asya müziğinin karmaşık geleneklerine geçilir ve sonra hemen Batı sanat müziğinin gerçek hikâyesi başlar.

Batılı olmayan kültürleri başlangıçlarla, Batılı kültürleri de ilerlemeyle ilişkilendiren böyle bir düzendeki üstü kapalı çağrışımları görmemek hemen hemen imkânsızdır. Bu düşünüş tarzını 20. yy'ın başında, Avrupa'nın dünyadan hayli ileride olduğu dönemlerde görmek belki olağan olabilirdi. Ancak 21.yy.'ın ikinci on yılında hala bunlarla karşılaşmak şaşırtıcıdır, çünkü söz konusu durum gerek dünyada gerekse Türkiye'de günümüzün çoğulcu toplumundaki müzik anlayışı için tümüyle yetersiz bir temel oluşturmaktadır. 19.y.y.'ın tartışmasız etnomerkezci, tekilci, seçkinci, kurumsallaşmış kültürü yerini artık çoğulcu alt kültürlerle bırakmıştır.

Müzik eğitimi, insanın müziğe nasıl katıldığını öğrenmesi, insanın kendini tanımasıdır. Dolayısıyla, başlangıç noktası ister konser ya da diskoya giderek, ister oturma odasında dinlenirken ya da çalışırken mırıldanarak olsun, müzik eğitiminde geçerli olan temel algı, müziği nasıl kullandığımız, içselleştirdiğimiz ya da ne şekilde önemseydiğimiz olmalıdır. Neyi nasıl dinlememiz gerektiğini belirleyen alışagelmış yargılamalardan, özellikle de başka bir çağdan kalma yargılamalardan kaçınılması gerekir.

Müzik eğitimi veren kurumlarda müzik kültürünün nasıl oluşturulup kabul ettirildiğinin temel örneği, “kulak eğitimi” terimiyle açıklanan bir tür şartlanmadır. Öğrencilere gamın notaları, “yaygın uygulama” armonisinin akor tipleri ve klasik geleneğin temel biçimsel şemaları (ikili, üçlü, sonat vb.) gibi şeyleri tanımaları öğretilir. Bununla müziğin, tıpkı bir evin tuğlalarla inşa edilmesi gibi, yalnızca duyulan “şeyler”le, yani notalarla inşa edildiği türünden bir algı biçimi yaratılıp öğrenciler Batı müzisyenlik dünyasındaki gibi şekillendirilmektedirler. Bunun da iki sonucu vardır. Birincisi müzik öncelikle yaptığımız bir şey olmaktan çıkıp bildiğiniz bir şeye dönüşmektedir. Başka bir deyişle, müzik bilgi endüstrisinin ve uygulamadan çok kurama değer verme eğilimindeki bir toplumun yapılarının kapsamı içine girmiştir. İkincisi müziğin başka biçimlerde işleyebileceğini anlamak ya da işleyebildiği zaman onu doğru duymak gittikçe zorlaşmaktadır. Bu durumda her düzeydeki müzik bilginiz, kulaklarınızı müziğe açar ya da kapar; belirli müzik türlerini size “doğal” gösterir, diğerlerini yalnızca anlaşılmaz değil, aynı zamanda dinlenemez kılar (Cook, 1999).

Bunlardan yola çıkarsak, müzik eğitiminin Türkiye'de politik ve kültürel bir tartışma alanı haline gelmesine pek de şaşırmamak gerekir. Müzik eğitiminin amacı, öğrencileri Batı geleneğinin muğlâkta kalan seçkin yapıt geleneğine alıştırmaktan çok, onların müziğin yaratılma ve anlaşılma sürecine katılmalarını sağlamak olmalıdır: Bach ve Beethoven ders programlarındaki yerlerini korurken, bunun yanında örneğin etnik müzikler, belki Beatles ya da Hint müziğine de programlarda yer ayrılabilmelidir. Müzik eğitimimizde Türk toplumunun çokkültürlülüğünü kabul ederek, bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan sanat ve popüler gelenek zenginliğinin tadı çıkarılabilir. Dünyada, özellikle Britanya ve Amerika'da, Batı sanat geleneğini uygarlık olarak tanımlayan ve çokkültürlü sanatların ders programlarına girmesini eğitim standartlarında bir düşünüş olarak görenlerden gelen bir itiraz vardır. Bach'tan ve Beethoven'dan söz etseler de asıl söz konusu olan toplumsal ve siyasal statükonun desteklenmesinde seçkin kültürün oynadığı roldür. Türkiye'de yıllardan beri süre gelen şey de bu değil midir? Müziğin kişisel ve toplumsal değişim aracı olarak müzik eğitimimizde rolünün

vurgulanmaması onun dünyevi yapısının, deyim yerindeyse sosyo politik yapıların içinde hapsolmasını getirmiştir. Müzik kişisel manada kim olduğumuzu belirleme araçlarından biridir ve seçimin hiçbir zaman tümüyle kendimize ait olmaması, sahip olduğumuz bu özgürlüğü değerlendirmemek için gerekli bir neden değildir. Müzik eğitiminin çokkültürlülük içinde ele alınması belki kendimizi Afrika müziğinde, belki Balkan müziğinde, belki de Uzak Asya müziğinde anlamamızı sağlayacaktır.

2. Sonuçlar ve Öneriler

Hayatta olduğu gibi müzik alanında da çok muhafazakâr davranış ve tercihlerle karşılaşmaktadır. Çeşitli yapay ayrılıklarla kafası zaten karışık olan toplumda, müzik türleri arasında ayrımcılık fikrini ısrarla savunan müzik eğitimcilerine rastlamak mümkündür. Oysa bu ayırım yapılacaksa, bunun iyi müzik ile kötü ve yoz müzik ayrımı şeklinde yapılması, türler arasında ki etkileşimden korkulmaması, hatta yeri geldiğinde özendirilmesi, müzik eğitimimizde var olması gereken bir yaklaşımdır.

Müzik türleri arasındaki etkileşimin olumlu sonuçları Avrupa’da, Amerika’da ve Türkiye’de yaşanan çeşitli örneklerde görülmektedir. Operanın popüler hala gelmesinde Üç Tenor’un kitleye dönük konserleri, klasikçilerin tutulan pop-rock parçaların klasik versiyonlarını düzenlemeleri, yerel ezgilere ve eski makamlara yönelen caz sanatçılarının giderek çoğalması gibi örnekleri sıralayabiliriz. Fakat sosyal hayatta var olan bu yenilikleri müzik eğitimimizin temel yaklaşımları arasında yeterince gördüğümüz söylenemez. Bu bağlamda müzik eğitimimizin bu tür çalışmalara ön yargı ile yaklaşmaması, onları reddetmemesi, aksine dinlenmesi ve benzer çalışmaların yapılması için özendirilmesi gerekir (Karamankaptan, 2005).

Türkiye’de yanlış müzik tarihi bilincinin, müzik-kültür mirası açısından müzik eğitime yansıyan sonuçlarından biri de, bu ülke topraklarındaki mozağin Türk-İslam eksenindeki tüm zenginlik damarlarına sırt çevirmiş olmasıdır. Kuşkusuz bu, ulus-devlete özgü bir kompleks ile Türk-İslam sentezi’nin bir başka buluşma noktasıdır. Türkiye coğrafyasındaki kültürel çeşitliliğin gerek genel müzik eğitiminin gerekse de etnomüzikolojinin gelişimine yeterince olumlu katkılar sağlayamadığını söylemek mümkündür. Bu sonucun doğmasında, sahip olunan kültürel çeşitliliğe karşı takınılan yaygın olumsuz ve önyargılı tutumların etkisi büyüktür (Tansuğ, 2007).

Avrupa müziği ile 200 yılı aşkın bir süredir giderek artan bir yoğunlukta iletişim içindeyiz. Kendi seçimimiz de bu yönde olmuştur. Bir sömürge gibi buna zorlanmasak da yenileşme ve çağdaşlaşma irademiz bize, Avrupa sanat müziğini öğrenme ve benimseme yolunu açmıştır. Ancak yüzeysel bir öykünmeden öteye gidemeyen bu iradeyle sahip olduğumuz tüm zengin müzik mirasımızı çağdaş sanat müziğimize ne ölçüde yansıtabildiğimiz üzerinde önemle durulması gereken bir konudur. Dolayısıyla müzik sanatımızın salt öykünme bir Avrupa müziğine evrilmesini mi istediğimizi, yoksa Avrupalıların kültür çeşitliliğine saygı sloganını da sınırcasına özgün bir müzik sanatımızı, kültürel çeşitliliğimizle ve Avrupa müzik sanatıyla etkileşime sokmayı mı istediğimizi kendimize sormamız gerekir (Okyay, 2006).

Bu durumda müzik öğretme-öğrenme ortamlarının tasarlanmasında farklı müzik türlerini dikkate almak ve özgün müzik sanatımızı oluşturmak, temel bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye’deki kültürel çeşitliliği müzik eğitimi açısından kabul etmek, öğretim ortamını düzenlerken bunları dikkate almak ve bu farklılıkları tartışmaya açık olmak, kültürel zenginliği sınıf ortamına taşımanın önemli bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu doğrultuda özellikle farklı müzik kültürlerine açık olan, bu değerleri anlama ve yaşatma gerekliliğine inanan müzik öğretmeni profiline ihtiyaç

duyulmaktadır. Müzik öğretmenlerinin bu yönde bir anlayışa sahip olabilmesi için çokkültürlü bir öğretim ortamının tasarlanması konusunda bilgi sahibi olması ve sınıf atmosferini farklı bakış açılarını kabul edecek şekilde kurgulaması yönünde bilgilendirilmeleri gerektiğine inanılmaktadır.

Özellikle müzik öğretmeni yetiştiren fakültelerde bulunan müzik eğitimcilerinin çokkültürlü müzik öğrenme ve öğretme süreçlerine dahil edilmelerinin önemli olduğu, bu doğrultuda onları gözlemleyen müzik öğretmeni adaylarının da öğreticileri model alabilecekleri ifade edilebilir. Teresa ve Pivera'nın (2004) vurguladığı gibi, kültürel duyarlılığı öğretmen adaylarına öğretmek yerine, çokkültürlü eğitim ortamı yaratıp öğrencilerin gözlem ve değerlendirme yapmalarına fırsat tanıyarak çokkültürlülüğü içselleştirmelerine katkıda bulunulabilir.

Hızla değişen bir dünyada, kimliğini koruma öğretisini değil, değişme öğretisini benimseyenler varlığını koruyabilmektedir. Evrimci düşünce açısından bakıldığında bu belirlemede çelişki söz konusu değildir (İzbul, 2004). Teknoloji, ekonomi, toplumsal ve siyasal dizge yumağında çağdaş değişim çizgisini izlemekte güçlük çeken kültür toplulukları için gelenek güvencesinden söz edilemez. Ulusal kültüre hizmet, her kuşak için atalarımızın dünyası ile çocuklarımızın dünyası arasında uzlaşmayı sağlamak şeklinde anlaşılmalıdır.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KAYNAKLAR

- Belz, M. J. (2006). *Opening the Doors to Diverse Traditions of Music Making: Multicultural Music Education at University Level*. Music Educations Journal, V.92, No.5, 42-45.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC’si*. (Çev. Turan Doğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- İzbul, Y. (2004). *Kültür ve kültürel süreçler*. (Hacettepe Üniversitesi Antropoloji Bölümü Kültür Antropolojisi Ders Notları, 1978-1984).
- Johnson, B. L. (2004). *A Sound Education For All: Multicultural Issues in Music Education*. Educational Policy, V.18, 116-141.
- Karamankaptan, Ş. (2005). *Müzikte ilerici muhafazakârlık*. Şeker Sanat Dergisi, Sayı.57, 27.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston. Northwestern University Press.
- Nettl, B. (1995). *Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana, 11: Illinois University Press. s. 181.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology*. Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana/Chicago/London.
- Nohl, M. A. (2009). *Kültürlerarası pedagoji (Çev. R.Nazlı Somel)*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayını. 292 s.
- Okyay, E. (2006). *Müzik ve Avrupa Birliği*. Şeker Sanat Dergisi. Sayı 62, 30-31.
- Paddison, M. (1993). *Adorno’s Aesthetics of Music*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Schneider, M. (1969). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. 2. Auflage. Tutzing: Schneider.
- Simon, A. (1978). *Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusicologie*. Jahrbuch für musicalische Volks- und Völkerkunde, 9, 8-52.
- Slobin, M. & Titon, T. J. (1992). *Worlds of Music*. Schirmer Books, New York. (Çev. Okan Murat Öztürk).
- Tansuğ, F. (2001). *Musiki mirasımıza bakışta milliyetçiliği aşma zorunluluğu*. (İzmir, Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri 2000).



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ