



**HABİTUS VE BEDENSELLEŞMİŞ KÜLTÜREL SERMAYE BAĞLAMINDA GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE ŞEFLİK: İZMİR AMATÖR GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ KORO ŞEFLERİ ÖRNEĞİ**

**CONDUCTING IN TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC WITHIN THE CONTEXT OF HABITUS AND SOMATIFIED CULTURAL CAPITAL: A CASE STUDY ON THE CONDUCTORS OF TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC AMATEUR CHOIRS IN İZMİR\***

**Emin YILDIRIM\*\***  
**Levent ERGUN\*\*\***

**Öz**

Bourdieu'nün literatüre kazandırdığı kültürel sermaye kavramı "kişinin elde ettiği bilgi, yetenek, beğeni, eğitim biçimleri ve bunların sağladığı avantajlardır" (Misci Kıp, 2010: 28). Yaptığımız çalışmada sahip olunan kültürel sermayenin, geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik alanına girişte, güç, statü elde etmede, var olan statüyü korumada, alana yeni girişleri kısıtlamada, şeflik pratiğinin başarılı bir şekilde icra edilmesinde etkin bir rol oynadığı gözlemlendi.

Bu makale öncelikle hem şeflerin kendilerini hem de izler kitlenin şefleri toplumsal yapı içerisinde nasıl konumlandıklarını, şeflerin kendi aralarındaki ayrımları nasıl yaptıklarını kültürel sermaye ve habitus kavramlarını kullanarak anlamaya çalışır. Aynı zamanda makalede toplumsal güzergâh, illusio ve doxa kavramlarından da yararlanır. Ayrıca, şeflerin alanda kazandıkları tutum ve eğilimlerin nasıl oluştuğu ve bedende cisimleşen eğilimlerinin neler olduğunu anlamak için habitus kavramından yararlandık. Son olarak bu makalede şeflerin, sahip oldukları bedenselleşmiş kültürel sermaye ve habituslarının, kullandıkları dili (jargonu), eser yorumlama ve öğretimini, koro yönetimi esnasındaki kullandıkları yöntem ve teknikleri nasıl etkilediğini göstermeye çalıştık.

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

**Anahtar Kelimeler:** Kültürel Sermaye, Şeflik, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Bedenselleşmiş Kültürel Sermaye, Habitus.

**Abstract**

Cultural capital, introduced by Bourdieu, consists of "personal knowledge, talent, taste, educational forms and their advantages." (Misci Kıp, 2010: 28). It is observed in this study that cultural capital plays a central role in appointment of a conductor for a choir of traditional Turkish art music for the candidate, acquiring power, status and maintenance of status, eliminating new candidates and successful performance of conducting the choir.

Firstly, we try to understand how conductors are positioned by both themselves and audiences using the concepts of cultural capital and habitus. We also use concepts such as social trajectory, illusio and doxa. Furthermore, we try to explain how conductors acquire various behaviours and trends within the field and what kind of trends are somatified by using the concept of habitus. Finally, we try to show how somatified cultural capital and habitus of conductors shape their discourse, musical interpretation and education, and their method and techniques of conducting.

The ethnographic data of this study is based on our field work, consist of observations and interviews for 20 amateur choirs among 208 detected by the time, 2016.

**Keywords:** Cultural Capital, Conducting, Traditional Turkish Art Music, Somatified Cultural Capital, Habitus

**1. GİRİŞ**

Koro şefi koroyu çalıştırırken ve eser üzerinde istediği yorumu ortaya koymak için gerekli direktifleri verirken bedenini etkin biçimde kullanır. Koro şefi, vücut duruşu, jest ve mimikleri, yüz ifadeleri ve göz hareketlerinden koro yönetimi esnasında yararlanır.

"Beden, Bourdieu için, çocukluk boyunca sosyalleşme veya öğrenme sürecinde şifrelenmiş ve kondurulmuş kültür temellerini ve habitusun uygulama sınıflandırmalarını, hatırlatıcı bir alettir" (Yazıcı, 2008: 37). "Habitus kavramının amacı toplumsallaşmış bedenin (ki birey ya da kişi olarak adlandırırız) toplumla karşılık içinde olmadığını, toplumun var olma biçimlerinden biri olduğunu göstermektir" (Aktaran Swartz, 2011: 139). Şefler, şeflik yapmadan önce icrada bulunarak, korolarda görev ve gözlem yaparak, kurumsal bir eğitim alarak habitus ve kültürel sermaye kazanmışlardır. "Bourdieu, habitusa dayalı beden eğitimi gerektiren diğer uzmanlaşmış faaliyetler arasına herhangi bir çalgı çalmayı da katmaktadır"

\*Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde hazırlanan "Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Yorum Problemi ve Şef Figürü" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

\*\* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi, [evcara83@gmail.com](mailto:evcara83@gmail.com).

\*\*\* Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, [levent.ergun@deu.edu.tr](mailto:levent.ergun@deu.edu.tr)



(Aktaran Swartz, 2011: 166). Bu örneklere şeflerin koro yönetimi için yaptıkları her türlü bedensel hareketi de katmak mümkündür.

Bourdieu'nün "kültürel sermaye" kavramı, bu makalenin kuramsal çerçevesinin oluşumunda önemli kavramlardan biridir. Geleneksel Türk sanat müziğinde yorumun oluşmasında ve şefliğin incelenmesinde bu kavramın çeşitli yönlerinin işe yarar olduğu görülmektedir. "Bourdieu'ye göre kültürel sermayenin üç biçimi vardır: kültürel sermaye bedenselleşmiş halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik vb.), nesneleşmiş halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler) ve kurumsallaşmış halde var olabilir" (Aktaran Featherstone, 2005: 174). Bu makalede ağırlıklı olarak kültürel sermayenin bedenselleşmiş biçimleri üzerinde durulacaktır.

Şeflerin aldıkları eğitimle ve (kazandıkları kurumsallaşmış kültürel sermaye ile) içlerinde buldukları koroların şeflerini ve başka müzik türlerine ait koro şeflerini gözlemlemeleri sonucunda edindikleri kazanımları sonucunda koro yönetmek için yaptıkları göz hareketleri, jest ve mimikler, el kol ve beden hareketleri Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki bedenselleşmiş (cisimleşmiş) kültürel sermayeye işaret eder. Bu makale geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin, şeflik pratiklerini icra ederken bedenselleşmiş kültürel sermayelerinden nasıl etkilendiklerini ifade etmeye çalışır.

## 2. Bourdieu Sosyolojisinde Kavramlar

Bourdieu sosyolojisinde kavramlar birbirleri ile kurdukları ilişkiler ile anlam kazanarak analitik araçlara dönüştüğünden Bourdieu'nün bir tek kavramı ile bu makalenin kuramsal çerçevesini çizmek mümkün gözükmemektedir. Bourdieu'nün, habitus, alan, sermaye, toplumsal güzergâh kavramları birbirleri ile kurdukları ilişkiler neticesinde konunun anlaşılması için gerekli analitik araçlara dönüşürler. Bu nedenle bu kavramlardan çalışma boyunca yararlanmaya çalışılacaktır.

Bourdieu, Bourdieu sosyolojisinde var olan kavramların anlaşılmasını sağlamak amacıyla sık sık oyun örneğinden yararlanır. "Alan, aslında içinde toplumsal pozisyon için mücadele veren faille kendi koşullarını dayatan, önceden yapılaşmış konumların bulunduğu bir oyun alanıdır" (Arun, 2010: 38). Geleneksel Türk sanat müziğinde şefliğin ve geleneksel Türk sanat müziği sanatkarlarına ait bir kültürel sermayenin var olabilmesi için öncelikle geleneksel Türk sanat müziği alanının ve bu alandaki koroların var olması gereklidir. Şeflerin kültürel sermayesinin geçerliliği ancak bu alanın varlığı ile olabilir. Şeflerin öncelikle bu alana dâhil olmak için istekli olmaları gerekir. İstekli olmak için ise şef olmaya değer kazanımların cazip olması ve bu oyunun oynamaya değer olduğuna dair inancın şefte oluşması gerekmektedir. "Bourdieu alanın oynanmaya değer olduğuna dair inancı illusio olarak adlandırır" (Ayas, 2014: 159). Bourdieucü bir bakış açısıyla şef olmak bireye neler kazandırır, şef olmak için neden çabalanır sorularının cevabını bu çerçevede düşünmek mümkündür. "Oyunun oynanmaya değer bulunması, oyuna temel oluşturan kuralların veya yerleşik düzenin de benimsenmesi anlamına gelir. Bourdieu alanın bu yerleşik düzenine, başka bir deyişle muktedirlerin koyduğu oyun kurallarına doxa adını verir" (Ayas, 2014: 159). Geleneksel Türk sanat müziği şefi, bu alanda şef olabilmek için şeflik alanının kurallarına uymak durumundadır. Bu alanda kendini ispatlamış şeflerin, alana yeni girişleri zorlaştırmak ya da kendi kültürel sermayelerince değerli görüp benimsedikleri yönetim tekniklerini, üslupları, repertuarları, jargonu, çalgı ve sazende seçimini önemseyip kendi kültürel sermayelerince anlamsız kabul edilenleri küçük görmelerini sağlamak amacı ile koydukları bu kuralları doxa çerçevesinde düşünmek mümkündür. Geleneksel Türk sanat müziği şeflik alanına giren kişi, bu kuralları kabul ederek alana ait habitus ve kültürel sermaye biçimlerinin devamlılığını sağlar. Ayrıca şeflerin bu kurallara uyup uymamaları kendi aralarında ayrışmalarını sağlayan etkenlerden biridir.

Şeflerin şeflik anlayışlarının oluşmasında, şefliklerini icra ederken bedenlerini kullanma biçimlerinin oluşmasında, çalgı çalma ile ilgili yatkınlar kazanmalarında, koro üyeleri, sazandeler ve izleyici ile kurdukları iletişim biçimlerinin şekillenmesinde habitus önemli bir rol oynar. Bu yüzden benzer habituslara sahip şefler, yukarıdaki parametrelere benzer tercihlerde bulunurlar. Bu sebeple bu makalede şeflerin ortak düşünsel ve davranışsal kalıpları irdelenirken habitus kavramından yararlanılacaktır.

Şeflerin beğenilerinin ve tercihlerinin oluşumunda habitus ve kültürel sermayelerinin etkileri geleneksel Türk sanat müziğinde şef figürünü anlamada önemli bir yer tutar. "Birbirlerinin farkında olan beğeni kültürleri çoğunlukla karşıtlıklar üzerinden kendilerini tanımlarlar" (Arun, 2010: 14). Beğeniler, şeflerin ayrışmasında da önemli bir ayırt edici özelliktir. Örneğin kendini "klasikçi" bir şef olarak tanımlayan bir şefin bir takım parametrelere uymaması sebebi ile kendisi gibi olmayan şefleri "piyasacı" şef olarak nitelendirmesi ve onlarla ilgili "Zaten hep piyasa eserler dinler, söyler. O piyasacı şeftir" şeklindeki görüşleri şefleri ayırmada beğenilerin ayrıştırıcı bir özellik taşıdığını göstermektedir. Ayas (2015: 210-211) bir müzik geleneğinde var olan yerleşmiş ve alışlagelmiş kalıpların sadece müzisyenin değil dinleyici-izleyicilerin de hiç güçlük çekmeden uygun tepkileri vermelerini kolaylaştırdığını, aynı zamanda



bu alışlagelmiş yöntem ve uygulamaların belirli bir sanat dünyasında beklentiler yarattığını ifade etmiştir. Bu alışlagelmiş kalıplar üslupların farklılaşmasında etkindir. Geleneğin meşk usulü ile aktarılan ve değişime daha fazla direnç gösteren kesimlerce, “klasik tavrı” ile icra edilmesini isteyenler ile bu üslubun değişip dönüşerek günümüze uyarlanmasını isteyenlerin farklı icra tarzlarına sahip olmalarında, bu yerleşik kalıplara uyma veya bunları değiştirip dönüştürme önemli rol oynamaktadır. Klasik tavra sahip olanların “piyasa” tavrı diye tanımladıkları tavrı, “bozulmuş”, “yozlaşmış” diye nitelendirmeleri; geleneksel Türk sanat müziğinde benimsedikleri yerleşik kalıplarda onlara göre olmaması gereken değişikliklerin yapılmış olmasındandır. Klasikçi şefler, bu yerleşik kalıplara uymayan (klasik tarzda bestelenmemiş) eserler için “piyasa”, “bozulmuş”, “yozlaşmış” eser gibi ifadeler kullanmaktadır. Bu tarz eserleri seslendiren ve koro yönetimi sırasında bedenini alışılmış kalıplar dışında kullanan şefleri de “piyasacı” şef olarak nitelendirmektedirler.

Klasikçi şefler repertuar tercihleri, dil kullanımları (jargon), konserlerini icra ettikleri mekân tercihleri, üslup ve tavrı (klasik üslubu tercih etmeleri) tercihleri, konserlerindeki mikrofonlama tercihleri, koro yönetiminde bedenlerini kullanma biçimlerindeki farklılıklar sebebi ile kendisi gibi tercihlerde bulunmayan şefleri “piyasacı” şef olarak nitelendirmektedirler.

Şeflerin kendi aralarındaki ayrışmalarını kültürel sermaye ve habitus kavramları ile irdelemek mümkündür. Ancak bu irdelemeyi yaparken şefin, şefliğini icra ederken Bourdieu’nün belirttiği (koruma, takip etme, alt üst etme) stratejilerden hangisini tercih ettiğini bilmek ve Bourdieu’nün sanat sosyolojisi kapsamında kullandığı kavramlardan biri olan “olasılar uzamı” kavramından yararlanmak yerinde olacaktır.

Bourdieu sanatsal alanın yapısı, işleyişi hakkında bilgi sahibi olmak, bu işleyişteki ayrıntıları anlamak için “olasılar uzamı” kavramından yararlanır. Olasılar uzamı ile konumuzun ilişkisine geçmeden önce bu uzamı oluşturan kavramlardan biri olan, habitus ile ilgili bilgi vermek olasılar uzamının ve habitus etkisi ile de oluşabilen kültürel sermaye kavramının anlaşılması için yerinde olacaktır. Çünkü “Söz konusu olasılar uzamı dâhilinde belirli stratejiler geliştirerek hamle yapma yeteneği ise, alanın yapısal koşullarından ziyade sanatçıların habitusları ve toplumsal güzergâhları ile ilişkilidir” (Karagül, 2014: 50).

“Habitus, bir meyiller sistemidir yahut sınıfsal bir terbiyedir. Tüketim sırasında kültürel ürünün, beğenin kodu, kültürel sermaye ile çözülürken, onun nasıl tüketileceği, tüketim aşinalığı, beğenin tüketim terbiyesi, habitusa işaret eder” (Bourdieu’den aktaran Arun, 2010: 33). Geleneksel Türk sanat müziği konserinde şefin sahneye ne zaman ve nasıl çıkacağı, nasıl bir kıyafet giyeceği, orada nasıl davranacağı, nasıl konuşacağı, hangi yöntem ve teknikleri kullanacağı bu duruma örnek teşkil eder. Yapılan çeşitli araştırmalarda bazı spor ve sanat dalları ile uğraşan kişilerin habitusu çözümlenmeye çalışılmış ve habitusları çerçevesinde ortak tavrı ve düşünce tarzlarının olduğu sonucuna varılmıştır.<sup>1</sup> Sanat müziği şeflerinin sınıfsal habitusu çerçevesinde sanat müziğinin “ciddi olması” dolayısıyla ciddi ve disiplinli olması bunun yanında nazik olması, Türkçeyi güzel, doğru (önceki kuşak şef ve geleneksel Türk sanat müziği sanatçıları gibi ‘İstanbul Türkçesi’) kullanması, eserin icrasına uygun bir şekilde beden dilini kullanması, usulleri doğru vurması, gerek hanende ve sazende gerekse koro ve izleyiciler arasında iletişimi kuracak doğru jest ve mimikler yapması, sahnede bulunduğu süreç içerisinde şeflerin tabiri ile “sahne adabına” uygun davranışlar sergilemesi beklenir. Şefin sahneye geldiğinde izleyiciye nasıl selam vereceği, şef sahneye geldiğinde ayağa kalkan sazendelere nasıl oturmaları gerektiğini göstereceği, izleyicilerin beğenilerine nasıl cevap vereceği, konser bittiğinde nasıl davranması gerektiği, kendisine çiçek verildiğinde nasıl teşekkür edeceği, taksim yapacak sazendeyle nasıl işaret vereceği gibi davranış kalıpları şefin içinde yetiştiği geleneksel Türk sanat müziği icracı ve şeflerinin (seslendiricilerinin) kültürel yapısının bir yansımasıdır. Geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili tüm bu habitüel davranışlar bütün şeflerin aynı şekilde davrandığını göstermez. Ancak yine de geleneksel Türk sanat müziğine ait bu habitus kendini hissettirmeyi sürdürür.

Bourdieu, “Olasılar uzamını sanatçıların habituslarının, sanatsal üretimlerin ve sanat alanının tarihinin kesişme uzamı olarak tanımlamaktadır” (Karagül, 2014: 50). Şefleri, gerek şeflik teknik ve becerilerini kullanırken gerekse eser yorumlarken hem belli bir derecede kısıtlayan hem de farklılaşmalarına olanak tanıyan şey bir tür olasılar uzamıdır.

“Bourdieu, Rasyonel Eylem Kuramı’na özgü rasyonalite anlayışının eyleyicilerin bireysel ve kolektif tarihlerini yok saydığını ifade etmiştir” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 89). “Bu, aynı zamanda eyleyiciyi azami faydaya yönelen özgür bireyler olarak gören öznelcilik felsefesinin de göz ardı ettiği bir noktadır. Diğer kutupta ise nesnelcilik anlayışı yatar ki bu yaklaşım da eylemleri eyleyicilerden bağımsız mekanik

<sup>1</sup> Paille, Van Heerikhuizen ve Emirbayer’e göre (2011, 164): “Tenisin sınıfsal habitusu çözümlenebilmekte –bu üst-orta sınıf sporunda o kadar ileri bir uygarlık seviyesi söz konusudur ki, rakipler hiç kavga etmezler veya yarattığı habitus çerçevesinde ‘snowboard sporunda erkekliğin aşırı dışavurumu’ incelenilmektedir” (Aktaran Kutay, 2012: 9).



tepkiler olarak görmesi nedeniyle bireyi yapıya feda eder" (Karagül, 2014: 35). Oysa Bourdieu habitus kavramını diğer kuramlardan farklı olarak kullanmıştır. Bourdieu'nün görüşünü konumuz olan şeflere uyarlısak şefler tamamen toplumsal yapıların pasif katılımcıları da değildir, seçimlerinde tamamen özgür bireyler de değildir. Bu bağlamda şefler kendine özgü şeflik teknik ve yöntemlerinin yanında içinde yetiştikleri koro şeflerinin, öğrenim gördükleri okullardaki hoca ve şeflerin, gerek Batı sanat müziği şeflerinin gerekse diğer geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin teknik ve yöntemlerini gözler, gelişen teknoloji vasıtasıyla kendileri dışındaki şefleri internet ve görsel medyadan takip eder ve bütün bunlardan edindikleri enformasyonlar ile şefliklerini icra ederler. Şefleri gerek repertuar seçiminde gerekse üslup tavrı seçiminde hem izler kitle hem de verili yapı etkiler.

Bourdieu'ye göre "Habitus, kelimenin tam anlamıyla, ne tam olarak bireyseldir, ne de davranışları tek başına belirler; buna karşın, eyleyenlerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizma, eyleyenlerin çok çeşitli durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji üretme ilkesidir" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 27). Bu stratejiler geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin başarılı olmasında önem arz eder. "Bourdieu'nün alanın özgün bir parçası olarak değerlendirdiği eyleyenler; sahip olduklarıyla, biriktirdikleriyle ve onların bilgisiyle alan içinde eylemler, alana olan tüm yaklaşımları bu biriktirdikleri çerçevesinde gelişir" (Arun, 2010: 40). Geleneksel Türk sanat müziği şefleri, geleneksel Türk sanat müziği alanında edindikleri müziksel algı, beğeni ve alanda biriktirdikleri ile alana özgü yaklaşım, aşinalık, oyunu hissetme duygusu kazanırlar.

Habitus hem oyuna girişte hem de oyunun sonucuna giderken etkilidir. "Oyunun sonucuna gidilirken kullanılan yollar ve sahip olunan davranışlar, karşılaşılan olaylar neticesinde bireylerin bir yatkınlıklar bütünü oluşturmalarına sebep olur. Bireyin 'kim olsa aynı şeyi yapardı' mantığına girmesini sağlayan bu yatkınlıklar bütünü habitustur" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 82). Geleneksel Türk sanat müziği şeflerine konsere yönelik repertuar oluştururken, konser bölümlerinde aynı makamda tercihte bulunmaları, ağırdan hızlıya doğru giden dizilişi anlamaya yönelik ve şeflerin kullandıkları beden hareketleri ve bunların müziksel karşılıklarına ilişkin alan çalışmasında sorulan sorulara "Bütün şefler aynı şeyi yapar", "Bunlar gelenekselleşmiş şeyler" şeklinde benzer ve ortak cevaplar alınmıştır. Bütün bunlar geleneksel Türk sanat müziği şeflerine ait habitusun varlığının açık göstergesidir.

"Bourdieu, sanat ürünlerinin uzamıyla sanatçı uzamının kendisini ve aralarındaki ilişkiselliği ele alan bir sosyolojik yöntem önerir" (Aktaran Karagül, 2014: 51). Bu sosyolojik yöntem çalışmamızdaki birçok noktayı aydınlatmaya yarar. Bourdieu bu ilişkiyi şöyle açıklar:

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

Yapılan alan çalışması sonucunda şeflerin sanat için mi toplum için mi sanat ürettiğine dair düşüncelerinin oluşmasında, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, klasik üslup, piyasa üslubu gibi üsluplardan birini seçme eğilimlerinin etkisinde, bu üsluplar için yaptıkları tanımlamalarda ve üsluplara atfettikleri değerlerin oluşmasında, repertuar tercihlerinde, şeflik yönetim teknik ve becerilerinin oluşmasından, seyirciyle kurdukları diyaloglardan şeflerin sahne adabının şekillenmesine kadar şeflerin (geleneksel Türk sanat müziği icracılarının) habitusunun ve toplumsal güzergâhının etkileri olduğu görülmektedir. Bütün bu etkiler olasılar uzamı tarafından dolaylanılmaktadır. "Olasılar uzamı hem belli bir anda düşünülebilecek ve gerçekleştirilebilecek potansiyelliklerin sonlu evrenini –özgürlük-hem de bu potansiyellikler içinde yapılması ve düşünülmesi gereken şeyin belirlendiği zorlamalar dizgesini -gereklilik-tanımlar ve sınırlandırır" (Bourdieu, 1999: 360). Bu da bizim geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin gerek özgürce gerekse bir takım zorlamalar neticesinde oluşturdukları şeflik pratiğini incelememize ve anlamlandırmamıza olanak tanır.

Şeflerin kendi içlerinde ayrışmalarını sağlayan önemli unsurlardan biri de tercih ettikleri stratejilerdir. Bourdieu bir oyunda (alanda) oyuncunun (eyleyicinin) o alandaki özgül sermayenin dağılımına bağlı konumuna bu aynı zamanda o alanda var olan güç ilişkilerindeki konumudur- göre izleyeceği üç strateji olduğunu belirtir. Bu stratejiler: koruma (muhafaza), takip etme (izleme) ve alt üst etme (bozguna uğratma, yıkma) stratejileridir" (Karagül, 2014: 44). Alan çalışması sırasında, alanda daha eski olan deneyimli şeflerin daha çok koruma stratejileri ile konumlarını ve var olan sanatsal anlayışını sürdürme çabasında oldukları gözlemlendi. Yapılan görüşmeler sonucunda klasikçi/gelenekselci şeflerde bu durumun daha net görülebilir durumda olduğu ortaya çıktı. Bu koruma stratejisi bir eserin nasıl yorumlanması gerektiğinin belirlenmesinde, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, kimin gerçek anlamda şef



olup olmayacağına dair karar vermeye dönük kriterlerin belirlenmesinde, kimin şeflik alanına girip kimin girmemesi gerektiğine dair yargılarda bulunmada etkili bir rol oynar.

Alana yeni giren şeflerle ise daha çok takip etme stratejileri görülür. Yeni şefler daha deneyimli olan şeflerden repertuar oluşturma, saz sanatkârlarının seçimi, koro ve solonun programdaki sayısal değeri, yönetim teknikleri konusunda yardım alırlar. Alanda konum elde etme açısından daha risksiz ve daha kolay kabul görmeyi sağlaması bakımından yeni şeflerin başlangıçta çok tercih ettiği bir durumdur. Yeni şef olmuş bir şefin onu şefliğe yönlendiren hocası gibi; “Evcara makamı amatör koroya başlangıçta öğretilmez. Daha kolay algılanabilen makamlar ile öğretmeye başlamak gerekir” şeklindeki düşüncesi ve kullandığı bedensel hareketlerin büyük bir çoğunluğunun örnek aldığı şef (hocası) gibi olması alandaki takip etme stratejisine güzel bir örnektir. Elli yılı aşkın süredir koro şefliği yapan Yılmaz Yüksel’in şefliğe başladığı yıllarda Bourdieu’nün takip etme stratejisi olarak adlandırdığı uygulamalar ile örtüşen bir strateji izlediği görülmektedir.

Şeflik ile ilgili bir eğitim almadım. İsmail Baha Sürelsan’dan çok istifade ettim. Çok bilgili bir insandı. Evinde on kişiydik öğrencisi olarak Erol Sayan, Ahmet Hatipoğlu, Ben öğrencileriydik. Çok düzenli çalışırdık. İsmail Bey çok disiplinli bir kişiydi. Hem de esprili bir insandı. Usul vurarak, nota okuyarak eserler meşk ederdik. Onun şefliğini gözlemleyip çok şeyler almışızdır. Çünkü çok yönetti bizi korolarda. En çok etkilendiğim en çok istifade ettiğim insandır. Onun disiplini beni de etkiledi. Ne biliyorsam ondan öğrendim, ona borçluyum diyebilirim. Fahri Kopuz’dan, İsmail Baha Sürelsan ile birlikte Mustafa Erses’ten çok yararlandım. Ama Ankara Radyosu’na girdiğimde radyo müdürü Muzaffer İlkar’dı. Çok iyi bir şef idi. Çok iyi bir yorumcuymdu. Onun hareketlerini aynen aldım. Çok yumuşak, çok estetik çok güzeldi (Yılmaz Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

“Alanda daha az sermayeye sahip olanlar, alt üst etme stratejilerine sapkınlık stratejilerine yönelirler. Bunlar genellikle alana yeni girenler ve gençlerdir. Alanın özgül sermayesine en az sahip olanlar oldukları için hâkim konumdakilerle karşı karşıya gelerek alanın meşruiyetini sorgulama cesareti gösterirler” (Kaya, 2000: 401). Bu şefler çalgı seçiminde, eser icrasında, bedensel davranışlarda ve repertuardaki süregelen özelliklerde değişiklik yaparlar. Klasikçi şeflerin aksine daha popüler bir repertuar kullanırlar. Geleneksel çalgılara yer vermekle birlikte klavye, gitar kullanıp eserin temposunu daha hızlı çaldırırlar, popüler Türk sanat müziği eserlerinden oluşan repertuarlarının yanında farklı türdeki (halk müziği, arabesk, pop vb.) eserlere de yer verirler. Bütün bu stratejiler farklı konumlarda yer alan şeflerin farklı sanatsal anlayışlarının oluşmasında etkindir.

Şeflerin hem kendi içinde farklılaşmalarını sağlayan, hem de şeflik pratiğini icra etmelerini (teknik ve yöntemlerinin oluşmasını) sağlayan kültürel sermayenin çeşitli boyutları vardır. Bourdieu’ye göre bu boyutlar: “Güzel sanatlara ve kültüre ilişkin nesnel bilgi, kültürel beğeniler ve tercihler, biçimsel nitelikler (örn. üniversite derecesi, müzik eğitimi), kültürel beceriler ve teknik ustalık (örn. bir çalgı kullanma yetisi), zevk sahibi olma, ‘iyi’ ve ‘kötü’ arasında ayırım yapma yetisi olarak sıralanabilir” (Smith’dan aktaran Albayrak, 2015: 21). Şeflerin toplumsal uzamdaki yerinin belirlenmesinde, şeflerin kendi arasında ayrışmasında, icralarının şekillenmesinde, makamlar, usuller, yaratı/eser türleri ile ilgili işitsel ve nazari olarak ayırt edebilme becerisi kazanabilmelerinde, eserlerin içerisindeki kodların hem kendileri hem koro üyeleri için anlamlandırılıp içselleştirilmesinde, koro yönetimindeki yöntem ve tekniklerin çözümlenmesinde, repertuar, üslup, dil tercihlerinde, koro üyeleri ve sazandelerin seçiminde, yorumun şekillenmesinde şeflerin sahip oldukları kültürel sermayelerinin etkisi büyüktür.

### **3. Habitus ve Bedenselleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Şeflik**

Bourdieu’nün habitus kavramına işaret etmek üzere kullandığı ifadelerden bir tanesi de “bedensel algı”dır (Aktaran Swartz, 2011: 144). Dolayısıyla bir şefin, şeflik becerilerini kazanabilmesi için öncelikle bedensel algısının iyi olması ve algısı iyi olan bir şefi gözlemlemesi gerekmektedir. Kültürel sermayenin bedenselleşmiş formu olarak karşımıza çıkan bu hareketlerin oluşmasında bir başka etken de şeflerin diğer müzik türlerine ait şefleri gözlemlemeleri sonucunda edindikleri enformasyonlardır. Bu durum Halil İbrahim Yüksel ve Yılmaz Yüksel tarafından şu şekilde ifade edilir:

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

Efendim kaynaktan ziyade şef olacak kişilerin deneyimli şefleri izleyerek gözleyerek, görerek birikim sahibi olması gerekir. Batı müziği ve geleneksel Türk sanat müziği şeflerini izlemek lazım. Bir takım işaretleri onlardan görüyoruz ve alıyoruz. Şeflerin mümkün olduğunca yumuşak hareketlerle koro yönetmesi gerekir. Koro yönetimi insanın içinden gelir, severek yapmak lazım (Yılmaz Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

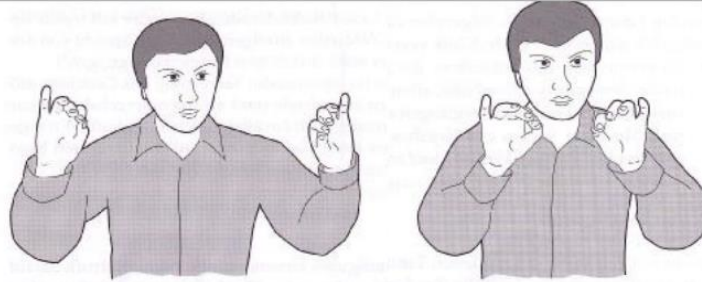
### 3.1. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Yönetiminde El-Kol Hareketlerinin Önemi

Geleneksel Türk sanat müziği şefleri gerek prova ve eğitim sürecinde, gerekse konser esnasındaki yönetimlerinde sahip oldukları bedenselleşmiş kültürel sermaye biçimlerinden biri olan el-kol hareketlerinden etkin biçimde yararlanırlar.

“Beden toplumsal dünyadır ama toplumsal dünya da (hexis veya eidos [düşünce] biçiminde) bedendedir. Bizzat dünyanın yapıları faillerin onu anlamak için hayata geçirdiği yapılarda (daha doğrusu bilişsel şemalarda) mevcuttur” (Bourdieu, 2016: 171). Şefler yetiştikleri toplumsal dünyanın etkisi ile bir takım kültürel sermayeler edinirler. Edindikleri bu kültürel sermayeler gerek bir takım kültürel kodların çözümlenmesinde, gerekse beğenilerinin şekillenmesinde önemli bir etkidir. Şefler bu zamana kadar edindikleri bedensel kültürel sermaye biçimlerine uygun olan hareketleri anlamlı bulmakta ve içselleştirmektedirler. Bu çerçevede şeflerin “sahne adabı” diye nitelendirdikleri davranış kalıplarını anlamlandırmak, şefleri kendi içerisinde ayırt etmemizi sağlar. Bu bağlamda “klasikçi” şefler, “piyasacı” şefleri “sahne adabına” uygun olmayan hareketler sergiledikleri için eleştirirler. Birer’in, aksak usulündeki bir eserde bir kadın şefin “oooooh” diyerek sahnede şakır, şakır göbek attığını, bir başka şefin suslarda ayağını güm diye yere vurup sesin mikrofonda patlaması ile izler kitlenin kulaklarını tıkadığını fark ettiğini, bir başka şefin sahnede suslarda anlamsızca zıpladığını belirtmesi bu duruma örnektir (Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

Akdoğu’nun “Koroyu yöneten şefin ‘tel sarar yavrum tel sarar’ görüntüsü, ya da halı silkeler hareketli konser yönetmesi, suslarda elini dudağına götürerek hastanelerdeki hemşire resimlerine benzer ‘sus’ yapmasına ne demeli?” (Akdoğu, 2005: 96) şeklindeki ifadeleri ile Birer’in yukarıdaki görüşleri bize bazı geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin sergilediği klasikçi şeflerin “sahne adabı” olarak nitelendirdikleri ortak davranış kalıplarına uyulmaması sonucunda yapılan abartılı jest, mimik, el ve kol hareketlerinin koro yönetirken kullanılmaması gerektiğini aksi halde bu tavırların yadırganıp, kabul görmeyeceğini belirtmektedir. Bütün bu algı ve davranış farklılıkları habitus farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Bu farklılıklar neticesinde klasikçi şefler için klasik üslup ve klasikçi şeflerin bedenselleşmiş kültürel sermayesi değerli sayılırken, “piyasacı” şefler için ise takip ettikleri “piyasacı” şeflerin tercih ettikleri üslup, icra ve bedenselleşmiş kültürel sermaye değerli sayılmaktadır.

“Habitusun işleyişini gösteren örnekler, otomatik jestlerden ya da görünürde son derece sıradan olan beden tekniklerinden” soyut kavramsallaştırmalara kadar uzanır (Swartz, 2011: 155-156). Geleneksel Türk sanat müziğinde bir şefin usul vururken yaptığı hareketler, koro yönetimi ile ilgili yaptığı her türlü jest, mimik, el-kol hareketleri ve duruşu geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin habitusunu gösteren örneklerdir. Şef bu hareketleri etkin koro yönetimi için yapar. Alan çalışması sonucunda edinilen veriler ışığında geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin gerek Batı sanat müziği şeflerinden kendilerine mal ederek, gerekse geleneksel Türk sanat müziği şeflik alanı içinde üretilmiş bir takım alana has bedensel hareketlerden oluşan bedenselleşmiş kültürel sermayeye sahip oldukları görülmüştür. Ayrıca yönetim ve öğretim esnasında şeflerin bedenini kullanma tarzı şefleri kendi içinde ayırt etmemize olanak tanımaktadır. Alanda çok sık karşılaştığım bu hareketleri aşağıdaki gibi belirtmek mümkündür.



Şekil 1

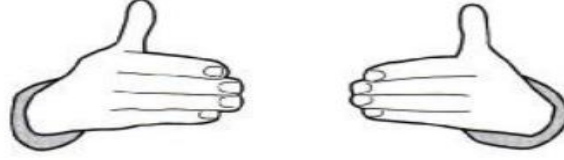
Şekil 2

(Bastian’dan aktaran Öztürk, 2010: 30)

- 1) Şekil 1 alan araştırması sırasında Batı sanat müziği şeflerinin başlangıç vuruşunu belirtir. Geleneksel Türk sanat müziği ve Batı sanat müziği şeflerinin başlangıç vuruşları benzerlik

göstermektedir. Alan araştırması sırasında geleneksel Türk sanat müziği ve Batı sanat müziği şeflerinin benzer başlangıç vuruşları kullandığı görülmüştür.

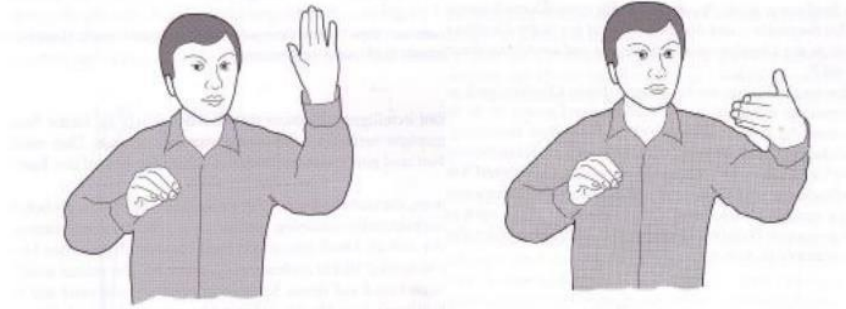
- 2) Şekil 2 Batı sanat müziğindeki Alla-Brave olarak isimlendirilen başlangıç vuruşudur. Bu vuruş geleneksel Türk sanat müziği şefleri tarafından ellerin geriden ileriye doğru itilmesi ile daha çok staccatoyu anlatmak için kullanılmaktadır. Bazı şeflerin bu hareketi yaparak, "kesik kesik okuyun" demesi veya "elim ile kuşun gagalamasına benzer bu işaret yaptığımda kesik okuyun" demesi bu hareketi gören koro üyelerinin aynı anda staccato icrayı gerçekleştirmesi içindir. Amaç icra birliğini sağlamaktır.



Şekil 3 Bitiriş vuruşu

(Bastian'dan aktaran Öztürk, 2010: 32)

- 3) Batı sanat müziğinde bitiriş vuruşu olarak kullanılan bu vuruş bazı geleneksel Türk sanat müziği şefleri tarafından da bitiriş vuruşu olarak kullanılmaktadır. Bu vuruşu klasikçi şeflerde daha fazla görmek mümkündür.

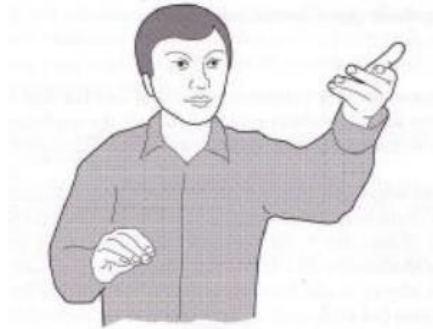


Şekil 4

Şekil 5

(Bastian'dan aktaran Öztürk, 2010: 32)

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



Şekil 6 (Girişe davet eden sol el)

(Bastian'dan Aktaran Öztürk, 2010: 32)

- 5) Batı sanat müziğinde girişe davet eden vuruş olarak bilinen bu vuruş geleneksel Türk sanat müziği şefleri tarafından da girişe davet amaçlı kullanılmaktadır. Bazı şefler girişe davet eden

sol elin yanında sağ el işareti ile de dur işareti yaparak eser içinde kimlerin söyleyip kimlerin susacağını belirtmektedirler.

- 6) Şefler, elleri ile iki yapıp, avuç içi kendilerine bakacak şekilde kollarını baş hizasında kaldırıp koro üyelerine doğru işaret verdiğinde bu koro üyeleri için ikinci sözleri okumaları gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca bu işaret sazendelere yapıldığında, aynı kısmı (aranağme, meyanı, ya da nakaratı) iki kez çalın anlamına da gelmektedir (resim 1). Şefler çoğu kez aynı yerin iki kez çalınması gerekliliğini elleri ile iki yaparak kollarını da dairesel hareketlerle dıştan içe doğru art arda hareket ettirerek ifade etmektedirler.



Resim 1

- 7) Bazı şefler koro üyeleri ya da sazendelerin eserin bir bölümünü bir oktav yukarıdan seslendirmesini istediklerinde sağ ya da sol ellerinin birini yumruk yapar gibi dört parmaklarını kapatıp başparmağını yukarıya kaldırıp kollarını aşağıdan yukarıya doğru (gökyüzünü gösterecek biçimde) art arda hareket ettirmektedir (resim 2-3).
- 8) Bazı koro üyelerinin geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin meyan bölümlerinde zorlanması sebebi ile eserleri bir oktav aşağıdan okumaya çalıştıklarında şef bu hareketi yapıp kadınları doğru oktavdan okumaları konusunda uyarmaktadır. Bazı şefler ise koronun ortak bir sestem okuması gerekliliğinden dolayı eserlerin bazı kısımlarının (özellikle nakaratların bitiş kısımlarının) erkeklere pest gelmesinden dolayı eserin o kısmının bir oktav yukarıdan seslendirilmesi gerektiğini belirtmek için bu işareti yapmaktadır. Şefler başlangıçta bu işaret ile birlikte sözel olarak "oktav al" tabirini kullanmaktadır. Şefler icra esnasında sazendelerin direkt "meyan sazını" çalıp meyan geçmelerini belirtmek, koro üyelerinin "meyan sazının" çalınmasının hemen ardından meyan geçerek icrayı devam ettirmeleri gerektiğini belirtmek ya da taksim yapacak olan sazendenin taksim sırasında meyan alması gerektiğini belirtmek için (resim 2-3 deki) bu hareketi yapıp kolunu aşağıdan yukarıya doğru hareket ettirmektedir. Bu noktada şefler önce hangi saz sanatkarı taksim yapacaksa onu işaret parmağı ile gösterip gerekli direktif verip daha sonra da (resim 2-3 deki) bu hareketi yapmaktadır.



Resim 2



Resim 3

- 9) Ayrıca geleneksel Türk sanat müziği şefleri, resim 3'teki işareti eserin bazı kısımlarını (aranağme, nakarat gibi) bir kez daha çalıp, söylemelerini istediğinde de kullanmaktadır. Ancak





şefler tek çalım yapılmasını istedikleri zaman el aşağıdan yukarıya doğru (gökyüzünü gösterir gibi) hareket ettirilmez, sabit kalır.

- 10) Çoğu şef resim 2'deki işareti her şeyin yolunda gittiğini, icradan çok memnun olduğunu göstermek için ya da proje "konsept" konserlerde konserde görevli olan herkesin hazır olduğunu kontrol edip başlama anını belirtmek için, (sunucuya, bilgisayar başındaki multivizyon kullanan kişiye direktif vermek için) kullanmaktadırlar. Bu genellikle icra esnasında değil konserin başlangıcında yapılmaktadır.
- 11) Bazı şefler koro üyeleri ya da saz sanatkârlarının eserin bir bölümünü bir oktav aşağıdan seslendirmesini istediklerinde elleri ile ters bir işareti yapmaktadır (resim 4). Şefler bu hareketi daha çok erkek koristlerin kendilerine pest gelen kısımları bir oktav yukarıdan seslendirdiklerinde koronun bütünlüğünü bozmaması için yaparlar. Ayrıca şefler kadın koristlere meyanın çok tiz gelmesi sonucunda ya da kadınların "tiz seslere çıkamayacaklarını" düşündüklerinde bir oktav aşağıdan seslendirilebileceklerini belirtmek için, saz sanatkârlarının bazılarının kendilerini göstermek ya da seslerinin duyulması için (çoğu zaman ses düzeninden muzdarip olduklarında) bir oktav yukarıdan seslendirmeye başladıklarında onları uyarıp doğru oktavdan çalmalarını belirtmek için bu hareketi kullanmaktadırlar.



**Resim 4**

- 12) Şefler resim 4'teki hareketi esere başlamadan önce yaptıklarında, bu eserin yerinden<sup>2</sup> icra edileceği anlamını taşımaktadır.
- 13) Şef eserin gürlük olarak piyano icra edilmesini istediği zaman aşağıdaki işareti yapmaktadır. İki el avuç içi aşağıya bakacak şekilde yukarıdan aşağıya doğru indirilir (resim 5). Şefler, bu hareketi solistin okuduğu sırada yüksek gürlükte icra yapan sazanelere solistin sesinin duyulması için sık sık yapmaktadır.



**Resim 5**

<sup>2</sup> Geleneksel Türk sanat müziğine ait olan mansur/beş ses, kız akort/dört ses, müstahzen/bir buçuk ses, bol ahenk/ yerinden, şah/ yedi ses, davut/ altı ses gibi çalım tekniklerinden bir tanesidir. Yerinden (bol ahenk) çalım tekniği eseri bestelendiği yerden, göçürmeden (orijinal tonundan) icra etmek anlamına gelmektedir.

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

- 14) Şef eserin forte çalınmasını istediği zaman aşağıdaki işareti yapmaktadır. İki el avuç içi yukarıya bakacak şekilde aşağıdan yukarıya doğru kaldırılır (resim 6).



**Resim 6**

- 15) Şef eserin belirli bir kısmında decrescendo yapılmasını istediğinde eli ile önce resim 7'deki pozisyonu, daha sonra resim 8'deki pozisyonu ve hemen ardından resim 9'daki pozisyonu yapar.



**Resim 7**



**Resim 8**



**Resim 9**

- 16) Şef, eserin belirli bir kısmında crescendo yapılmasını istediğinde elini önce resim 10'daki deki pozisyondan resim 11'deki pozisyona daha sonra resim 12'deki pozisyona getirmektedir.



**Resim 10**



**Resim 11**



**Resim 12**

Bazı şefler ise eserin belirli bir kısmında crescendo yapılmasını istediğinde elini resim 6'daki pozisyonda tutarak yavaş yavaş yukarıya doğru kaldırmaktadırlar.

- 17) Şefler saz sanatkârlarının eserde başa dönmelerini istediklerinde (çoğu zaman eserin başındaki aranağmeyi çalmalarını istedikleri zaman) işaret parmakları ile başlarını göstermektedirler (resim 13).



**Resim 13**

- 18) Şef, eserlerin birbirlerine bağlı icra edilmesini istediğinde iki elin işaret parmaklarını resim 14'teki gibi birbirine bağlamaktadır.



**Resim 14**

- 19) Şefler esere girmeden önce ritim saz sanatçılarının "boş ritim" atmalarını istediğinde kaç boş usul vurulmasını istiyorlarsa öncelikle o rakamı parmakları ile gösterirler. Aşağıdaki resim şefin vurulmasını isteğini usulün sayısını belirtirken (resim 15), resim 16 ise boş usul vurulacağını ifade etmektedir.



**Resim 15**



**Resim 16**

Bu iki hareketin ardından hangi usulün vurulacağı parmaklar ile ifade edilir. Aşağıda şefin 9/8'lik bir boş usul vurulmasını istediğinde yaptığı hareket görülmektedir.



**Resim 17**



**Resim 18**

- 20) Şefler bazen eserin bazı kısımlarının üç kez icra edilerek eserin icrasının sona erdirilmesini istemektedirler. Bu durumda şef, parmakları ile üç işareti yapmaktadır (resim 19). Örneğin “Gül Dalında Öten Bülbülüm Olsan” adlı şarkının seslendirilmesi esnasında şef, koro üyelerine bu hareketi yaptığında şarkının nakaratının son kısmı olan “Sar beni kollarında canım diyeyim” (eserin yirmi ikinci ve yirmi üçüncü ölçüleri) kısmının üç kez söylenmesini istediğini ifade etmektedir.



**Resim 19**

- 21) Bazı şeflerin ise tril yapılacağı zaman ellerini Batı sanat müziğindeki Alla-Brave vuruşu şekline getirip kollarını yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirerek elleri ile “z” çizmektedirler. Şefler (resim 20) bu işareti eserlerin belirli bir kısmında tril ya da çarpma yapmalarını istediklerinde kullandıklarını ifade etmişlerdir.



**Resim 20**

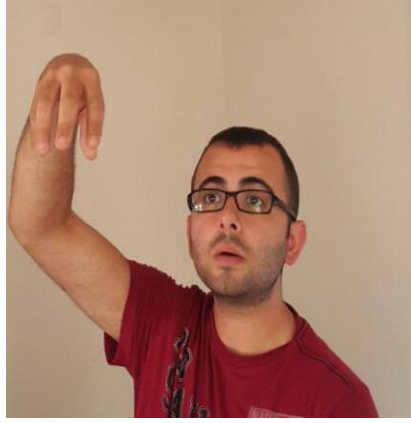
- 22) Şefler bir eserin belirli bir kısmında (eser içindeki sus işaretlerinde) koro üyelerinin ve saz sanatkarlarının susmalarını istediğinde ya da icranın bittiğini göstermek için resim 21’deki

hareketi kullanmaktadırlar. Örneğin: “Ağla Gitar” isimli şarkının yetmiş üç, yetmiş beş ve yetmiş yedinci ölçülerindeki “sus”larda şefler bu hareketi sıkça yapmaktadır<sup>3</sup>.



**Resim 21**

- 23) Şef eserin bazı bölümlerinde puandorg yapmak istediğinde aşağıdaki hareketi (resim 22) ya da dur işaretli hareketi (Şekil 4) yapmaktadır.



**Resim 22**

- 24) Bazı şefler sahneye geldiklerinde koronun gülümsemesi için kendileri de gülümserler ya da elleri ile gülümseyen dudaklarını gösterirler. Uzun süren konserlerde koronun yüzünün düşmesi dolayısıyla şefler gülümseme hareketini sıkça yapmaktadır.
- 25) Şefler saz sanatçılarından dem vermelerini istediklerinde ellerini avuç içleri yukarı gelecek şekilde tutarak, ellerini art arda hızlı hızlı titretmektedirler.
- 26) Şefler eserlerin bazı kısımlarını mızraplı çalgıların (tambur, kanun, ud) çalmasını istediğinde eli ile mızraplı bir çalgı çalar gibi hareket yapmaktadır (resim 23).



**Resim 23**

<sup>3</sup> TRT Ankara Radyosu arşivindeki nota baz alınmıştır.

- 27) Birçok şef “sus” olan eserlerdeki “sus”ları parmaklarını şaklatarak vermektedirler.
- 28) Birçok şef saz sanatçılarının ya da koronun eserin temposuna uygun icralarda bulunmaması durumunda işaret parmağı ile ritim çalan (bendir, darbuka, kudüm icracısını göstererek) kişiyi göstererek ritmi yakalayın, ritmi iyi dinleyin mesajı vermektedir. Şefler, eserin içindeki ritim değişimlerinde ya da hız değişimlerinde de değişen kısım gelmeden önce ritim çalanları göstererek değişime dikkat edin mesajı vermektedirler.
- 29) Taksimi sazendenin fazla uzatması durumunda sahnenin kenarında bulunan şefin, alkışlayarak sahneye gelmesi taksim bitmesi gerektiğini işaret eder.
- 30) Şefler yaylı çalgıların pizzicato yapmasını istediğinde aşağıdaki hareketi (resim 24) yapmaktadır.



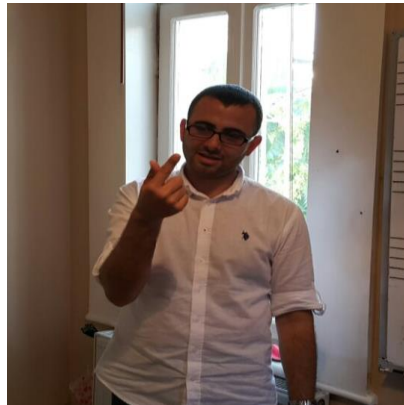
**Resim 24**

- 31) Çoğu şef bazı kısımları kemanların çalması gerektiğini elleri ile keman çalar gibi yaparak ya da kemanları yan yana oturtup eli ya da gözü ile o grubu işaret ederek göstermektedir (resim 25).



**Resim 25**

- 32) Şefler icra edilecek eserin “bir buçuk ses” diye adlandırılan icra şekli ile icra edilmesini istediklerinde saz sanatkarlarına aşağıdaki işareti yapmaktadırlar (resim 26).



**Resim 26**

- 33) Şefler icra edilecek eserin “dört ses” (kız akort) diye adlandırılan icra şekli ile icra edilmesini istediklerinde saz sanatkârlarına aşağıdaki işareti yapmaktadırlar (resim 27).



Resim 27

Bastian’ın “Şef her eser için koro ile kendi arasında, alışılmışın dışında özel bir takım işaret, sembol veya şifre kullanabilir” (Aktaran Öztürk, 2010: 25) şeklindeki saptamasını hem Batı sanat müziği hem de geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin bazılarında görmek mümkündür. Bu duruma Batı sanat müziğinden örnek vermek gerekirse, “Wagner, orkestrada kullandığı vuruş tekniklerini Spontini’den öğrenmiş, ancak Spontini’nin aksine vuruşlarında, önkoldan gelen hareketleri kullanmak yerine, bilek hareketlerini kullanmayı tercih ederek orkestrasını yönetmiştir” (Şatana, 2015: 42). Geleneksel Türk sanat müziğinde de benzer uygulamalar olduğu gibi az da olsa farklı uygulamaları görmek mümkündür. Ancak çalışmanın sınırlılıkları ve İzmir’de 208 adet koronun ve bir o kadar koro şefinin varlığı göz önüne alındığında ve bu şeflerin kendilerine özgü hareketlerine tek tek bu çalışmada yer vermek olanak dışıdır.

Bedenselleşmiş kültürel sermayenin korolarda kendini gösterdiği bir başka alan danslardır. Şeflerin gerçekleştirdiği konserlerde halk danslarının yer alması bedenselleşmiş kültürel sermayenin bir başka boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Şeflerin, icra esnasında dans eşliği kullanması izler kitlenin beğenisini kazanmaktadır.<sup>4</sup> Dans eşliği daha çok semai usulündeki vals niteliği taşıyan eserlerde, halk türkülerinde ve oyun havalarında görülmektedir.

### 3.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Yönetiminde Gözlerin Kullanımı

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

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

Geleneksel Türk sanat müziği korolarında yapılan gözlemlerde birçok şefin gözlerini koro yönetiminde etkin biçimde kullandığı görüldü. Koristlerden biri solo yapmak üzere sahneye gelecekte buna ilişkin zamanlamayı şef yine gözleri ile belirtir. Bazı eserler icra edilmeden önce şef taksim yapılmasını istemektedir. Solistin sahneye taksim bitmeden gelmeye teşebbüs etmesi durumunda şef gözleri ile gelmemesi gerektiğini işaret eder ve kaşını kaldırarak zamanlamanın yanlış olduğunu, biraz daha beklemesi gerektiğinin mesajını vererek olası bir hatayı önler. Bazen de akış içinde hangi çalgının taksim yapacağını gözleri ve kaşları ile belirtir. Taksim bitirilmesi gerektiği zamanı da bazı şefler gözlerini kapatarak belirtmektedir. Bazen de şef, koristlerin ya da sazandelerden birinin hata yapması durumunda o kişiyi uyaran bakışlarda bulanabilir. Kimi kez her şeyin normal gittiğini ve icradan memnun olduğunu gösteren bakışlar ile koroya motivasyon sağlar. Şef çalışmalar sırasında gözlerini kapatarak ve ellerini aheste aheste

<sup>4</sup> Dansa örnek olarak Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu “Sevgi Şarkıları Konseri” için bkz. <https://www.facebook.com/esen.can2/videos/10154016197084301/>.



hareket ettirerek icradan son derece memnun olduğunu jest ve mimikleri ile de belli eder. Özellikle klasikçi şefler, bu durumu icranın memnuniyetinden dolayı “huşu” içinde olmak şeklinde ifade etmektedirler.

## SONUÇ

Cumhuriyet dönemi öncesinde başlayan ve Cumhuriyet dönemi politikaları ile meşruiyeti sorgulanan ve tarihsel süreç içerisindeki önemini giderek kaybetmeye başlayan geleneksel Türk sanat müziğinin, bu müziğin ilgilileri tarafından ayakta kalmasını sağlamak ve Batı sanat müziği gibi sanatsal bir müzik olduğunu kabul ettirmek için uygulanan stratejilerden bir tanesi de Batı sanat müziğine ait bir figür olan şefliğin geleneksel Türk sanat müziğine temellük ettirilmesidir. Bu strateji sonucunda geleneksel Türk sanat müziği alanının varlığını devam ettirebilmesi için geleneksel Türk sanat müziği şefleri önemli toplumsal eyleycilerden birisi haline gelmiştir.

Bourdieu'nün bir alan incelenirken yapısal tarih incelemesi yapılması hakkındaki görüşleri şeflik alanı için de önem arz eder. Bu perspektiften yola çıkarak, yapılan görüşmelerde, geleneksel Türk sanat müziğindeki ilk yönetim örneklerinin ne zaman olduğu ile ilgili sorulan sorulara bazı şefler, geleneksel Türk sanat müziğinde şeften önce serhanendelerin fasıl gruplarını yönettiğini ve bir nevi şeflik yaptıklarını belirtmişlerdir. Ancak “Zaman, mekân, sahne düzeni, icracı sayısı, kıyafet ve müziksel davranış açısından bakıldığında, tamamen farklı bir bağlamda işlerlikleri olduğu açıktır” (Öztüfekçi, 2006: 22). Serhanendelerin yönetmenliklerinde daha çok ritim, tempo, giriş ve bitirilerde etkin rol oynadıklarını, şeflerin görevlerinin sadece bunlarla sınırlı kalmadığını belirtmek gerekir. Şeflerin, koronun uyumunu sağlamak, icra birliğini sağlamak, eserlerin hangi gürlükte ve nasıl bir oturtum ile icra edileceğini belirlemek gibi görevleri de vardır. Şefin ayakta olması, serhanendenin müzisyenler ile birlikte oturuyor olması sahne duruşu açısından da farklılık arz etmektedir. Ayrıca şef figürü ile birlikte sahne düzeni ve dekor anlayışı da geleneksel Türk sanat müziğinde önem kazanmıştır. Bütün bunlar geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin uyması gereken birtakım kurallar ve yatkınlıkların varlığına yani geleneksel Türk sanat müziği şefliğine ait habitusun varlığına işaret eder.

Şeflerin sanat için mi toplum için mi sanat ürettiğine dair düşüncelerinin oluşmasında, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, klasik üslup, piyasa üslubu gibi üsluplardan birini seçme eğilimlerinin etkisinde, bu üsluplar için yaptıkları tanımlamalarda ve üsluplara attıkları değerlerin oluşmasında, repertuar tercihlerinde, şeflik yönetim teknik ve becerilerinin oluşmasından, seyirciyle kurdukları diyaloglardan şeflerin sahne adabının şekillenmesine kadar şeflerin (geleneksel Türk sanat müziği icracılarının) habitusunun, toplumsal güzergâhının ve sahip oldukları kültürel sermayelerinin etkileri görülmektedir. Şeflerin şefliklerini icra ederken kültürel sermayenin biçimleri olan kurumsallaşmış, nesneleşmiş ve bedenselleşmiş kültürel sermayelerden yararlandıkları görülmektedir.

Geleneksel Türk sanat müziği literatüründe koro yönetimi ile ilgili öneri mahiyetinde birkaç çalışma bulunsa da üzerinde fikir birliğine varılmış, şeflik teknik ve becerilerini içeren bir standartlaşma henüz yoktur. Konservatuarlarda geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili koro şefliği bölümünün olmaması, okutulan derslerin de yönetimden çok toplu çalıp söylemeye dayalı olması bu standartlaşma için ciddi bir çabanın olmadığını göstermektedir. Bu nedenle geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik yapabilmek için şeflerin aldıkları eğitim ile kazandıkları kurumsallaşmış kültürel sermaye yeterli olmamaktadır. Bu durumda şefler, içlerinde yetiştikleri geleneksel Türk sanat müziği koro şeflerini, diğer geleneksel Türk sanat müziği koro şeflerini ve başka müzik türlerine ait (özellikle Batı sanat müziği) koro şeflerini gözlemleyerek Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki bedenselleşmiş (cisimleşmiş) kültürel sermayeyi kazanma yoluna girmektedir. Şeflerin koro yönetmek için yaptıkları göz hareketleri, jest ve mimikler, el kol ve beden hareketleri Bourdieu'nün bedenselleşmiş kültürel sermaye sınıflandırması içerisinde yer almaktadır. Bedenselleşmiş kültürel sermaye geleneksel Türk sanat müziği şefliği için olmazsa olmaz, muhakkak edinilmesi gereken bir kültürel sermaye biçimidir. Çünkü şef, koro ve sazanelere bütün direktifleri bedeni ile verir.

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin bedenselleşmiş kültürel sermayelerinin oluşmasında izleyici ve eser habitusları önemli bir yer tutar. Şefler, izleyicinin beğendiği, olumlu reaksiyon gösterdiği hareketleri daha fazla yaptıklarını belirtmişlerdir. Bunun yanında şefler eserlerin habituslarına göre bedensel hareketlerde bulunmaktadır. Şeflerin eserlerin usulün darblarına uygun bir şekilde usulleri vurmaları, usulüne uygun giriş, tempo ve vuruşlarını belirtmeleri, sözel içeriklerine göre beden hareketlerini şekillendirmeleri buna örnek olarak verilebilir. Geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin habitusunu bilen bir şef, dokuz sekizlik ritme sahip hareketli bir eserde, koro ve izleyiciyi eserin habitusuna uygun hareketler ile “havaya sokabilir”.

Günümüz şefleri bedenselleşmiş kültürel sermayeleri ve sahip oldukları habitusları üzerinden farklılıklarını ortaya koymaktadırlar. Bu farklılıklar klasikçi, “piyasacı” şef ayrımını görünür kılmaktadır.





Şeflik ile ilgili yatkınlıklar korolarda, konservatuvarlarda, TRT gibi kurumsal yapılarda kazanılabilir. Yapılan alan çalışması neticesinde benzer habituslardan gelen şeflerin ortak davranış ve düşünce tarzlarına sahip oldukları görülmüştür. Örneğin bir pratiğin ortak icra anlayışı mezun oldukları konservatuvarın habitusundan ya da amatör koronun habitusundan kaynaklanıyor olabilir. Yaptığım görüşmede Halil İbrahim Yüksel'in başarılı bir icrada icracıların "hemhal olması" gerekliliğinden bahsetmesi ortak habitusun varlığının bir göstergesidir<sup>5</sup>. Bu bağlamda klasik üsluba sahip şeflerin Türk müziği konservatuvarları ve devlet koroları (buna TRT' den Mesut Cemil ekolünü benimseyenlerde dâhil edilebilir) gibi benzer kurumsal habitusa sahip olmaları sebebi ile bir takım ortak davranış ve düşünce tarzı ile hareket ettikleri görülmüştür. Bu nedenle klasik anlayışa sahip sanat müziği şeflerinin sınıfsal habitusu çerçevesinde sanat müziğinin "ciddi olması" dolayısıyla ciddi ve disiplinli olması bunun yanında nazik olması, Türkçeyi güzel, doğru (önceki kuşak şef ve geleneksel Türk sanat müziği sanatkârları gibi 'İstanbul Türkçesi') kullanması, eserin icrasına uygun bir şekilde beden dilini kullanması, usulleri doğru vurma, gerek hanende ve sazende gerekse koro ve izleyiciler arasında iletişimi kuracak doğru jest ve mimikler yapması, sahnede bulunduğu süreç içerisinde şeflerin tabiri ile "sahne adabına" uygun davranışlar sergilemesi beklenir. Klasikçi şefler yumuşak, estetik el-kol ve beden kullanımını tercih ederken "piyasacı" şeflerde ise böyle bir düşünsel ve davranışsal duruma görüşmeler ve gözlemler sonucunda rastlanmamıştır. Klasikçi şefler için "sahne adabı" denilen bir takım kurallar zinciri mevcut iken piyasacı şeflerde uyulması gereken bu tarz kurallara rastlanmamıştır. Bu kurallara göre şefin taksim sırasında ya da ritmik bir eserde oynaması asla kabul edilemez. Klasikçi şefler çok sert, keskin beden hareketlerinden kaçınırlar. Sahnede koro yönetimi esnasında zıplamak, sus verileceği zaman ayağını yere sertçe vurmak gibi davranışlar klasikçi şefler için "gözü yoran", "sahne adabına" uymayan, ancak "piyasacı" şeflerin yapacağı davranış kalıplarıdır. Piyasacı şefler arasında izleyicilerden alkış isteme, eserlerin arasında bol bol sohbet etme, espri yapma hoş karşılanırken, klasikçi şefler bu davranışlara olumlu bakmamaktadır. Klasikçi şefler, koro üyeleri ve saz sazendeler içinde birtakım uyulması gereken kurallar koymaktadır. Gerek sahne dizilişi, gerek sahnede sergilenen davranışlar "piyasacı" şeflerin korolarına göre daha ciddi ve kurallara bağlıdır. Klasikçi şeflerin yönettiği korolarda görev alan koro üyeleri ve sazazendelerin icra edilen esere uygun hareket ettikleri ve şefin direktiflerine piyasacı şeflere göre daha sıkı sıkıya bağlı kaldıkları görülmüştür.

İncelenen korolardaki şeflerin, hem geleneksel Türk sanat müziği şeflerini hem de Batı sanat müziği şeflerini gözlemleyip, bütün bu birikimleri neticesinde alanları ile ilgili bedenselleşmiş kültürel sermayeye sahip oldukları sonucuna varılmıştır. Şefler bu hareketleri eserin temposunu, eser içindeki ritim değişikliklerini, nüansları, kimi zaman oturtumu, başlangıç ve bitiş anını, eserin hangi çalım tekniği ile çalınacağını, solo ve koro bölümlerindeki direktifleri, sahneye geliş anını, kimin taksim yapacağını, tekrarları, konserde multivizyon var ise onun ile ilgili direktifleri, solistlere mikrofon kullanma ile ilgili direktifleri, sunucu ve dansçı var ise onların giriş ve çıkış anındaki direktifleri belirtmek için kullanırlar. Bu sermaye biçimine sahip olmayanların ise bu sermayeye sahip olanlar tarafından yadırgandığı görülmüştür. Şeflerin, nim sofyan, semai, sofyan, Türk aksağı, aksak, müsemmen, raks aksağı gibi usullerde genellikle Batı sanat müziği vuruşlarını kullanarak koroyu yönettiği yürük semai, sengin semai, devrihindi, düyek, aksak semai, curcuna usullerinde de ise geleneksel Türk sanat müziğinin usul vuruşlarına benzer bir teknik ile koroyu yönettikleri gözlemlenmiştir. Bazı şeflerin, özellikle peşrevler gibi büyük usuller ile bestelenmiş yaratı türlerinde ise süre birimi (nota değerinin) dörtlük nota değerinde ise şefler sofyan usulünde olduğu gibi koroyu yönetmektedirler.

Şeflerin, şefliklerini yaparken alanda izledikleri stratejiler ve şeflik alanındaki tecrübeleri edindikleri kültürel sermaye ile ilgili bağlantılı olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Klasikçi şefler daha çok koruma ve takip etmek stratejilerini benimser iken "piyasacı" şeflerin alt üst etme stratejilerini klasikçi şeflere göre daha fazla tercih ettikleri görülmüştür. Sonuç olarak "klasikçi" ve "piyasacı" şefler, yorum, repertuar, icra (üslup), mekân, jargon, çalgı tercihleri, beden hareketleri konusunda birbirinden ayrılmaktadır. Bütün bu ayrımlar şeflerin habitusu, kültürel sermayesi ve toplumsal güzergâhıyla ilişkilidir.

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin, şeflik teknik ve becerilerinin oluşmasında ve sürdürülmesinde şeflerin, eserlerin habitusları ve izleyici habituslarını dikkate aldıkları görülmektedir. Şeflerin, çalgı çalarken edindikleri habituslarının onlara kazandırdığı yatkınlıkları kullandıkları,

<sup>5</sup> Buradaki bu ifade; benzer müzikal zevk ve habitusa sahip kişilerin kolektif olarak hedeflediği yorumu gerçekleştirmek üzere bir araya gelmeleriyle aynı tarzda düşünüp, benzer müziksel üslupları benimseyip, benzer jargon ve davranışlarda bulunmaları sonucunda bütünleşmelerine yönelik olarak kullanılmıştır. Halil İbrahim Yüksel bu durumun "aynı müziksel dili" kullanmanın sonucunda oluştuğunu ifade ederek bunun için konservatuvar mezunu sanatkârlar ile ya da devlet korosu sanatkârları ile bu durumun daha kolay gerçekleştirilebildiğine dikkat çekmiştir (Kişisel görüşme, 2015b).



kendilerinden önceki şefleri örnek alarak şeflik habitusundan faydalandıkları dolayısıyla şeflerin, sahip oldukları kültürel sermayeleri, habitus ve toplumsal güzergâhlarının etkisinde şefliklerini icra edebildikleri görülmektedir.

#### KAYNAKÇA

- AKDOĞU, Onur (2005). *Müziğin mi Var Derdin Var*, İzmir: Sade Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret.
- ALBAYRAK, Umut (2015). *Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ARUN, Özgür (2010). *Türkiye’de Televizyon Alanının Sosyal Yapısı ve Televizyon Alanında Kültürel Tüketim Pratikleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AYAS, Güneş (2014). *Musikî İnkılabı’nın Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- AYAS, Güneş (2015). *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- BOURDIEU, Pierre (1999). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: YKY Yayınları.
- BOURDIEU, Pierre ve Wacquant, Loic (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOURDIEU, Pierre (2016). *Akademik Aklın Eleştirisi*, çev. P. Burcu Yalım, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- EMNALAR, Atıncı (1997). *Türk Müziğinde Koro*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- FEATHERSTONE, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KARAGÜL, Cansu (2014). *Bourdieu’cu Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000’li Yıllarda İstanbul’da Alternatif Tiyatrolar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- KAYA, Ali (2005). *Din Sosyolojisi Bağlamında, Fransız Sosyolog Pierre Bourdieu -Klasik Sosyoloji İlişkisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- KUTAY, Uğur (2012). *Habitus Kavramı Çerçevesinde Belgesel Sinemada İzleyici Alışkanlıkları ve Gerçeklik Yanılsamaları*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MİSİCİ KİP, Sema (2010). *Kültürel Sermaye ve Televizyon İzleme Alışkanlıkları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZTÜFEKÇİ, Y. Mücahit (2006). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü: İzmir Fasıl Mekânları Örnek Olayı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ÖZTÜRK, Oğuz (2010). *Şefin Koro İle İletişimi ve Şef Davranışlarının Koro Üyesi Algularına Göre Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SWARTZ, David (2011). *Kültür ve İktidar*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ŞATANA, E. Burak (2015). *Orkestra Şefliğinde Yönetim Teknikleri Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı.
- YAZICI, S. Emine (2008). *Türk Sinemasında 1983-1991 Yıllarında Çekilen Filmlerde Yeni Orta Sınıf Habitusu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kişisel Görüşmeler**
- Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 15.03.2016, Alsancak- İzmir.
- Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 22. 03. 2015a, Bornova- İzmir.
- Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 01. 04. 2015b, Bornova- İzmir.
- Sami Büyükoztekir ile yapılan kişisel görüşme, 02.04.2015, Bornova- İzmir.
- Yılmaz Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 18. 11. 2016, Alsancak- İzmir.